

Contratos e distratos. Atores, empresários e conflitos de trabalho nos meios teatrais do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX

Contracts and Disagreements. Actors, entrepreneurs and work conflicts in the theatrical environments of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century

Silvia Cristina Martins de Souza*

Resumo: Na segunda metade do século XIX, o teatro ocidental passou por mudanças significativas, fruto da maneira como ele passou a ser produzido, organizado e disseminado por meio de turnês e redes teatrais internacionais, e se transformou numa força cultural global capaz de acelerar mudanças de costumes, hábitos, comportamentos e códigos sociais. Conectado a tal fenômeno, o teatro brasileiro sentiu os efeitos dessas mudanças, dentre eles nas relações estabelecidas entre diferentes tipos de trabalhadores ligados à cena, tais como atores e empresários, um tema ainda pouco investigado pela historiografia do teatro brasileiro. É em torno deste tema que o presente artigo se desenvolve e para sua elaboração foi escolhida como fonte principal a série de folhetins *Scenas Comicas*, publicada na *Gazeta da Tarde*, entre 1883 e 1884, e como fontes adicionais artigos de periódicos, livros de memórias e recordações, biografias, dicionários, relatórios ministeriais e legislações governamentais.

Palavras-chave: história; teatro; relações de trabalho.

Abstract: In the second half of the 19th century, Western theater underwent significant changes, as a result of the way it began to be produced, organized and disseminated through international theatrical tours and networks, and became a global cultural force capable of accelerating changes in customs, habits, behaviors and social codes. Connected to this phenomenon, Brazilian theater felt the effects of these changes, among them in the relationships established

* Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora associada da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: smartins@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8824-4477>.

between different types of workers linked to the scene such as actors and entrepreneurs, a topic still little investigated by the historiography of Brazilian theater. It is around this theme that the present article develops and for its elaboration the series of serials *Scenas Comicas*, published in *Gazeta da Tarde* between 1883 and 1884 was chosen as the main source and as additional sources periodicals, memoirs and memories, biographies, dictionaries, ministerial reports and government legislation.

Keywords: history; theater; work relationships.

NOS ANOS 1880, a vida teatral do Rio de Janeiro experimentou uma das suas fases mais pujantes desde que na década anterior houve aumento do número de salas de espetáculos e de companhias teatrais que se estabeleceram na cidade ou que a visitaram em turnês, que incluíam duas outras capitais americanas: Buenos Aires e Montevidéu. Essa situação foi percebida e registrada por alguns contemporâneos, como um anônimo que no jornal *Espectador* disse que bem poucas vezes o Rio tinha tido um ano tão pródigo como o de 1883 “para diferentes divertimentos, sobretudo o teatro”, e na cidade se apresentaram três companhias “de ópera cômica, uma de ópera bufa, seis de dramas, três de prestidigitação e uma de coreografia”, a maior parte delas estrangeiras.¹

Pode-se dizer que, nos anos 1880, o Rio já se encontrava conectado a uma cultura global do espetáculo que desde inícios da segunda metade do século interligava capitais europeias e americanas. Esse fenômeno teve uma série de desdobramentos, dentre eles o aumento das tensões nas relações de trabalho nos meios artísticos, tais como as que envolveram atores e empresários teatrais. Não que essas fossem questões novas, ao contrário, elas já eram conhecidas há pelo menos três décadas. O que aconteceu de diferente foi que elas foram potencializadas em decorrência da inserção do teatro no sistema de livre empresa, com a extinção das subvenções governamentais em fins da década de 1860.

A tradição de o governo subvencionar os teatros remontava a 1810, quando o empresário Fernando José de Almeida recebeu auxílio governamental para a construção do Teatro de São João, posteriormente denominado Teatro São Pedro de Alcântara. A forma mais comum de concessão desse subsídio era por meio da aprovação de loterias pela Câmara. As subvenções garantiam uma relativa segurança financeira para as empresas, mas em contrapartida exigiam uma série de obrigações que iam desde o controle dos repertórios e do comportamento das plateias, passando pela manutenção do prédio do teatro e a delimitação do espaço ocupado pelas audiências nas salas de espetáculos, com base em critérios que resguardavam as hierarquias sociais vigentes. Para que todas essas exigências fossem cumpridas, criou-se o cargo de inspetor de teatros nomeado pelo governo, para fiscalizar o uso das verbas públicas.²

1 *Espectador*, 14 set. 1883, p. 1.

2 BRASIL. Decreto n. 622, de 24 de julho de 1849. Coleção das leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, tomo 12, parte 2, p. 98, 1849. As subvenções governamentais foram suspensas em 1869, durante a Guerra do

O fim dos subsídios governamentais fez com que o teatro se transformasse em um negócio como outro qualquer e estabeleceu um aumento significativo da concorrência entre as companhias em termos de repertórios, montagens e em torno dos atores e atrizes de renome, em função do seu poder de atração sobre as audiências e dos retornos financeiros que propiciavam aos empresários.

Dentre os atores famosos em atividade no Rio, nos anos 1880, encontrava-se Francisco Correa Vasques, que foi também dramaturgo e colaborador da *Gazeta da Tarde* na qual assinou a série de folhetins *Scenas Comicas*. Esta série foi escolhida como fonte principal para este artigo por alguns motivos. Em primeiro lugar, por ser de autoria de um homem de teatro que nela procurou dar continuidade ao trabalho que já realizava no palco como ator e dramaturgo: o de crítico e caricaturista de usos e costumes. Em segundo lugar, porque dentre os assuntos nela abordados, chama atenção os relativos à “classe teatral”, para utilizarmos uma expressão do próprio Vasques, o que transforma seus folhetins em um local de observação privilegiado para conhecermos um pouco mais sobre as tensões nas relações de trabalho nos meios teatrais oitocentistas, um tema ainda pouco investigado pelos historiadores do teatro brasileiro e que por este motivo foi escolhido como objeto para este artigo.

Em função das especificidades do folhetim – um gênero literário que primava por transmitir informações lestras, variadas e concisas no rodapé dos jornais –, seu uso requer o cruzamento com outras fontes para que se possa aprofundar os temas que nele apareceram muitas vezes de maneira quase que telegráficas. Diante disso, optamos por utilizar como documentação adicional artigos de periódicos, livros de memórias e recordações, biografias, dicionários, legislação e relatórios ministeriais. E quando ainda assim as provas se demonstraram rarefeitas, seguimos as sugestões de Natalie Zemon Davis, lançando mão das possibilidades, mas sempre procurando ancorá-las em vozes do passado e sem que isto signifique que a prova tenha perdido lugar central na pesquisa.

O pouco interesse dos historiadores pelas relações laborais nos meios artísticos é desdobramento de um pressuposto que norteou as histórias do teatro brasileiro durante um bom tempo e fez com que os estudos priorizassem a literatura dramática, os repertórios ou o trinômio autor/ator/texto, relegando outras questões a segundo plano. Trata-se de uma visão construída no século XIX, que colocou em campos opostos arte e comércio, desconsiderando o caráter mercantil das atividades teatrais e todos os desdobramentos e contradições dele decorrentes.³

Paraguai, quando uma grave crise financeira afetou o Império. AUGUSTO, Antônio José. **A questão Cavalier**. Música e sociedade no Império e na República (1841-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010, especialmente o capítulo 2. No Rio, três foram os teatros subsidiados: o de São Pedro de Alcântara, o Lírico Fluminense e o de São Januário. O inspetor de teatro era também conhecido como juiz de teatro.

