



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

ISSN: 1980-4369

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

Gimenez, Priscila Renata
Crítica e sociabilidade: a rubrica teatral do *L'Écho de l'Amérique du Sud* (1827-1828)
História (São Paulo), vol. 38, e2019031, 2019
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2019031>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221065057026>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM 

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

CRÍTICA E SOCIABILIDADE:

a rubrica teatral do *L'Écho de l'Amérique du Sud* (1827-1828)

Criticism and sociability: the theatrical rubric of L'Écho de l'Amérique du Sud (1827-1828)

Priscila Renata
GIMENEZ

✉ priscila.rgimenez@gmail.com

Universidade Federal
de Goiás
Goiânia, GO, Brasil

RESUMO

A crítica teatral, como rubrica e gênero de base do feuilleton, foi praticada no Brasil pelos primeiros impressores e editores franceses da imprensa periódica que por aqui se instalaram. Pierre Plancher, figura chave do processo de transferência das práticas culturais das mídias impressas, da França para o Brasil, lançou em língua francesa, no Rio de Janeiro, o periódico *L'Indépendant* (1824-1827), que Émile Sévène, deu continuidade sob o novo nome de *L'Écho de l'Amérique du Sud* (1827-1828). Em ambos, a crítica de espetáculos tinha espaço garantido. Assim, este artigo tem como objeto de estudo e a crítica teatral do *Écho de l'Amérique du Sud*, considerando o contexto de incorporação da coletividade e da diversidade cultural da vida urbana moderna, inserida no processo de modernização da imprensa periódica, ocorrido a longo do século XIX. A descrição e o exame das críticas teatrais, de seus métodos e procedimentos de apreciação, abordagens e estratégias de escrita compõem o foco do estudo, além da investigação sobre os indícios de sociabilidades presentes na rubrica teatral. Animadas pela cultura midiática e por ela incorporadas, as sociabilidades exploram as potencialidades dessa cultura da mídia impressa, em vias de pleno desenvolvimento e modernização em contexto transnacional.

Palavras-chave: *Écho de l'Amérique du Sud*, imprensa em língua francesa, século XIX, crítica teatral, sociabilidade.

ABSTRACT

Theatrical criticism, as basic rubric and genre of the feuilleton, was practiced in Brazil by the first French printers and editors of the periodic press who settled here. Pierre Plancher, a key player in the process of transferring cultural practices of print media from France to Brazil launched in Rio de Janeiro the French journal *L'Indépendant* (1824-1827), which Émile Sévène continued under the new name of *L'Écho de l'Amérique du Sud* (1827-1828). In both, the show criticism had guaranteed space. Thus, this article has as its object of study the theatrical criticism of the *Écho de l'Amérique du Sud*, considering the context of incorporation of the collectivity and cultural diversity of modern urban life, inserted in the process of modernization of the periodic press, which took place throughout the 19th century. The description and examination of theatrical criticism, its methods and procedures of appreciation, approaches and writing strategies make up the focus of the study, as well as the investigation of the evidence of sociability present in the theatrical rubric. Animated by and incorporated by the media culture, sociability exploits the potential of this print media culture in the process of full development and modernization in a cross-national context.

Keywords: *Écho de l'Amérique du Sud*, French-language press, 19th century, theatre criticism, sociability.

Dossiê A imprensa francófona nas Américas nos séculos XIX e XX

Organizadores: Valéria dos Santos Guimarães, Guillaume Pinson, Diana Cooper-Richet

A crítica teatral sempre teve espaço nos periódicos brasileiros e foi um gênero jornalístico-literário presente e praticado dentre as rubricas de entretenimento, tanto nos jornais em português quanto nos de língua francesa aqui produzidos. Na matriz francesa, crônica e romance-folhetim nasceram da atuação da crítica teatral, a qual ocupou primeiramente o espaço do rodapé dos diários parisienses do início do século XIX.

Criado pelo *Journal des débats politiques et littéraire* como um espaço adicional do jornal, o qual permitia expandir o conteúdo na página do diário, sem pagar mais impostos pela ampliação da folha [de *in quarto* (11,3 dm²) para *in folio* (16,1 dm²)]¹, foi com a crítica teatral que se criou e se estabeleceu o espaço físico e simbólico das rubricas de conteúdos artístico-culturais, ficcionais e de “bate-papo” com o leitor. Tais rubricas que, de fato, se consolidaram nos diários foram, cronologicamente, a crítica ao teatro lírico e dramático, seguida da crônica e do romance-folhetim.² Esses gêneros, diretamente ligados aos jornais e à vida e cultura urbanas são, por sua vez, frequentemente lembrados por icônicas figuras consagradas pelas histórias literárias. Na França, Geoffroy, Jules Janin, Stendhal e os românticos Gérard de Nerval e Théophile Gautier, como folhetinistas críticos teatrais; Delphine de Girardin (Vicomte de Launay), Georges Sand, Guy de Maupassant, Zola e Colette cronistas; Alexandre Dumas (pai), Balzac, Paul Féval e Frédéric Soulié, representando a narrativa de ficção folhetinesca. No Brasil, Martins Pena e Artur Azevedo foram folhetinistas dedicados à crítica teatral, José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio são alguns dos nossos emblemáticos cronistas e, finalmente, Manuel Antonio de Almeida, Alencar, Machado, Aluísio Azevedo e, até mesmo, o célebre personagem Rocambole, são figuras essenciais dos nossos³ romances-folhetins do século XIX. Isto para citar apenas alguns dos principais nomes de lá e de cá.

Apesar da expansão e do sucesso do folhetim com o romance e a crônica, os espetáculos, no formato de “crônica da vida teatral”,⁴ permaneceram presentes nos periódicos de variedades e diários, a despeito da imprensa especializada, em contexto internacional e nacional, cultivada ao longo daquele século.⁵ A crítica aos espetáculos e os jornais “têm isso em comum, um e outro, para existir, precisam da aprovação do público.”⁶ (CAPUS *apud* BARA; YON, 2011, p. 1554). Na esteira do modelo transatlântico de imprensa da primeira metade do século XIX, em curso de modernização de formas e conteúdos, a crítica é um gênero jornalístico estritamente ligado à literatura, o qual se desenvolveu e garantiu seu espaço nos periódicos graças à escrita ornamentada, dialógica e autônoma, isto é, graças à sua essência literária.