3 Ver, dentre outros, PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993. FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. 2 vols. São Paulo: Perspectiva/SESC/SP, 2012.

Tal visão começou a sofrer questionamentos desde o início dos anos 1990, e mais recentemente passou a ser privilegiada, como decorrência dos diálogos estabelecidos com diferentes áreas de conhecimento que têm proporcionado uma ampliação temática e a adoção de novas perspectivas de abordagem nos estudos sobre teatro.⁴ Foi por este último caminho que procuramos transitar neste artigo, que não tem a pretensão de esgotar o assunto. Ao contrário, como o leitor terá oportunidade de constatar, ele é um exercício inicial em torno de algumas questões que podem contribuir para ampliar o conhecimento sobre práticas, ações e organizações das classes trabalhadoras no Brasil oitocentista.

Para atingirmos nossos objetivos, buscamos estabelecer um cruzamento entre dois campos historiográficos: as Histórias Globais do Teatro e a História Social. Nesta última, nos amparamos para expandir a visão sobre as práticas, estratégias e experiências de associação e contestação de categorias de trabalhadores ainda ausentes das histórias do trabalho no Brasil.⁵ Os pressupostos das histórias globais do teatro nos serviram para melhor dimensionar o peso que a ascensão de um capitalismo do espetáculo exerceu sobre a vida de profissionais ligados à cena e as tensões decorrentes de um processo que os levou a experimentar e enfrentar problemas similares aos de outros trabalhadores urbanos no século XIX.⁶

* * *

FRANCISCO CORREA VASQUES nasceu no Rio de Janeiro, em 1839, filho de Benedita Correa Vasques, uma mulher viúva, e Francisco Pinheiro de Campos, um homem casado que o

4 Ver, dentre outros, MARZANO, Andréia. **Cidade em cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura**: teatro musical e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 2003. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**. Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Fino Trato, 2018. SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007. GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Unicamp, 2002.

5 BATALHA, Cláudio H. de Moraes; SILVA, Fernando Teixeira; FORTES, Alexandre (org.). **Culturas de classe**. Identidade e diversidade na formação do operariado. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004. POPINIGIS, Fabiane. Todas as liberdades são irmãs. Os caixeiros e as lutas dos trabalhadores por direitos entre o império e a república. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 59, p. 647-666, set./dez. 2016. BATALHA, Claudio H. de Moraes. Relançando o debate sobre o mutualismo no Brasil: as relações entre corporações, irmandades, sociedades mutualistas de trabalhadores e sindicatos à luz da produção recente. **Revista Mundos do Trabalho**, v. 2, n. 4, ago./dez. 2010.

6 As chamadas Histórias Globais do Teatro são um campo historiográfico recente, de caráter multidisciplinar, que investiga a expansão do teatro ocidental ao longo do século XIX com base no fenômeno da globalização. Nelas busca-se entender de que forma o teatro ocidental foi exportado para meios culturais diversos, como neles se estabeleceu, como afetou as culturas receptoras e como elas modificaram as práticas exportadas. As pesquisas nesse campo têm priorizado temas tais como: as relações de criação, produção e distribuição do teatro; as rotas teatrais que facilitaram a mobilidade e atuação de artistas, companhias e empresários por meio das turnês; as apropriações de repertórios; as relações de trabalho tecidas entre diferentes sujeitos envolvidos com o fazer teatral; a feminização da profissão; as sociedades em representações; e o surgimento do espírito coletivo entre atores. Ver CHARLE, Christopher. **A gênese da sociedade do espetáculo**. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. BALME, Christophe. Selling the Bird: Richard Walton Tully's The Bird of Paradise and the dynamics of theatrical commodification. **Theatre Journal**, v. 57, n. 1, p. 1-20, mar. 2005. WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. DAVIS, Tracy. **The economics of the British stage (1800-1914)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

reconheceu no ato do batismo, quando recebeu o nome de Francisco Pinheiro de Campos Júnior. Vasques, como ele ficou conhecido nos meios artísticos, foi o que a historiografia denomina homem livre pobre.⁷

Em 1851, ele terminou o curso elementar no Colégio Marinho e empregou-se na Alfândega do Rio; e seis anos depois começou a trabalhar como ator na companhia teatral de João Caetano, momento em que adotou o sobrenome materno como nome artístico. Em 1857, Vasques passou a fazer parte da companhia do também ator e empresário brasileiro Germano de Oliveira, ocasião em que escreveu e encenou a cena cômica intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, a primeira de uma série de mais de sessenta peças que escreveu nesse gênero.

O teatro foi o espaço ao qual Vasques dedicou toda sua vida e que o transformou no cômico mais famoso do Rio de Janeiro do seu tempo. Como tantos outros atores da sua época, ele fez parte do elenco de diversas empresas, realizou turnês por algumas províncias do Império e até chegou a criar sua própria companhia dramática, que funcionou no Teatro Fênix Dramática de 1868 a 1870, quando a passou para Jacinto Heller, com quem continuou a trabalhar até seu falecimento, ocorrido em 1892.

Em 1883, já no auge da sua carreira, Vasques se tornou folhetinista da *Gazeta da Tarde* de José do Patrocínio. Num contexto bem pouco receptivo a indivíduos que não traziam as marcas da condição social, riqueza, cor e educação formal, Vasques sabia que sua estreia como folhetinista seria criticada por alguns, e a eles se adiantou no primeiro folhetim da série “desculpando-se” com os leitores que,

habitados às penas de França Júnior, C. L. Cardoso de Menezes, Joaquim Serra e outras tantas a quem (sic) peço perdão de não nomear, encontrarão somente neste folhetim banalidades, que por certo mais força teriam se fossem proferidas de cima do palco (...).⁸

O tom de modéstia contido nestas palavras não deve levar o leitor a uma impressão equivocada. Ao associar seu folhetim às “banalidades proferidas no palco”, Vasques aproveitava para alfinetar certos críticos que recorrentemente desqualificavam sua dramaturgia em função de sua parca educação formal e dos gêneros dramáticos por ele escolhidos, ignorando o sucesso que suas peças faziam junto às plateias a ponto de ele ficar conhecido como “rei das cenas cômicas”.⁹

Não analisaremos a importância da qual o folhetim esteve revestido na imprensa do século XIX, pois outros autores já se incumbiram de ressaltar sua relevância como parte significativa do estudo da palavra impressa e como força atuante no âmbito da história.¹⁰

7 Para os dados biográficos sobre Vasques, foram consultados MARZANO, op. cit. LOPES, Antônio Herculano (org.). **Entre Europa e África**: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000. FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979. SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques**. Curitiba: Prismas, 2017.

8 *Gazeta da Tarde*, p. 1, 18 out. 1883.

9 *Cabrião*, p. 381, 8 set. 1867.

10 Para os folhetins como espaço de intervenção política, ver, dentre outros: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Rio de Janeiro:

Para nossos objetivos basta ressaltar que, do momento de seu aparecimento na imprensa periódica brasileira, nos anos 1850 e por todo o século XIX, o folhetim se firmou como espaço propício ao divertimento, à informação, ao comentário e à crítica, transformando-se na viga mestra dos jornais. Com isto, os folhetinistas se tornaram figuras-chave para os periódicos, pois a eles coube a tarefa de despertar o interesse de leitores e ouvintes pouco acostumados aos meandros dos debates políticos e literários, o que fez com que cada vez mais escritores de renome fossem pagos para fazer crescer a tiragem dos jornais.

Vasques, todavia, era um neófito no gênero e tinha pouca escolaridade, o que não o qualificava para a função de folhetinista. Mas não foi nesta avaliação que José do Patrocínio se pautou ao convidá-lo para colaborar no seu jornal. Disse ele que, por ter de viajar à Europa para resolver problemas de saúde e questões relativas a seu jornal, decidiu deixá-lo sob os cuidados de alguns amigos, cabendo ao “imortal” Vasques responsabilizar-se pelos folhetins, “a parte amena e literária”, em função do seu mérito e “simpatia pública”.¹¹

Se, para a *Gazeta da Tarde*, o nome de Vasques serviu como chamariz para atrair leitores, para ele provavelmente soou como oportunidade de atuação em um espaço refratário a pessoas de condição social como a sua, no qual teria oportunidade de fundir “o útil e o fútil”, de consorciar o sério ao frívolo, como tão bem definiu Machado de Assis.

A série *Scenas Comicas* tratava de teatro, greve da guarda urbana, alagamento das ruas da cidade pelas chuvas, escravidão e outros assuntos que afetavam a população do Rio, ou seja, de questões que diziam respeito a um cotidiano politizado. Dessa dimensão, Vasques tinha consciência, tanto que a ela se referiu de forma bem-humorada em um dos seus folhetins, quando disse ser infundada a inquietação de alguns amigos mais próximos que o alertaram a não se envolver com política, no que ele lhes respondeu afirmando não querer saber de “semelhante bruxaria”.¹²

As *Scenas Comicas* foram publicadas de 18 de outubro de 1883 a 17 de julho de 1884, somando um total de trinta folhetins.¹³ A série era do tipo variedades, isto é, uma revisão de um *pout-pourri* de assuntos que mais chamaram atenção na semana anterior, a partir do ponto de vista do folhetinista. Apesar de seguirem a estrutura típica ao gênero, os folhetins de Vasques apresentavam uma peculiaridade em relação a outros, que se encontra sintetizada no título por ele escolhido sugerindo o prolongamento, na imprensa, de um trabalho que já realizava com sucesso há três décadas nos tabladros: o de intérprete e autor de cenas cômicas. Como as cenas cômicas eram peças em um ato, geralmente monólogos, escritos em tom paródico ou satírico, abordando assuntos polêmicos do cotidiano, pode-se dizer que o título escolhido para a série servia para individualizá-la e conferir-lhe sentido.

Paz e Terra, 1986.

11 *Gazeta da Tarde*, p. 1, 13 nov. 1883.

12 *Gazeta da Tarde*, p. 1, 25 out. 1883.

13 Os folhetins dos dias 18 e 31 de outubro e 6 de dezembro de 1883 estão disponíveis para consulta no Arquivo Público de Pernambuco (Recife) e os demais na Hemeroteca Digital Brasileira.

Os assuntos relativos ao mundo teatral foram uma constante na série, aparecendo em vários folhetins, explicitando o interesse e a atenção de Vasques para questões que perpassavam o cotidiano da sua profissão. Era, portanto, da “bruxaria” chamada política que seus textos tratavam, “bruxaria” esta que foi uma constante ao longo de sua vida.

Vasques ficou conhecido por promover espetáculos em benefício de compra de alforrias, por fazer discursos improvisados no centro do Rio a favor da abolição da escravidão e por participar de conferências, *matinéés*, *soirées* e festivais abolicionistas.¹⁴ Nas suas *Scenas Comicas*, inclusive, ele chegou a publicar um pequeno romance folhetim intitulado *Rita*, cujo tema eram os males que, na sua visão, a escravidão produzia na sociedade.¹⁵ Neles, também, ele se incorporou a uma campanha de envolvimento das mulheres na causa da abolição, lançada na *Gazeta da Tarde* com o título *A mulher brasileira é escravocrata?*, à qual aderiram Aluizio Azevedo, Cavalcanti Vilela, Mercedes Oliveira e Júlio Verin.

Vasques também fez uso do tablado do Teatro de São Januário, nos anos 1860, para dar visibilidade às demandas dos caixeiros quando eles começaram a manifestar suas insatisfações com as condições e jornadas de trabalho e passaram a solicitar descanso semanal. Nas décadas de 1870 e 1880, foi na Fênix Dramática que ele continuou defendendo “a justeza do movimento caixeiral”.¹⁶

De Vasques sabe-se, ainda, que ele participou da tentativa de criação de uma associação mutual para atores dramáticos nos anos 1860. Quando foi extinta a companhia do Teatro Ginásio Dramático, alguns atores dela egressos associaram-se a outros que se desligaram do Teatro de Variedades para fundar a Sociedade Dramática Nacional, uma companhia teatral que passou a funcionar no Ginásio Dramático. Era parte dos planos dessa sociedade “procurar desenvolver a arte dramática no país – fundar um montepio para atores – e oportunamente abrir aulas em que se ensinem as matérias necessárias ao artista dramático”.¹⁷ Em 10 de agosto de 1862, foi realizada uma reunião, da qual Vasques participou, e foi composta uma comissão para discutir a criação do então denominado Montepio dos Atores Dramáticos.

Nas disposições do Decreto Imperial, de 19 de dezembro de 1860, as chamadas “sociedades”, incluindo as associações beneficentes, de auxílio mútuo, de categorias profissionais, clubes literários e esportivos, grêmios recreativos e até mesmo as irmandades religiosas deveriam submeter seus estatutos ao exame da seção de Negócios do Império

14 Ver ALONSO, Ângela. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX). In: IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional – A experiência dos Africanos e seus descendentes no Brasil. **Anais ...** Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/silviacristinamartinssouza.pdf>. POPINIGIS, op. cit. Espetáculo em benefício era aquele em que parte da bilheteria era revertida para o beneficiado, após abatidas as despesas ordinárias do teatro. Foi uma prática amplamente utilizada em diferentes países, tanto por artistas quanto por empresários, instituições, associações ou quaisquer pessoas que quisessem arrecadar dinheiro para fins diversos. No caso dos atores, foi muito comum que os espetáculos fizessem parte dos seus contratos.

15 **Gazeta da Tarde**, p. 1, 27 dez. 1883.

16 POPINIGIS, op. cit., p. 656.

17 **Gazeta da Tarde**, p. 1, 20 dez. 1883.

do Conselho de Estado para obterem autorização de funcionamento, mesmo aquelas que já existiam antes da data do decreto.¹⁸ Na prática, quando um grupo de trabalhadores desejava organizar uma associação era necessário submetê-la a um minucioso processo. Inicialmente deveria ser solicitada uma autorização na delegacia mais próxima do local em que pretendiam se reunir. De posse dessa autorização, o chefe de polícia, o delegado e o subdelegado encarregados tomavam as providências necessárias para que a reunião ocorresse dentro da ordem. Cumpridos esses trâmites, os interessados promoviam encontros para a elaboração dos estatutos ou a fundação da associação, de acordo com o caso. As atas resultantes das reuniões eram enviadas ao Conselho de Estado, que as analisava e de maneira geral sugeria alterações na sua redação. Por fim, quando fossem aprovados os estatutos, eles eram impressos pela Tipografia Nacional.