Do outro lado das redações e das páginas dos periódicos, o público leitor brasileiro da época, mais precisamente de rubricas de entretenimento, era maior do que comumente se imagina. De acordo com Paixão (2017), para além dos leitores em posição socioeconômica privilegiada, livros e periódicos eram consultados, lidos e consumidos também por outra parcela da população dos centros urbanos, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo. Ele a designa como “extrato médio em gestação” (p. 16), a qual frequentava espaços públicos de leitura. Ainda, segundo o autor, em meados

do século, o “folhetim representava um novo gosto literário de uma época” (p. 18), sendo a narrativa ficcional e a crônica as preferências desse público.

A crítica aos espetáculos, no que lhe concerne, aparece antes desses dois gêneros despontarem e conquistou os primeiros leitores da rubrica de cultura e variedades. A sedutora escrita literária da seção folhetinesca, já presente na revista teatral, é um traço característico, contudo sua veiculação ao jornal é o fator determinante do sucesso, pois “o que importa é sua materialidade, por sua vez, reconhecida nos grupos sociais que encarnam determinadas preferências literárias” (p. 18), conforme demonstrou Paixão. No Brasil, como veremos, a crítica teatral é praticada nos periódicos da corte pelo menos desde fins de 1820. Mesmo tendo seu espaço próprio nos periódicos, antes e depois de figurarem no *bas de page*, e dentre o público leitor, os assuntos teatrais também são transversais aos demais gêneros folhetinescos e à vida social, manifestando-se, não raro, como assunto ou ambientação da ficção e do “bate-papo”.

As relações entre veiculação, formas e conteúdos, praticados na matriz francesa – transplantados para as Américas e assimilados pela nossa imprensa – foram mediadas por figuras importantes, como editores, impressores e redatores, que circularam por diferentes espaços nacionais inscritos nesse processo de modernização e de difusão da mídia impressa. Dessa forma, a “imprensa brasileira não se constituiu, portanto, de maneira autônoma, mas (...) como um sistema de inter-relações, no seio do qual a intensa atividade dos mediadores (...) ocupa lugar central.” (GUIMARÃES, 2012, p. 21). Todo esse movimento, de circulação dos impressos, de transferências culturais das práticas redacionais e de mediadores, permitiu a estruturação de nossos periódicos e, particularmente, de uma produção nacional de conteúdos dedicados aos teatros, em especial a crítica folhetinesca, os quais estão, ao mesmo tempo, conectados às práticas sociais e urbanas em vias de desenvolvimento no Brasil, naquele momento. Assim, concluímos com Paixão (2017) que

a compreensão inicial do processo de transferência de um bem cultural é fundamental para o estudo de um público e seu gosto literário, o que significa que as transferências culturais estão relacionadas diretamente aos fenômenos de produção e de circulação de obras culturais e, indiretamente, à formação de públicos. (PAIXÃO, 2017, p. 27).

Essa história entrecruzada das histórias da imprensa, dos gêneros literários típicos dos periódicos e do público leitor, já estudadas e contadas,⁷ é aqui retomada no intuito de abrir caminho para nosso objeto de investigação, elucidando nosso ponto de partida: os estudos comparados entre imprensa e literatura, com o propósito de examinar suas formas, gêneros, rubricas, poéticas e redes transnacionais. Para tanto, admitindo as perspectivas das referências sobre as transferências culturais e sobre o gosto literário do público leitor, acima indicadas, discutiremos detalhadamente, em primeiro lugar, as críticas teatrais recolhidas do jornal francês produzido no Rio de Janeiro, *L'Écho de l'Amérique du Sud* (1827-1828), observando sua frequência e estrutura, os métodos, abordagens e estratégias críticas nela presentes e características de sua escrita. Tal reconhecimento visa traçar, principalmente, uma análise literária das apreciações, as

quais podem ter tido papel formativo do gosto literário dos leitores daquela década e dos futuros consumidores dos romances e crônicas da segunda metade do século. Igualmente, esse exame revela o intenso movimento da imprensa moderna no Brasil de fins de 1820, que começava a se inserir no circuito internacional de recepção e produção de periódicos de modelo transatlântico. Além de informar e avaliar os espetáculos da ópera italiana e do corpo de baile do então Teatro Imperial São Pedro de Alcântara, os artigos da rubrica teatral do *Écho* comunicam e intermediam as atualidades das páginas do jornal e dos espetáculos paralelamente àquelas das polêmicas em torno do teatro e dos artistas, constituindo um espaço virtual coletivo dos frequentadores e amantes das artes, em especial da ópera e da dança. Desse modo, num segundo momento, serão analisados indícios de sociabilidades, considerando-se a hipótese de que a rubrica teatral se apresentava como uma extensão dos espetáculos e de que os participantes desse círculo, bem como dos interessados nele, se reuniam virtualmente na leitura das críticas e comentários dos vários periódicos, da mesma maneira que mantinham as discussões sobre espetáculos e sobre as críticas em outros círculos, como os salões, bailes e quicá nos espaços públicos de leitura e nos pontos de venda de ingressos para os espetáculos, como na própria tipografia do jornal.

Tal mediação, que começa a despontar nos periódicos brasileiros, já nessa época, é efetivada com a participação do público leitor nesse processo, que pode ser concebido em grupos específicos, dos mais evidentes aos menos lembrados, segundo demonstrou Paixão (2017). No escopo do presente estudo, poderíamos apontar, por exemplo, desde a comunidade dos imigrantes franceses e dos frequentadores e amantes dos espetáculos, àquela dos *dilettanti*, dos artistas, e, claro, toda a comunidade francófona da capital do império brasileiro, leitora dos periódicos, nacionais e internacionais, em língua francesa.