A documentação sobre sociedades de auxílios mútuos no Rio do século XIX é exígua e limitada a estatutos, originais manuscritos das atas das assembleias de fundação e de elaboração dos estatutos, algumas publicações das próprias sociedades, referências fragmentadas na imprensa e processos de registro junto ao Conselho de Estado do Império. O caráter assistemático e fragmentário dos dados sobre tais associações, assim como o fato de que essas fontes raramente dão conta das sociedades que foram fundadas e desapareceram no mesmo ano, dificultam o acompanhamento do seu processo de fundação e encerramento. Como não foram localizadas referências ao Montepio dos Atores Dramáticos no Arquivo Nacional, somos levados a supor que esse projeto não deve ter saído do papel, hipótese que parece se reforçar se levarmos em consideração que, na ocasião em que a ideia foi publicizada, houve quem dissesse que a tentativa nascia com um “defeito original” que poderia tornar “a ideia inexecutável”: a de não envolver atores de outros teatros na composição da comissão, sobretudo o do mais importante da capital, o Teatro de São Pedro de Alcântara.¹⁹ Tendo ou não vingado, o que interessa sublinhar é que a inserção de Vasques no movimento de criação desse montepio é indicativa de que ele e outros colegas estavam sintonizados às novidades introduzidas pela lei num contexto mais amplo de organização de sociedades de trabalhadores.

Em 1870, foi criada a primeira associação de atores de que se tem notícias – a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos –, que tinha por finalidade socorrer seus associados e empregá-los quando estivessem desempregados.²⁰ Dos seus estatutos, constava que ela seria composta por um número limitado de atores e de algumas categorias de profissionais ligados à cena. A condição para ser associado era ser livre, ter bom comportamento e exercer atividades ligadas à arte dramática.²¹ Seis anos depois, a associação aprovou novos estatutos e trocou

18 BRASIL. Decreto nº 2.711, de 19 de dezembro de 1860. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XXIII, parte 2, p. 1125. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1860.

19 **Revista Popular**, tomo 10, ano 4, p. 257, jul./set. 1862.

20 BRASIL. Decreto n.º 4626 de 7 de novembro de 1870. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XXXIII, parte 2, p. 582. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1871.

21 BRASIL. Decreto n.º 4.713, de 1 de abril de 1871. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XXXIV,

seu nome para Associação Dramática e Beneficente dos Artistas Portugueses, excluindo as representações dramáticas dos estatutos e restringindo os sócios a portugueses.²²

Em 1877, foi criada a Associação Dramática de Socorros Mútuos D. Luiz I, aberta a sócios de ambos os sexos e de quaisquer nacionalidades, com a ressalva de que mulheres não podiam participar da administração.²³

As associações aqui citadas, como se pode perceber, eram de natureza híbrida, pois, apesar de a natureza mutual aparecer nos seus títulos e/ou estatutos, algumas delas também cumpriam funções que poderiam ser chamadas de sindicais, zelando por salários e condições de trabalho, tal como a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos, enquanto outras, mesmo que não consumadas, alimentaram pretensões educativas, como o Montepio dos Artistas Dramáticos.²⁴ Nelas, também, observa-se a reduzida presença feminina, pois só a Associação Dramática de Socorros Mútuos D. Luiz I aceitava mulheres como sócias, mesmo assim com restrições.

Era essa a situação quando, em 1883, Vasques começou a defender a necessidade de articulação da “classe teatral” nas suas *Scenas Comicas*. No folhetim do dia 27 de novembro, ele criticou o ator Xisto Bahia por não comparecer ao espetáculo da noite anterior, tendo que ser substituído às pressas por outro ator. Para Vasques, tal procedimento, além de desrespeitoso para com o público, arranhava a imagem dos atores dramáticos, tornando-os alvo de críticas negativas. No dia 13 do mesmo mês, ele chamou atenção para o descaso dos atores para a troca de nome da Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos, argumentando ser preciso “que a classe se reúna (...) Temos trabalhado tanto para enobrecer os outros, é justo que façamos alguma coisa em prol de nossa classe”.²⁵ Nesse mesmo folhetim, Vasques procurou mobilizar seus colegas de trabalho e sensibilizar a opinião pública para a construção de um jazigo perpétuo para os atores dramáticos. Para levar a cabo seus planos, ele lançou mão de uma estratégia: deu ao jazigo o título “Monumento João Caetano”, ator e empresário brasileiro conhecido e querido das plateias fluminenses, que falecera nos anos 1860, mas que ainda estava presente nas lembranças dos que tiveram a oportunidade de assistir as encenações por ele protagonizadas. Em 20 de dezembro, Vasques fez um apelo aos empresários para que se preocupassem com a segurança física dos seus atores, evitando que se repetisse um acontecimento lamentável que tivera lugar dias antes no Teatro das Novidades, quando uma pequena atriz despencou das bambolinas durante a representação do drama *A cabana de Belém*.

Os assuntos mencionados por Vasques nos dão uma ideia aproximada de alguns dos problemas que afetavam a vida dos atores e atrizes. Problemas estes que, mesmo guardadas

parte 2, p. 194. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1871.

22 BRASIL. Decreto n.º 6.591, de 27 de junho de 1877. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XL, parte 2, p. 457. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1871.

23 BRASIL. Decreto n.º 5.261 de 19 de abril de 1873. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XXXVI, parte 2, v. 1, p. 235. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1873.

24 A expressão “híbrida” foi tirada de BATALHA, op. cit., p. 17.

25 **Gazeta da Tarde**, p. 1, 13 dez. 1883.

as especificidades do ofício, eram vivenciados por outros trabalhadores urbanos, tais como a falta de segurança na doença e de auxílio para as famílias na morte; as más condições de trabalho e as ambivalências da posição de profissionais que, embora fossem figuras centrais nas companhias, dependiam dos mandos e desmandos dos seus patrões.

Tais observações de Vasques, justamente no ano de 1883, chamam atenção para uma questão: elas ocorriam em um momento em que recentes mudanças de ordenações jurídicas haviam sido introduzidas por uma nova lei, promulgada no ano anterior, para regular o estabelecimento de companhias e sociedades anônimas. Em seu primeiro artigo, a lei dispensava tanto a “autorização do governo às companhias e sociedades anônimas de objeto comercial ou civil” quanto o requisito da “capacidade financeira autônoma”, que antes era uma exigência legal para que as associações mútuas e outras se constituíssem.²⁶ Diante disso, torna-se possível pensar que Vasques talvez tenha considerado o momento oportuno para abordar questões que considerava importantes para sua categoria profissional e para sensibilizar seus colegas no sentido de fazer algo em prol da “classe teatral”.

Um dos assuntos mais recorrentes nos seus folhetins foi o descumprimento de cláusulas contratuais por atores. Os contratos assinados entre atores e empresários, também chamados escrituras, podiam ser verbais ou escritos e eram geralmente particulares, mas havia empresários que exigiam que eles fossem registrados em cartório. Quando esses contratos envolviam atrizes casadas ou menores de idade, quem os assinava eram os maridos, no primeiro caso, e os pais ou tutores, no segundo.²⁷ Ocorre que, mesmo quando firmados em cartório, tais contratos tinham pouca validade em um país em que inexistiam leis sobre o assunto. Tudo o que se tinha era um decreto, baixado em de 1853 e extinto em 1869, restrito aos teatros subvencionados pelo governo, determinando que todo empresário cujo teatro recebesse subvenções deveria enviar uma cópia de todos os contratos firmados ao inspetor do teatro. O mesmo decreto definia uma multa de três contos de réis, como penalidade para o empresário que descumprisse esta condição, e outra, do mesmo valor, se fossem suspensas as récitas já anunciadas em jornais para as quais os bilhetes já haviam sido vendidos.²⁸

No caso dos teatros particulares, que não foram contemplados por esse decreto, havia uma preferência pelos contratos verbais, que possibilitavam que as partes entrassem em desacordo sem que se pudesse comprovar o que fora acordado entre elas. Dessa maneira, quando um ator saía de uma companhia para outra ou faltava a um espetáculo, o empresário o substituíria no espetáculo e lhe cobrava judicialmente uma multa que, na maior parte das vezes, não chegava a ser paga. O mais comum é que o incidente fosse publicizado na imprensa quando o empresário se justificava junto às audiências, e quase sempre a culpa do ocorrido era atribuída ao ator ou atriz.

26 BRASIL. Lei n.º 3.150, de 4 de novembro de 1882. **Coleção das Leis do Império**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, v. 1, p. 139.

27 SOUSA BASTOS, Antônio de. **Dicionário do teatro português**. Lisboa: Imprensa Libânio e Silva, 1908. p. 13.

28 BRASIL Decreto n.º 1307, de 30 de dezembro de 1853. **Coleção das Leis do Império do Brasil**, tomo XVII, parte II, p. 427. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1853.

Em novembro de 1883, quando Vasques deu um puxão de orelhas em Xisto Bahia, ele disse no seu folheto que:

O aviso da empresa afixado no jardim começava desta forma: “Não tendo aparecido o ator Xisto Bahia (...) etc. e tal”. Pois o ator Bahia, que é amigo e respeitador do público, desaparece na hora da despedida e do triunfo? Falta um ator ao espetáculo e é substituído por outro, assim a lei de quem põe um cataplasma em vez de sinapismo? E o juiz do teatro onde estava? Que é feito do novo regulamento? (...) Cenas cômicas! Cenas cômicas!²⁹

O ator baiano Xisto Bahia começou a atuar nos palcos do Rio em 1873, quando se desligou da companhia teatral do ator e empresário pernambucano Vicente Pinto de Oliveira, com a qual veio da Bahia em turnê naquele ano. Em 1882, ele trabalhou na companhia do português Braga Júnior e, em 1883, na do também português Souza Bastos, saindo desta última para reingressar, no mesmo ano, na companhia Braga Júnior. Todas essas entradas e saídas de companhias se deram por sucessivas quebras de contratos.

As rupturas de contratos foram um problema crônico, mas se tornaram prementes quando a lógica liberal e privada do mercado teatral fincou raízes e esta prática passou a ser criticada até mesmo por atores, na medida em que as cláusulas do já extinto decreto de 1853 passaram a ser utilizadas pelos empresários para puni-los e a justiça se transformou na arena de mediação desses embates. Uma ação movida pelo empresário português Jacinto Heller contra o ator Antônio Dias Guilhermino, em 1881, teve como motivo a multa a ele cobrada pelo empresário por desligar-se da companhia sem aviso prévio. A cobrança de multas, segundo palavras proferidas pelo próprio Heller na ocasião, “estava em uso” nos teatros naqueles tempos e implícita em todos os contratos, mesmo nos verbais.³⁰

As rupturas de contratos ocorriam também incentivadas por empresários, quando eram do seu interesse, como aconteceu com Pepa Ruiz, que veio para o Rio em 1881, e com Sousa Bastos, quando ele se estabeleceu na cidade com sua companhia pela primeira vez. Embora tenha vindo com Sousa Bastos, Pepa foi contratada por Jacinto Heller para atuar no Teatro Fênix Dramática por seis meses, por um salário de quarenta libras.³¹ Espanhola por nascimento, Pepa foi para Lisboa com seis anos com a mãe e uma irmã, e lá ela naturalizou-se portuguesa e começou a encenar no Teatro da Rua dos Condes. Seus sucessivos progressos levaram-na a um rápido sucesso, tanto que quando ela se retirou para o Rio chegou-se a dizer que seus “requebros elegantes” e seu “tipo original e encantador” logo a levariam ao auge da profissão no Brasil.³² O contrato firmado entre Pepa e Heller foi assinado por Sousa Bastos, provavelmente por ela ter dezesseis anos na ocasião e porque sua mãe veio com ela para o Rio. Três meses após sua chegada, porém, ela rompeu o contrato com Heller, se incorporando ao elenco de Sousa Bastos, e Heller abriu um processo na justiça contra Pepa

29 **Gazeta da Tarde**, p. 3, 27 nov. 1883.

30 MENCARELLI, op. cit., p. 147.

31 **Espectador**, p. 2, 3 dez. 1881.

32 **Ribaltas e Gambiarras**, p. 175, 30 abr. 1881.

por não lhe devolver o valor pago por sua passagem e o adiantamento do seu salário.³³ Ao que parece, Sousa Bastos procurou tirar partido para sua empresa contratando Pepa após ela ter chegado ao Rio, com todos os gastos pagos por Heller, e após sua atuação já ter sido testada e bem recebida entre as audiências.

O próprio Vasques foi protagonista de um episódio envolvendo quebra de contrato quando fazia parte do elenco da companhia do ator português Furtado Coelho, com quem travou uma polêmica no *Jornal do Commercio*. Consta que certa noite, Vasques não compareceu ao espetáculo e teve que ser substituído às pressas pelo ator Martins. De acordo com Vasques, isto aconteceu porque ele foi despedido por Furtado Coelho por ter-lhe cobrado salários atrasados. Furtado Coelho respondeu argumentando que não o despedira, mas reduzira seu salário para que pudesse ser contratado outro comico que o substituisse nas representações que ele faltasse. Na ocasião, o empresário não apenas reclamou dos custos adicionais que isto representava para sua companhia, como também acusou Vasques de ser um mau exemplo para outros atores, abusando da sua posição de primeiro comico da empresa e infringindo seus deveres de contratado.³⁴

É também exemplar do que vimos falando um outro episódio envolvendo o mesmo Furtado Coelho e a atriz portuguesa Eugênia Câmara. Em 1860, Furtado Coelho era ator e ensaiador da companhia do Teatro Ginásio Dramático e mantinha um relacionamento amoroso com Eugênia Câmara, que também fazia parte do elenco daquele teatro. Ele não hesitou em abandonar repentinamente a empresa para acompanhar Eugênia Câmara a São Paulo, onde ela que acabara de firmar contrato com uma companhia teatral. Sua saída deu-se na véspera do espetáculo em benefício da atriz Adelaide Amaral, que teve de transferi-lo, o que foi interpretado como desconsideração sua para com uma colega de trabalho e com os espectadores que já tinham adquirido bilhetes para o espetáculo.