Nos rastros do periódico

A trajetória do *L'Écho de l'Amérique du Sud* é bastante conhecida no campo dos estudos da imprensa em língua estrangeira no Brasil. Foi um jornal efêmero, publicado às quartas-feiras e sábados, de 30 de junho de 1827 a 26 de março de 1828. A seu respeito, é bem conhecido o fato desse periódico ter sucedido *L'Indépendant: feuille de commerce, politique et littéraire* (1827), outro jornal de curtíssima circulação, de apenas três meses. O editor e redator do *Écho* foi Émile Sévène, o qual também redigiu o *Indépendant*, segundo Isabel Lustosa (2017). De Sévène sabemos muito pouco, apenas que era um homem de letras e que publicou, no Rio de Janeiro, uma *Gramatica franceza [sic]*, recomendada pelo Colégio Pedro II em meados do século.⁸ Sua atuação na imprensa é marcada por uma “militância liberal” (LUSTOSA, 2015, p. 80), posição que pode ter colaborado para a breve existência do *Écho* em tempos iniciais do Império. Ambos os periódicos foram impressos na Tipografia de Pierre Plancher, a Imprimerie Impériale de P. Plancher-Seignot, da Rua do Ouvidor, 95. O *Écho*, entretanto, passou à Imprimerie de R. Ogier, Rua do Ouvidor, n. 156, em meados de setembro de 1827, isto é, ao impressor que compraria a propriedade desse jornal em março do ano seguinte,⁹ lançando, em substituição a ele, o *Courrier du Brésil*:

feuille politique, commerciale et littéraire. A transferência de tipografia pode ter como motivo o novo empreendimento do célebre tipógrafo Pierre Placher. Como se sabe, associado ao médico Joseph François Xavier Sigaud, ele lança em outubro de 1827 o *Jornal do Commercio*, em português, que teria vida longa e que acompanhou, contou e testemunhou toda a história e as inovações da imprensa moderna no Rio de Janeiro do século XIX.

Como empreendimento de utilidade pública, o *Écho de l'Amérique du Sud* pretendia exercer uma voz ativa das novas nações da América do Sul. Em seu primeiro número o jornal, anunciava que sem “limitar nossos olhares ao vasto horizonte do Brasil, traremos sucessivamente nosso ponto de vista sobre a Colômbia, o Peru, o Chile (...) Buenos Aires e o Paraguai (...)” (30/6/1827, p. 2). Apesar de afirmar ter uma posição sem “o eco de paixões políticas”, a epígrafe do jornal clama por liberdade e independência ao afirmar que “Há um único eco na América, quando se pronuncia as palavras Pátria e Liberdade (Général Foy)”. O ‘Pospectus’ do primeiro número apresentava, ainda, como intenções da nova folha “apoiar os princípios da legislação que os novos governos da América do Sul proclamaram desde a era de sua independência” (p. 1).¹⁰

Seguindo a estrutura comum às folhas da época, o *Écho de l'Amérique du Sud* apresentava-se em quatro páginas, oito colunas, contendo as seções *Brésil, Extérieur ou Nouvelles Étrangères, Correspondances, Variétés, Théâtre Impérial* e *Avis*. Com exceção da primeira, as rubricas não eram fixas e algumas eram bastante flutuantes. Apesar disso, quando o número trazia quase todas as seções, o conteúdo e as rubricas geralmente eram organizados na sequência listada acima.

Quanto à seção teatral, nosso centro de interesse, não há referência específica sobre a abordagem dos espetáculos no prospecto, no entanto, a exemplo do *Indépendant*, esse conteúdo cultural fará parte, de forma significativa, da estrutura e das polêmicas do jornal, mesmo não mantendo periodicidade regular, mas seguindo o fluxo das representações e sociabilidades do Teatro Imperial. Ainda sem apresentar a formatação do folhetim no rodapé da página, como fariam os grandes diários brasileiros alguns anos mais tarde, no *Écho* a rubrica teatral era sempre veiculada nas colunas finais do jornal.

A crítica aos espetáculos no *Écho de l'Amérique du Sud*

Se comparada à atuação do *Indépendant*, a crítica teatral do *Écho* é numericamente maior, porém é menos frequente. Do total de dez números do primeiro jornal, nele encontramos nove críticas; no segundo periódico, de setenta e quatro números do jornal, somam-se vinte e seis artigos sob a rubrica intitulada, na maior parte dos casos, “Théâtre Impérial de São Pedro”, pois há ocorrências do assunto teatral como notícia de concertos, correspondências sobre o meio teatral ou elogios a artistas.¹¹

Tal como seu antecessor, as revistas teatrais do *Écho* são geralmente bastante longas, ocupando de uma a duas das oito colunas do jornal. Muitas vezes, a revista dos espetáculos traz formatação especial, com letras bem menores que aquelas do formato tradicional do periódico, permitindo a publicação de um conteúdo maior sobre

os espetáculos e as polêmicas em torno deles no espaço destinado a tal rubrica, isto é, nas últimas colunas da edição.

É bastante evidente que, nessa sociedade recém independente da capital imperial, ir ao teatro e tê-lo em revista toda semana, praticamente, eram atividades e práticas culturais e sociais muito importantes. O grande espaço que ocupam os espetáculos na sociedade e na imprensa de meados e da segunda metade do século XIX é bem conhecido e tem sido estudado. Contudo, a observação do entretenimento, com destaque para os espetáculos, como conteúdo e prática redacional durante os anos de estabelecimento da imprensa nacional tem-se revelado um *corpus* rico e fundamental para iluminar os trilhos seguidos pela nossa produção de periódicos, bem como em vista de elucidar o público leitor das rubricas de entretenimento. Como as críticas do *Écho* e do *Indépendant*, esse *corpus* corrobora a tendência da produção brasileira a, desde muito cedo, fazer parte do fenômeno de transferências intelectuais e culturais – artístico-literárias – ocorrido no século XIX, com maior evolução a partir de 1830.

Se com a incorporação da rubrica teatral por parte do *Indépendant* “renovava-se a velha tradição que tomava o teatro como escola da civilidade e dos bons costumes, qualidades fundamentais a uma Corte como o Rio de Janeiro”, este jornal, ao mesmo tempo, “tornava-se, assim, em pouco tempo, um veículo ativo dos debates que se processavam em torno do teatro, expondo a público os bastidores das contratações e os detalhes dos acordos entre artistas e direção” (BERÇOT, 2011, p. 85-87). Isto é, o periódico torna-se um espaço coletivo de mediação para a divulgação, discussão e até mesmo para as polêmicas em torno do teatro, entre os vários grupos da sociedade frequentadores do teatro e dos interessados nesse círculo.

Apesar de menos densa, porque menos frequente, a crítica teatral do *Écho* é igualmente incisiva e ativista, artística e politicamente. Ainda não se pode comparar a extensão e as invenções da poética jornalístico-literária das rubricas dessa produção inicial crítica da imprensa brasileira àquela de a partir dos anos de 1840.¹² Essa, em geral, tem redator e dia de publicação fixos, podem se configurar séries de folhetim-crítica e agregam, como princípio da prática redacional, a escrita descomprissada e leve, muitas vezes forjada na ficção, típica da crônica. Entretanto, todos esses traços já despontam na elaboração da seção dos espetáculos dos primeiros periódicos francófonos brasileiros, e em especial na do *Écho de l'Amérique du Sud*, conforme detalharemos a seguir.

Valendo-se do padrão e dos procedimentos comumente utilizados à época em textos críticos dos espetáculos, na elaboração de seus artigos, o redator do *Écho* adota procedimentos típicos do gênero, já praticados na matriz francesa, como a contextualização das óperas e balés em revista através do resumo dos libretos. O artigo de 7/7/1827, por exemplo, assim inicia-se: “Casada secretamente com John há muitos anos, Jenny mora na casa paternal. Protegida por sua irmã, ela conseguiu esconder de seu pai seu casamento e seu filho Charles”, e continua pelos próximos cinco longos parágrafos a oferecer o resumo da ação do balé *Jenny ou le mariage secret*. Sem se demorar, logo após o resumo da ação, a apreciação geral do espetáculo introduz as análises, que ocupam quase uma coluna toda: “Este balé, pleno de fervor,

de movimento e de situações largamente desenhados, obteve um sucesso completo, apesar da falta do conjunto, inseparável de uma primeira representação”. Segue-se, então, a observação do figurino, “de um frescor perfeito e de uma grande verdade”, e dos bailarinos, a qual apela ao direito da acompanhar nova representação para detalhar e aprofundar a análise da atuação dos artistas: “O sucesso do balé de Jenny irá certamente *crescendo*: felicitamos M. Lefèvre pela representação desta obra que não deixará de atrair grande público”. Encorajando o bailarino ensaiador e coreógrafo da companhia, a revista do balé é encerrada, concedendo as demais linhas desta edição da revista teatral a alguns comentários sobre os cantores e os espetáculos vindouros. Nas noites em que o espetáculo apresentado foi bem ensaiado e tudo correu bem – isto aliado ao bom humor do crítico – é possível encontrar elogios honestos como na apresentação de *L’italiana in Algeri*, de Rossini “No geral, esta representação deixou pouco a desejar e, por hoje, temos apenas elogios a dar.” (26/9/1827).¹³

Como também é comum nas revistas em que há muitos espetáculos a serem comentados, o fechamento da crítica pode funcionar como um grande resumo dos acontecimentos teatrais, listando o dia da apresentação, a peça principal e um breve comentário de cada uma delas, depois de ter comentado a peça e/ou apresentação mais relevante do período em revista. O melhor exemplo é oferecido no dia 2 de janeiro de 1828, com uma sucessão de resumos: “Domingo, tivemos as *Modistes* e o triste *Calyfe* (...). Terça, dia de grande gala, *Adelina* e ainda as *Modistes* (...). Quinta, *Cenerentola* foi cantada no deserto (...).”¹⁴

Vale lembrar que quando o espetáculo recebe expectadores ilustres, o registro do fato na revista ganha destaque já no primeiro parágrafo: “Ontem, S. M. o Imperador, acompanhado de sua augusta Filha, honrou o teatro com sua presença. A sala, inteiramente repleta, oferecia a reunião mais brilhante da elite da sociedade brasileira”,¹⁵ como no artigo de 18/7/1827.

No papel de crítico, o redator do *Écho* tenta ser rígido na apreciação dos artistas ao analisar elementos específicos das peças, da organização e apresentação da dança:

O pas de trois de M. Toussaint, Mme Dargé e Mme Toussaint seria muito melhor se situado no primeiro ato. Um balé de um gênero tão sério [balé *Jenny*] não admite dança entre o desfecho da ação e o divertimento final. Os passos parecem frios. É a tal tipo de inconveniência que devemos atribuir o silêncio da plateia depois desse *pas de trois* tão bem dançado por essas duas damas.¹⁶ (22/8/1827)

Amante dos bailados, o menor dos detalhes ou alguma desconexão na co-reografia é certamente alvo de seus comentários, como na revista de 29/8/1827, sobre o benefício do bailarino Lefèvre. O crítico assinala: “Hesitamos em dizer, mas parece-nos que este balé [*Déserteur*] peca na representação e pelas danças, pois todos os bailarinos provam aí seu talento ou, no mínimo, provam sua boa vontade”.¹⁷ Com as apresentações e artistas do teatro lírico, o crítico-redator também tenta explicar tecnicamente o espetáculo, a começar das composições e de como foram

executadas. Quando das várias repetições da *L'Italiana in Algeri* acompanhadas pelo crítico, efeitos da composição podem ser observados minuciosamente e, da mesma forma, não escapam ao seu comentário.

As doze representações da *Italienne à Alger*, às quais assistimos, permitem-nos dar nossa opinião sobre a peça e sobre a maneira como foi cantada. Esta partitura, apresentada na Europa como uma das obras-primas de Rossini, é perfeita; confessamos, porém, ingenuamente, que, apesar dos nossos esforços, não pudemos reconhecer na abertura todos os efeitos da harmonia imitativa que outros foram felizes de ali encontrar. Esta obra parece-nos a parte menos tocante da ópera: seu movimento é uniforme demais, pois, à exceção dos primeiros compassos, é um *allegro* contínuo que Rossini escreveu, provavelmente, sem ter a pretensão de pintar paixões; e cremos que ao lhe atribuir intenções tão sábias, faz-lhe fazer, como a M. Jourdain, *de la prose sans s'en douter*.¹⁸ (3/11/1827)

Quanto à atuação dos cantores, desde o anúncio da estreia da, então, nova soprano da companhia italiana, Elisa Barbieri, a análise técnica toma espaço no artigo de 26/9/1827. Mesmo com muito empenho e boa redação, percebe-se que, tal como no comentário sobre a composição, o conhecimento técnico do crítico é pouco mais aguçado que aquele de um diletante ou de um amador que acompanha assiduamente a ópera:

A natureza foi pródiga com Mme Barbieri (...) Sua voz, *soprano* bem pronunciado, é um pouco frágil nas notas médias e baixas, mas é sonora, brilhante e de uma flexibilidade admirável nas altas. Ela ataca com uma facilidade e uma exatidão perfeitas as notas mais elevadas e a arte que aplica em sua execução permite dificilmente que se perceba o que falta a sua voz nas notas baixas. (...) seu método é seguro e seu gosto perfeito. Mme Barbieri seria em toda parte uma cantora distinta, mas no Rio de Janeiro é um verdadeiro tesouro e a esperança de todas as nossas noites. ¹⁹ (26/9/1827)

Seus julgamentos, mesmo que bastante seguros, acabam por se repetir, o que demonstra a falta de aprofundamento nas técnicas musicais, bem como de um olhar técnico mais apurado, se comparado a críticos como Castil-Blaze, folhetinista musical do *Journal de débats* à época, o qual era um especialista, também crítico da *Revue Musicale*. Ao comentar novamente o papel da *cantatrice* Barbieri em uma das apresentações seguintes de *L'Italienne à Alger*, são nítidos os mesmos elementos avaliados, inclusive valendo-se dos mesmos termos:

Mme Barbieri tem a voz pura, brilhante e, sobretudo, de uma exatidão e flexibilidade notáveis nas notas elevadas, mas falta-lhe uma força nas notas médias, e é quase nula nas baixas. A natureza mesmo de sua voz lhe proíbe de cantar personagens

escritos para *contralto*. Ignoramos se seu método é perfeito, contudo estamos certos de que ela canta com arte e que arrisca apenas ornamentos de um gosto perfeito. Enfim, Mme Barbieri tem mais que um bom método; em linguagem de *dilettanti*, ela tem charme.²⁰ (3/11/1827)

Aliás, nessa época áurea da ópera italiana e de estreias dos marcantes sucessos de Giacomo Rossini, “cujo gênio encantador, provoca e cuja música marca de imediato em todas as memórias”²¹ (21/11/1827), o diletantismo, além de estar presente na plateia, também é praticado pelo redator e tem espaço garantido nas revistas. Incontestavelmente o crítico toma partido de Elisa Barbieri. Os dois últimos excertos, transcritos acima, testemunham a lista de elogios à cantora, comuns em todos os artigos a seu respeito, assim como reitera a publicação de um soneto intitulado “A Madame Elisa Barieri”, em 9 de fevereiro de 1828, acompanhado da seguinte explicação:

Um dos nossos amigos enviou um soneto endereçado a Mme Elisa Barbieri, por ocasião da representação oferecida em seu benefício. Não diremos nada sobre esta representação: nossos elogios seriam sem mérito ao lado dos seguintes versos (...).²²

Se o poema foi realmente enviado por um amigo leitor ou se é de autoria do próprio crítico, como não é difícil imaginar, nunca saberemos. Mas, o fato é que o redator-crítico o publicou certamente por estar de pleno acordo com os dizeres do romântico e elogioso poema. Igualmente incontestável é o partidarismo explícito à bailarina Mlle Chéza. “É impossível ter formas mais perfeitas e uma silhueta mais graciosa”, defendia o folhetinista em 10 de setembro de 1827. Mas, antes disso, já em 29 de agosto o crítico confessara “Elogiando o talento de Mlle Chéza, estamos certos em servir de intérpretes à opinião geral e não tememos ser acusados de adulações”.²³

Naturalmente, tais partidarismos podem ter contaminado o olhar do crítico nas apreciações e o fez participar de polêmicas, envolvendo Mme Barbieri e Maria Thereza Fasciotti. Sobre essa querela ele exclama em 21 de novembro “é preciso recorrer à mais Augusta autoridade, e ver no Rio de Janeiro o pendão do decreto assinado em Moscou pelo imperador Napoleão para pôr fim às querelas dos dois primeiros talentos do Teatro Francês[?]”.²⁴

À parte o diletantismo, o redator se queixa constantemente do abandono da orquestra pelos músicos em noites de apresentações de óperas seguidas de dança. Possivelmente, tratava-se de um comportamento dos músicos observado e comentado para além dos amantes das danças. A primeira observação sobre isso, no artigo de 22 de agosto, requer do diretor do teatro uma providência. Não tendo sido resolvida a questão, o crítico insiste sobre a mesma questão semanas depois:

Há verdades que não saberíamos bem repetir: a orquestra que acompanha a dança tem se tornado cada dia mais lastimável. Os primeiros sujeitos deixam-na assim que a ópera termina, e

os três ou quatro artistas distintos que ficam durante o balé não são suficientes para tornar a execução sustentável. No sabá não se faz música parecida àquela que fui forçado a escutar nas duas últimas representações do *Déserteur* (...). Não há nenhum modo de remediar isso? ²⁵ (26/9/1827)

A eloquência do jornalista é notável na redação do jornal, em especial na seção teatral. Dotado de um estilo correto e fluido da escrita da língua francesa, é coerente o fato de Émile Sévène ser autor de uma gramática, conforme já mencionamos. Da mesma forma, é bastante evidente o tom mais sério empregado nas notícias inversamente ao uso de um discurso mais leve, com pitadas de humor e interferências literárias, constatado nas revistas teatrais. Sem se limitar ao gênero em prosa argumentativa da crítica, há uma ocorrência no *Écho* em que, pode-se assim considerar, a revista e a polêmica teatral foram lançadas no formato “Correspondence”, com direito a réplica do redator. Nela, recursos de intertextualidade com o texto e com a figura simbólica de um dos famosos personagens de Voltaire – Pangloss, filósofo adepto à filosofia otimista de Leibniz, do conto *Candide* – criam o humor das passagens em questão e sustentam o discurso dos interlocutores, reiterando em grande estilo suas argumentações. O contexto são os boatos da chegada da soprano Elisa Barbieri e a crise artística no desempenho das outras cantoras já estabelecidas no Teatro Imperial. Vejamos duas passagens que ilustram essa revista teatral estilizada:

Deixemos cantar Mme Fashiotti, Mlle Zenetti, Mme Barbieri, Mme Caravaglia, ela mesma; gozemos em paz do que a Providência nos envia; esforcemo-nos em contentar todos os gostos e tenhamos filosofia o bastante para exclamarmos, no fim de cada representação: “Tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis! (...) *Benoît Pangloss*

Nota do Redator. – (...) Apesar de suas boas opiniões, eu não saberia me tornar subitamente tão otimista que vossa senhoria; mas, também não cairei no excesso contrário; então, adotando um *Mezzo-terme*, direi: que tudo poderia ir melhor no melhor dos mundos possíveis, e, sobretudo, no teatro do Sr. Almeida.²⁶ (28/7/1827)

Já, em outra passagem, chamando atenção para o trabalho letárgico que abateu o corpo de baile do São Pedro em certo momento da temporada, o crítico ironiza:

Nossos bailarinos, nossas bailarinas e nosso mestre de balés parecem dormir profundamente há algum tempo. Possa, o deus do sono, enviar a M. Lefèvre sonhos em que se representem balés graciosos, passos bem desenhados; e possa ele, ao despertar, nos oferecer alguma coisa que nos console de nossas duas, três ou quatro últimas novidades! ²⁷ (3/11/1827)

E no artigo seguinte, no encerramento da crítica, lembra “O balé ainda dorme: a época do seu despertar será marcada pela primeira representação de *Marchandes de Modes*, em benefício de Mme Toussaint.”²⁸ (21/11/1827).

A propósito, nesse mesmo artigo, a veia humorística do jornalista foi plenamente exercitada como procedimento para elaboração e redação da crítica. Ele inicia o artigo timidamente, dizendo de seu constrangimento em falar dos acontecimentos e polêmicas funestos que estavam acometendo o teatro. Voltando-se à apresentação do *Calife et l'Esclave (Il Califfo e la Schiava*, no original), de Francesco Basili e Felici Romani, e a fim de apontar sua depreciação pela obra e apresentação, ele recupera uma suposta discussão entre seus vizinhos, já que “um reivindicava que era um *magnificat*, o outro, um *veni creator*, um terceiro queria que fosse um *te deum*: quanto a nós, almejávamos que pudesse parecer a um *de profundis*, mas em nada uma ópera”. Esse procedimento de inserir, provavelmente, uma ação fictícia na crítica, que será experimentado e explorado ao máximo nos folhetins teatrais dos anos de 1840 e nas crônicas, na França e no Brasil, introduz bem outra discussão sobre as óperas mais celebradas no momento, ou seja, a obra rossiniana. Se a música desse *maestro* tem “génie charme” (gênio encantador) e “entraîne” (provoca), diante do fato de alguns de seus vizinhos reclamarem “não entender os poemas italianos”, a reação do crítico é precisa e irônica: “poderíamos felicitá-los por isso, mas é melhor lhes facilitar a inteligência”.²⁹ Na esteira do trocadilho *féliciter/faciliter* (felicitar/facilitar), segue a seguinte explicação do redator, o qual explicita a simples e fácil estrutura em que comumente se baseia o poema operístico italiano, cuja música, no entanto, viva e ornamentada, encantava e lotava plateias, na Europa e nas Américas, e agregava diletantes desde as primeiras obras de Rossini.

O amante feliz e sua amada cantam sempre com as seguintes palavras: *Adorata, la tua beltá, o me felice, il caro bene, et la mia felicità*. O amante desprezado repete sem cessar: *Amor, crudel, tiranno, l'ingrata, perfida, misero cuore* e, enfim, *la mia fatalité*. O bufo faz normalmente triviais gracejos (...). Quanto ao desfecho, ele é sempre acompanhado de palavras indispensáveis como *joia, jubilo* e da eterna *félicité*. Portanto, é inútil saber a língua italiana para entender uma ópera moderna. (...) presentemente a música toma o lugar de tudo e sabemos que tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis. Mas voltemos ao *Calife*.³⁰ (21/11/1827)

Reducionista e ironista consciente do movimento artístico-musical do momento, bem como da amplitude dada à sua crítica, ao recorrer a recursos da ficção, da ironia e da intertextualidade, parafraseando, novamente, a célebre frase de *Candide*, de Voltaire, no excerto acima, o jornalista coloca em prática, precocemente, os principais procedimentos dos quais os grandes folhetinistas críticos e cronistas se serviriam anos mais tarde. Seja por suas leituras de periódicos e correspondências, seja por experiências pessoais, na atuação como folhetinista-crítico de Sévène há indícios de sua familiaridade tanto com o mundo dos espetáculos como espectador assíduo, quanto com os folhetins teatrais internacionais. Sobre a aplaudida ópera *Italiana in*

Algieri, na corte de 1827, ele menciona “Quanto a nós, a vimos ser aplaudida com entusiasmo de Moscou a Florença, e continuaremos, como todo o público do Rio de Janeiro, a considerá-la admirável.” (3/XI/1827).³¹

Seria, então, a apropriação das referidas práticas de escrita da crítica um mérito da atuação de Sévène crítico teatral? Provavelmente não, pois o circuito criado de circulação da imprensa, e consequentemente das críticas teatrais, entre a Europa e as Américas, é um fato concreto já nesta época, diferentemente do que em geral consideramos, tendo em vista a grande expansão da internacionalização e modernização do formato e conteúdo da imprensa periódica ocorrida mais proximamente a meados do século.

As páginas do *Écho de l'Amérique du Sud*, no entanto, mostram o processo inicial desse movimento acontecendo efetivamente. Por isso, a falta de notícias estrangeiras e, claro, o atraso de navios europeus, transformam-se em reclame dos leitores, ao qual o redator se defende e justifica, em de 19 de janeiro de 1828:

Para que possamos oferecer notícias da Europa, é preciso que o *parket* inglês ou algum outro navio de comércio ou de guerra traga jornais ou cartas particulares. Somente nestas duas fontes podemos ir buscar notícias estrangeiras. (...) o *parket* inglês e vários outros navios são esperados incessantemente (...).³²

Dentre os jornais internacionais repertoriados nas páginas do *Écho* estão: *Times*, *Les Nouvelles de Londres*, *Constituitonnel*, *Morning Heral*, *Le Moniteur*, *Le Courier*, *Journal du Commerce*, *Messenger de Marseille*, *Journal des débats*, *Courrier Français*, *Revue Politique de la France*, *New-York Mercantil Advertiser*, *Gazette de Lyon*. Entretanto, pelo testemunho do redator, sua conexão com o velho mundo também se fazia por cartas e contatos pessoais. Isto, talvez, explique o acesso a periódicos menos reproduzidos por aqui, como *Hampshire Telegraph*, *Le Portugais*, *Gazette Constitutionnelle*, *Observateur Autrichien*, *Gazette de Malte*, *Globe*, etc., além das constantes notícias da Argentina, Chile e algumas da Guatemala, publicadas sem fonte especificada.