Levando-se em consideração o que foi dito, é possível interpretar as críticas de Vasques a Xisto Bahia como a maneira por ele encontrada para chamar a atenção para uma prática que, apesar de disseminada nos meios teatrais e da qual os atores conseguiam tirar vantagens, começou a ser revertida contra eles próprios. Vasques atribuía esse estado de coisas não apenas aos atores, mas também à ausência de leis que contemplassem as relações de trabalho no setor de espetáculos. Desde que foram suspensas as subvenções governamentais, as questões relativas ao teatro foram tratadas nas esferas da polícia e do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), a primeira responsabilizando-se pela ordem nas salas de espetáculos e por referendar ou denegar os pareceres de censura exarados pelo segundo, que exercia a censura às peças teatrais com base no respeito à religião do Império, aos costumes, à moralidade e à família imperial. O CDB, fundado em 1843, foi fechado em 1864 e reativado em 1871, ocasião em que se prometeu a elaboração de um novo

33 *Jornal do Commercio*, p. 2, 29 ago. 1883.

34 FERREIRA, op. cit., pp 425-422.

regulamento sobre o teatro que, no entanto, não saiu da pauta das intenções. Na ausência de uma legislação, os empresários acabaram criando regras próprias para tratar de questões de contratos de trabalho e lançando mão de decisões que cada vez mais passaram a penalizar judicial ou financeiramente os atores.³⁵

Foi mais uma vez as quebras de contratos o assunto do folhetim do dia 6 de março, o mais alentado da série que trata do assunto e particularmente elucidativo das tensões que perpassavam as relações laborais entre atores e empresários teatrais. Nele, Vasques deu conta aos leitores de alguns boatos que circulavam sobre a formação de um certo “contrato monopólio”, que acabara de ser celebrado entre os quatro maiores empresários teatrais da Corte. Foi com as palavras abaixo reproduzidas que ele abriu seu folhetim:

A 8 de março de 1884, a uma hora da tarde, reuniram-se as potências teatrais: S.M. Jacintíssima I; S.M. Souza Braguíssima I; S.M. Braguíssima I; S.M. Braguíssima II, para celebrarem entre si um tratado de aliança ofensiva e defensiva.³⁶

Nesse texto, de tom explicitamente satírico, Vasques dialogava com interlocutores historicamente identificáveis, os quais os leitores que acompanhavam as notícias teatrais pelos jornais ou compareciam aos espetáculos nos teatros certamente não tiveram dificuldade de identificar. Ele se remetia aos quatro maiores empresários teatrais da Corte do período, todos eles portugueses por nascimento: Jacinto Heller (S.M. Jacintíssima I), Souza Bastos (S.M. Souza Braguíssima I), Luiz Braga Júnior e Dias Braga (S.M. Braguíssima I; S.M. Braguíssima II, respectivamente). Os três primeiros eram diretores de companhias especializadas em gêneros do teatro musicado, notadamente operetas, revistas e mágicas. Dias Braga, diferentemente dos demais, era considerado pela crítica como o único empresário que privilegiava os dramas, sobretudo os escritos por autores brasileiros.³⁷

Em função da similaridade dos repertórios, Jacinto Heller, Souza Bastos e Luiz Braga Júnior concorriam acirradamente entre si, o que muitas vezes os levou a utilizar métodos duvidosos para angariar bilheteria, tais como pagar pelas publicações de matérias ou notas nas colunas “a pedidos” nas quais faziam alusões pouco lisonjeiras a seus concorrentes ou aos espetáculos por eles montados. Jacinto Heller e Souza Bastos, inclusive, se envolveram numa polêmica pelos jornais durante o período em que os folhetins de Vasques foram publicados, quando decidiram montar simultaneamente uma mesma opereta – a *D. Juanita*, de Von Suppé –, e chegaram a levá-la nos seus teatros num mesmo dia em pelo menos quatro ocasiões, disputando a plateia palmo a palmo.

35 Para o Conservatório Dramático Brasileiro e a polícia, ver SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um atentado à liberdade de pensamento: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). *Revista Tempo*, n. 23, v. 1, jan./abr. 2017.

36 *Gazeta da Tarde*, p. 1, 6 mar. 1884. Dos quatro empresários, Dias Braga foi o único que se naturalizou brasileiro.

37 *A Notícia*, p. 2, 22 dez. 1898.

Quando da assinatura da “aliança ofensiva e defensiva”, que ocorreu no dia 10 de março, foi lavrada uma escritura pública de obrigação no juízo comercial da segunda vara do Rio de Janeiro assinada por Jacinto Heller, Luiz Braga Júnior e Sousa Bastos. Dias Braga não participou provavelmente porque era aos três outros empresários que o acordo mais interessava. As cláusulas do contrato incidiam sobre assuntos diversos. Na sua parte “defensiva”, ele dispunha sobre a criação de dispositivos para controlar a concorrência entre os empresários, tais como: a definição dos preços; conteúdos e jornais para publicação dos anúncios das récitas; a retirada dos anúncios dos periódicos que aumentassem os preços previamente estipulados; que os outorgantes só poderiam montar peças que constassem do repertório dos demais, caso fosse fora do Rio, e assim mesmo em províncias em que os outros empresários que nelas estivessem em turnês não as tivesse no repertório. Na parte “ofensiva” do contrato, os outorgantes tomaram como alvo preferencial atores e atrizes, definindo para eles um teto salarial, sobretudo para os de renome; tornaram obrigatórios os contratos escritos e definiram seu tempo de vigência; e decidiram pela não contratação de qualquer ator ou empregado que houvesse sido despedido de quaisquer das três empresas, exceto nos casos:

a) de acordo entre o artista e o empresário; (b) de dar-se lapso de um ano da data da despedida. Está entendido que esta cláusula não cogita da reentrada do artista na mesma empresa; (c) de ser a despedida por falta de pagamento de seus ordenados por 2 meses consecutivos.³⁸

Eram decisões que impactavam diretamente sobre a vida de profissionais acostumados a terem uma certa margem de liberdade para firmar contratos escritos ou verbais, a negociarem seus vencimentos e a se desligarem das empresas quando o combinado nos contratos fosse descumprido, caso recebessem propostas salariais mais atraentes ou por outros motivos quaisquer. Entende-se, assim, que Vasques tenha considerado “ofensiva” uma aliança que colocava os atores em uma situação bastante desfavorável diante da imposição de um “modelo” que pretendia limitar seu poder de barganha, e que ele tenha dito: “Se eu desse crédito a semelhante notícia, palavra de honra que ia já fazer parte do Club dos Libertos de Niterói, e pedir ao meu amigo Clapp para tratar da minha liberdade”.³⁹

A comparação que Vasques estabeleceu entre os atores e os escravos não chega a ser uma surpresa, uma vez que a metáfora da escravidão foi bastante “utilizada em várias situações para remeter a formas inaceitáveis de exploração ou, organização do processo de trabalho” por outras categorias de trabalhadores, embora nem sempre com o mesmo significado.⁴⁰ Vinda, porém, de um homem de teatro que colaborava em um jornal abolicionista e se alinhara a uma campanha da qual João Clapp foi uma das figuras de proa, e que definiu um estilo peculiar de ativismo transformando o teatro em arte engajada, a metáfora da escravidão emergia de

38 Toda parte relativa a este acordo foi baseada em MENCARELLI, op. cit.

39 *Gazeta da Tarde*, p. 1, 6 mar. 1884.