Não somente na seção *Extérieur/Nouvelles Étrangères* essa rede é comprovada. Ela também aparece na rubrica teatral, corroborando as conexões e transferências de práticas culturais e redacionais, de valores e gostos que a imprensa transnacional começa, então, a absorver, tornando-se o instrumento de intermédio e veículo. A fim de se defender do partidarismo por Elisa Barbieri, o crítico do *Écho* conta um episódio representativo desse movimento internacional dos periódicos e dos valores que eles veiculam:

Quando elogiamos Mme Barbieri, o fizemos sem paixão, com a confiança que deveria nos dar a experiência que temos do teatro e nossas lembranças da excelente música que escutamos durante muitos anos na *terre classique*. Desde então, vários números de uma brochura semanal, que se publica em New York, caíram em nossas mãos e vimos nela que o julgamento feito a esta cantora era conforme as opiniões que havíamos emitido.

Mme Barbieri, na companhia italiana que contava dentre seus artistas com Garcia e sua filha, partilhava o emprego de *prima donna* com Mlle Garcia e certificamo-nos de que o público de New York se mostrava tão pródigos de aplausos a esta encantadora cantora quanto o do Rio de Janeiro. Continuaremos, assim, a reconhecer nela uma voz pura, de uma exatidão perfeita (...).³³ (28/11/1827)

É claro que o fato narrado pelo crítico pode não ter ocorrido realmente e mencionar a leitura do jornal nova-iorquino pode ter sido uma estratégia argumentativa. Porém, hoje podemos afirmar que se o fato não foi verdadeiro, a ideia de inseri-lo em sua revista teatral foi baseado, certamente, nas práticas de leituras dos periódicos internacionais, os quais o redator mesmo afirmou acima esperar “incessantemente”.

Como redator único do jornal,³⁴ algumas vezes o jornalista indica ver-se dividido entre oferecer as atualidades político-econômicas e novidades artístico-culturais ao leitor. Assim, ele lamenta, valendo-se, inclusive, do discurso em primeira pessoa, não muito convencional nos folhetins teatrais:

O humor combativo dos jornalistas americanos, o leve acesso de demência demagógica de Pernambuco, e, sobretudo, a revolução que estourou nos nossos vizinhos do la Plata ocuparam tanto meu tempo que tive de deixar em abstinência os amantes dos artigos de teatro.³⁵ (4/8/827)

Não somente como uma possível justificativa da ausência da rubrica teatral em alguns números do jornal, no *Écho*, há momentos em que as atualidades internacionais tornam-se recursos da elaboração da escrita da revista, no intuito de caracterizar algum acontecimento ou situação, sugerindo já a circularidade entre o conteúdo sério das notícias e o conteúdo de entretenimento, por exemplo, na passagem a seguir, na qual é sugerida uma comparação entre a instável situação da companhia de dança do teatro imperial e da política espanhola:

(...) é preciso confessar que o que chamamos ainda corpo de balé encontra-se num estado de decadência e de anarquia que podemos comparar àquele da monarquia espanhola.³⁶ Todos ali conjugam em todos os modos o verbo *vouloir*, com exceção do mestre de balés. A parte feminina, sobretudo, está num estado de ruína que dá pena de ver (...).³⁷ (19/12/1827)

Recorrendo a várias estratégias da escrita literária, constata-se, dessa maneira, que a revista teatral do *Écho* é instigante, tanto em relação ao seu conteúdo quanto aos seus procedimentos de redação, colocando em prática características da cultura midiática, que tão logo serão a base dos periódicos nacionais e internacionais. Nesta base está também a assimilação das sociabilidades, ou seja, “imaginários sociais” reunidos pelo jornal moderno nessa, que será conhecida como “civilização do jornal”.

Sociabilidades e a rubrica teatral

Com a instauração de D. João VI no Rio de Janeiro, em 1808, a dinamização e diversificação da vida urbana começaram a instaurar-se nessa ‘nova’ corte luso-brasileira, como bem sabemos. Já em 1813 o Real Teatro de São João foi inaugurado, transferindo, da metrópole para a então colônia, um palco para os espetáculos, o qual dava continuidade ao principal divertimento da corte portuguesa e reproduzia, visualmente, em terras brasileiras, a fachada do Real Teatro de São Carlos, de Lisboa.

A partir dos anos de 1820, Brasil e Argentina, principalmente, passaram a receber companhias europeias, que ofereciam temporadas líricas na parte sul das Américas. Não por acaso, concomitante à definitiva instalação do império, com a Independência e a presença de D. Pedro I por aqui, e ao regime do Primeiro Reinado (1822-1831), a principal atividade de lazer urbano e mundano, na capital imperial, era o teatro lírico e dramático. Benoît Pangloss, o pretendido filósofo otimista, leitor-correspondente do crítico do *Écho*, em sua carta de 28 de julho de 1827, explica que tem “um vivo interesse em tudo o que acontece ao Teatro Imperial, já que é o único lugar de entretenimento honesto oferecido ao público dessa capital”.³⁸ Essa prática artístico-cultural mundana é coroada no Segundo Reinado (1840-1889), ganhando importância cada vez maior paralelamente a outros espaços públicos, como a igreja e os salões, com a presença assídua de D. Pedro II e da imperatriz Tereza Cristina, bem como da sociedade em geral, nos principais teatros da corte daquele período. Ubiratan Machado (2001), reiterando a proporção com que o teatro passou a fazer parte do cotidiano de entretenimento da capital imperial em meados do século, assinala que o teatro “Por essa época, já começava a substituir a igreja como local de convívio, na preferência de jovens e mulheres. Desfrutava de um prestígio e de uma força social sem paralelo, com extraordinária repercussão na vida das pessoas.” (p. 282).