40 Apud POPINIGIS, op. cit., p. 655.

suas palavras em sintonia com tais ideias, o que possibilitava que o “contrato monopólio” fosse por ele interpretado como imoral e ilegal.⁴¹ Da mesma forma, é preciso considerar que a proximidade estabelecida por Vasques com a “classe caireiral” o tenha levado a incorporar, para o caso dos atores, recursos retóricos utilizados pelos trabalhadores do comércio, que se utilizavam da metáfora da escravidão para sublinhar sua situação de dependência, má condição de trabalho e incerteza em relação ao pagamento de salários.

As tensões nas relações de trabalho não se restringiram às existentes entre empresários e atores. Entre estes últimos, o aprofundamento das hierarquias entre eles, fruto da pressão da concorrência e dos altos salários pagos às estrelas dos elencos, contribuiu para alimentar disputas e dividi-los, basta lembrarmos de como as crônicas da época estão repletas de casos de ciúmes, rivalidades e inimizades. Provavelmente uma das faces mais visíveis desta divisão seja a formação de partidos teatrais por grupos de admiradores que tinham por objetivo exaltar as qualidades de seus atores e atrizes preferidos e detratar seus rivais, partidos esses que eram incentivados pelos próprios atores e atrizes e tinham na imprensa um grande aliado.

Em 1882, os embates entre os partidários das atrizes Esther de Carvalho e Pepa Ruiz, principais estrelas do elenco da companhia de Sousa Bastos, agitaram os teatros e alguns jornais se incumbiram de alimentá-los. “Todos os espetáculos em que tomava parte a atriz Pepa eram interrompidos pelos Estheristas, e, da mesma forma, aqueles em que entrava a Esther tornavam-se tumultuosos por causa dos Pepistas”.⁴² De acordo com Sousa Bastos, Esther de Carvalho

Passava os dias na rua, de porta em porta, de estabelecimento em estabelecimento, fazendo propaganda a seu favor, lamentando-se, até formar um partido, que fez quase uma revolução no Rio de Janeiro. Falava às turbas das janelas, dava audiências a toda a caixeirada inferior, preparava os meios de combate e recebia mil presentes de todos os gêneros. Os seus espetáculos começaram a ser tumultuosos, não passando muitas vezes do meio do primeiro ato.⁴³

Foi com base na boa aceitação das audiências, sobretudo do seu partido teatral formado por caixeiros, que Esther se desligou da companhia de Sousa Bastos indo formar a sua própria com o ator Ribeiro e o maestro Alvarenga, que também trabalhavam para o mesmo empresário. Além de ter sido um empreendimento muito bem-sucedido, ainda que breve, como veremos adiante, Esther estabeleceu uma concorrência acirrada com Sousa Bastos e Pepa.

Mas mesmo o sucesso de que desfrutavam as estrelas, que vinha acompanhado de retorno financeiro, não foi suficiente para salvaguardar muitos deles do desemprego sazonal, das más condições e acidentes de trabalho, da queda no nível de vida, da exploração dos empresários e da pobreza. Não nos remetemos, aqui, a riquezas construídas a partir de uma

41 Ver para o abolicionismo de Patrocínio, Clapp e dos colaboradores da *Gazeta da Tarde*, ALONSO, op. cit.

42 SOUSA BASTOS, op. cit., p. 124.

43 Idem.

noção de poupança, mas à experiência de profissionais acostumados a carreiras repletas de altos e baixos, que lidavam com situações em que o menor imprevisto podia levar rapidamente da prosperidade financeira ao endividamento ou falência. Cinco meses após abrir sua empresa teatral, Esther de Carvalho perdeu seus dois sócios para a febre amarela, assumiu a direção da companhia da qual logo teve de afastar-se por ser diagnosticada com a tísica pulmonar à qual sucumbiu poucos meses depois. Ou seja, no prazo de um ano, a situação de Esther passou da prosperidade financeira à pobreza, tanto que para levar a cabo seu tratamento de saúde foram realizados espetáculos em seu benefício.

De forma menos dramática, mas nem por isto menos representativa, Vasques e Xisto Bahia terminaram seus dias empobrecidos e deixaram suas famílias desamparadas com suas mortes. Outros atores preferiram abandonar a profissão e exercer ocupações mais estáveis, após vivenciarem períodos de altos e baixos financeiros, como Martinho Correa Vasques, irmão de Vasques, que terminou seus dias trabalhando em uma companhia de seguros.⁴⁴ Ou como o ator Antônio de Sousa Martins, que abandonou o teatro e tornou-se almoxarife dos correios,⁴⁵ e o ator Gusmão, que optou pela função mais estável de tesoureiro da Associação Beneficente dos Artistas Portugueses.⁴⁶

Entre as atrizes, alguns dos desdobramentos da nova lógica de mercado teatral tiveram consequências ainda mais drásticas, embora também afetassem os atores. Desde fins dos anos 1870, começou a tomar corpo uma feminização da profissão e a posição de atriz começou a exercer fascínio entre as mulheres e a atrair o público, o que levou muitas jovens a abraçarem a profissão. A atriz francesa Rose Merrys, por exemplo, foi atriz do Alcazar Lírico do Rio por um curto período. Retornou a Paris e fixou-se definitivamente no Rio após ser contratada pela companhia de Jacinto Heller, em 1878, onde se popularizou na interpretação de operetas e canções e se transformou na primeira atriz do elenco da empresa. Sua carreira teve início nos anos 1850, com o apoio de sua mãe, quando era ainda uma menina.⁴⁷ Pepa Ruiz e Esther de Carvalho, da mesma forma, começaram na profissão muito jovens.

Mas, se no início de suas carreiras, a juventude e os atrativos físicos muitas vezes constituíam um trunfo mais importante do que a própria experiência de palco, com o passar do tempo, eram a perda desses mesmos atributos e a concorrência das atrizes mais jovens que ameaçavam as veteranas e contribuía para aprofundar as hierarquias entre elas. Some-se a isso o estereótipo da prostituição, que por muito tempo acompanhou a profissão, e tem-se uma noção do peso desses componentes nas suas vidas profissionais. Esther de Carvalho veio para o Rio acompanhando o ator Ribeiro, com quem mantinha um relacionamento amoroso. A despeito do sucesso de que desfrutou, os artigos e notas publicados por ocasião de seu

44 *Revista Ilustrada*, p. 7, 8 fev. 1890.

45 SOUSA BASTOS, op. cit., p. 472.

46 *Diário de Notícias*, p. 1, 23 mar. 1886.

47 SOUSA BASTOS, op. cit., p. 599.

falecimento quase sempre foram acompanhados de menções a sua “conduta libérrima” e ao fato de que, apesar de vir de uma família distinta, ela lhe virara as costas para viver “seus amores e paixões ilícitos”.⁴⁸ Sousa Bastos chegou mesmo a dizer que a moléstia de Ribeiro foi agravada por suas “paixões” pela atriz e seu falecimento “resultado final das loucuras de Esther”.⁴⁹ Foi esse mesmo estereótipo que marcou a trajetória da atriz portuguesa Eugênia Câmara, que, apesar de ter sido atriz, tradutora, poetisa e empresária teatral, ficou mais conhecida pelos contemporâneos e nas memórias, biografias e histórias do teatro por seus relacionamentos amorosos, particularmente o que manteve com Castro Alves.

Mais um último ponto merece destaque nesse quadro que vimos tentando delinear a partir das questões levantadas por Vasques nos seus folhetins: as tensões entre brasileiros e portugueses no mundo teatral, a despeito da proximidade linguística e da dependência para a formação dos quadros profissionais do setor, das quais um dos exemplos é a troca de nome da Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos para Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, anteriormente citada, e a criação da Associação de Socorros Mútuos Memória a Esther de Carvalho, dois anos após a morte da atriz.

É conhecida a afirmação de que por longo tempo o teatro português exerceu hegemonia no Brasil. De fato, foram inúmeros os atores, músicos, maquinistas, cenógrafos e outros profissionais portugueses que compuseram as companhias que eram empresariadas, em sua maioria, também por portugueses como Furtado Coelho, Jacinto Heller, Sousa Bastos, Luiz Braga Júnior, Esther de Carvalho, Eugênia Câmara e Dias Braga, apenas para mencionarmos nomes já citados neste artigo.

Desde 1829, quando chegou à cidade a primeira companhia dramática portuguesa dirigida por Ludovina Soares da Costa, contratada para trabalhar no Teatro São Pedro Alcântara, e ao longo do século, atores portugueses frequentaram os palcos brasileiros com assiduidade e alguns até estabeleceram residência aqui. Por isso, quando Sousa Bastos contratou atrizes e atores portugueses que atuavam na cidade e trouxe outros de Lisboa pagando suas passagens e fazendo adiantamentos dos seus ordenados vantajosos, ele foi acusado de trabalhar para “a ruína dos artistas dramáticos nacionais”. E quando esse mesmo empresário realizou uma turnê a São Paulo, para escapar de dívidas que lhe eram cobradas por Haddock Lobo na justiça, a insegurança a que os atores do seu elenco foram submetidos foi noticiada nos jornais, que afirmaram que ele deixara os atores contratados em Portugal desamparados e que estes passaram a engrossar o número já significativo de atores brasileiros desempregados no Rio.⁵⁰

As rivalidades entre portugueses e brasileiros também se manifestaram quando o famoso comico português Francisco da Silva Taborda esteve em turnê no Rio em 1871. Na ocasião, quando Taborda foi comparado a Vasques, chegou-se a dizer que a grande reputação que

48 **O Brazil**, p. 1, 20 jan. 1883.

49 **Espectador**, p. 1, 25 mar. 1883.

50 **Espectador**, p. 2, 13 set. 1882.

acompanhava o cômico português não fora suficiente para “ofuscar o merecimento do popular artista da Fênix”.⁵¹

Alimentadas ora pelos próprios atores, ora por seus admiradores, ora por empresários, as rivalidades entre portugueses e brasileiros também contribuíram para que aflorassem preconceitos antigos associados aos brasileiros, que foram reatualizados em uma conjuntura diferente. Consta que em uma carta enviada por Sousa Bastos a um amigo que vivia em Portugal, ele disse dos regentes das orquestras brasileiras que eram “mulatos muito estúpidos” e que estava “condenado a aturar um”, e das plateias que elas eram um bando de macacos, visto que “cada um [brasileiro] é um macaco”.⁵² Se, no período da Independência, esses preconceitos foram utilizados para demarcar as diferenças entre a população dos dois reinos e para apostar na inviabilidade de um país recém-independente, submetido aos supostos “perigos” da gente “de cor”, nos anos 1880 eles serviram a outro propósito: demarcar um espaço privilegiado de atuação para os portugueses com base em laços identitários e em uma suposta superioridade cultural e racial deles em relação aos brasileiros. O que tais preconceitos não conseguiam esconder, porém, e os contemporâneos podiam constatar na prática, era que o Brasil se tornara um mercado atrativo e essencial para o teatro português, que dele se tornou parcialmente dependente. Basta lembrar que, no período do verão europeu, era ao Brasil que atores e empresários portugueses recorriam para enfrentar a falta de trabalho, a diminuição de proventos e os fins dos contratos artísticos quando os teatros das cidades, onde se concentrava a clientela mais abastada, mantinhaWm-se fechados porque grande parte do público pagante se retirava para as estâncias de veraneio.

Vê-se, assim, que as historicamente ambivalentes e contraditórias relações entre brasileiros e portugueses foram mediadas nos meios teatrais por um novo componente nos anos 1880 e, ao serem ressignificadas, passaram a se referir não apenas a um problema de nacionalidade, mas também a uma questão de sobrevivência. Nesse novo contexto, em que atores portugueses eram preferidos e os atores e atrizes brasileiros mais famosos até conseguiam ocupar um espaço representativo nWos elencos, o grosso dos profissionais disputava as posições que sobravam com unhas e dentes.

* * *

COM BASE na documentação a que tivemos acesso, foram essas as questões que conseguimos identificar e, na medida do possível, explorar nesse exercício preliminar. Sem dúvida que documentos adicionais aos quais não tivemos acesso, assim como o levantamento de outras questões, podem levar a identificar e aprofundar detalhes aqui ausentes ou outros que nos passaram despercebidos. Independentemente disso, cremos ser possível apontarmos dois

51 **Jornal da Tarde**, p. 1, 20 set. 1871.

52 **Gazeta de Notícias**, p. 3, 18 ago. 1883.

pontos, à guisa de conclusão, um de caráter mais geral e outro mais específico. O primeiro deles, que os atores dramáticos não estiveram apartados do processo de redefinição das relações de trabalho no Brasil no último quartel do oitocentos. Os estudos sobre a história do trabalho muito têm a ganhar com pesquisas que se debruçam sobre o tema, permitindo o acesso a uma compreensão mais complexa dos desdobramentos que uma cultura global do espetáculo e a dimensão mercantil do teatro tiveram sobre experiências e estratégias de contestação e luta de atores e outros trabalhadores ligados ao mundo teatral no Brasil; sobre as dificuldades por eles enfrentadas para mobilização em torno de interesses comuns, bem como sobre o peso que as questões raciais e de gênero exerceram no seu espaço de atuação. E a segunda, que é preciso matizar a premissa da dependência do teatro brasileiro ao teatro português no oitocentos. Não se trata de negá-la, mas de levar em consideração que ela passou por transformações sutis em conjunturas históricas específicas, as quais precisam ser elucidadas e podem contribuir para melhor compreender como as relações entre colonizadores e ex-colonizados foram sendo construídas entre equívocos, reconstrução e rejeição no campo das artes ao longo do século XIX.

Recebido em 04/03/2022

Aprovado em 04/05/2022