Voltando a fins dos anos de 1820, em que se situa o *Écho de l'Amérique du Sud*, não é difícil imaginar que cerimônias religiosas, bailes e o teatro eram os espaços públicos de encontro, conversa e visibilidade na sociedade daquela época, além de outros espaços menos evidentes e de menos alcance social, como as bibliotecas, gabinetes de leitura, tipografias e livrarias. A descrição de Ubiratan Machado para a década de 1850 sugere também, certamente, a representação social do espaço de divertimento e o ambiente criado na plateia – e por ela – no recinto dos espetáculos de cerca de duas décadas antes:

Para o público, as representações teatrais eram muito mais do que momentos mágicos de evasão. Era a ocasião máxima para exercer a sociabilidade, apesar do calor que fazia nas salas de espetáculo e da rigorosa separação do público. (...) Durante os intervalos, nos corredores, namorava-se muito, conversava-se mais ainda e até se fechavam negócios. (p. 282-283)

Ora, na vida real o teatro era um local pleno de sociabilidades, ou seja, um espaço essencial, útil e agradável, de concretude e atuação dos grupos e comportamentos sociais, dando publicidade às figuras e aos círculos de interesse. Da mesma forma, a

imprensa periódica, em processo de incorporação da coletividade e da diversidade cultural da vida urbana moderna, também incorpora as sociabilidades – e ao mesmo tempo existe na modernidade graças a tal assimilação – à medida que passa a oferecer a reprodução e a extensão dessas sociabilidades em suas páginas, por exemplo, na rubrica teatral. E, talvez, prioritariamente nessa seção, no caso brasileiro, tão logo a crítica teatral despontou por aqui, explorando essa potencialidade da cultura midiática em vias de pleno desenvolvimento, em contexto transnacional. Vislumbramos aí, portanto, o caso de uma “sociabilidade distante”, sobre a qual discorre Pinson (2015), cuja “leitura do jornal aproxima, apesar da distância física de seus leitores” (p. 332), pois o “jornal permite traçar fronteiras sociais, formar e confirmar identidades comuns” (p. 333), constituindo-se “um lugar de união e de comunhão, bem como um espaço coletivo de representações” (p. 334). Em certos momentos, esse espaço coletivo pode ser identificado e unificado à voz do crítico, o qual assume que “estamos certos de servir de intérpretes da opinião geral” (*Écho*, 29/8/1827). Trata-se, desse modo, de “sociabilidades midiáticas (...) que têm o jornal partilhado e como ferramenta de mediação e cujos efeitos de retorno sobre as práticas são importantes.” (PINSON, 2015, p. 338). Assim é, quando o folhetinista teatral do *Écho* se reporta em sua revista à constatação de que “Nossa nova cantora é assunto de conversas em todos os nossos salões”.³⁹ Tal referência, agrupa a sociabilidade mencionada, animando e nutrindo suas práticas, sem excluir outras que a própria crítica aos espetáculos informa.

Para além das fronteiras nacionais, de que forma seriam atestadas afirmações como “Dizem que esta ópera é uma obra-prima” e “o *celebre maestro* Basili é, asseguraram-nos, um *contrapontista* de primeira ordem” (*Écho*, 21/11/1827) se não por sociabilidades virtuais, locais e transnacionais, midiáticas em torno do teatro, que compartilhavam e/ou reproduziam apreciações e valores artísticos? Tais sociabilidades possivelmente eram efetivadas pela leitura das críticas publicadas em periódicos de diferentes espaços nacionais. O coletivo, utilizado nos pronomes pessoais e nas formas verbais, além de estratégia discursiva, também aponta uma zona comum das representações e valores das produções e hábitos culturais nesse contexto da imprensa transnacional. Outras vezes, a expressão do coletivo revela confidências do crítico como no excerto: “Sabemos, porém, por algumas confidências bem secretas, que todos os papéis estão perfeitamente ensaiados (...)”.⁴⁰ (8/12/1827), cuja revelação era circunscrita às sociabilidades, quicá profissionais, ou de amizade da região sede do periódico, no caso o Rio de Janeiro.

Mesmo conhecendo a trajetória do folhetim e da crítica aos espetáculos, desde suas origens na matriz francesa, é possível, ao menos no Brasil, que no período de constituição da imprensa nacional em língua portuguesa, a introdução dos comentários teatrais, em periódicos em português e em francês, por um lado, tenham seguido o exemplo de sucesso da rubrica de muitos periódicos franceses e anglófonos. Por outro lado, é razoável considerar que tenham tido como motivação, por parte dos editores e redatores, certa necessidade coletiva de extensão e continuidade, ainda que virtual, de muitas das sociabilidades que habitavam o ambiente teatral e seu entorno. Talvez, pela falta de opções de efetivos espaços públicos, conforme sugere Benoît Pangloss, ou porque assim poderiam ter maior público como consumidor e assinante

da folha. Ou ainda, decerto, devido à conveniência da criação de uma “sociabilidade midiaticizada” em torno do teatro, que reunisse tanto os tipos que ali desfilavam, encontravam-se e negociavam, sob a identidade comum de “public éclairé de cette capitale” (“público esclarecido desta capital”) (*Écho*, 19/12/1827), quanto aqueles que, mesmo não podendo frequentar o teatro, liam e acompanhavam os espetáculos e a sociedade teatral – de artistas e espectadores – pelos jornais e os tornavam assunto de comentários e conversas.

Se essas suposições podem ser válidas para todas as folhas que traziam a rubrica dos espetáculos, cada uma delas poderia contemplar mais um grupo em detrimento de outro em suas revistas. Evidentemente os periódicos franceses atendiam ao interesse dos leitores, brasileiros e estrangeiros, que sabiam a língua francesa. As linhas teatrais do *Écho* sugerem que o jornal visava o público francófono em geral, naturalmente, mas também os grupos de diletantes, dos “amateurs de la dance”, dos artistas e integrantes da administração ligados ao teatro – ou que gostariam de fazer parte das companhias ou da hierarquia artística do São Pedro. O mesmo Benoît Pangloss, correspondente-leitor, provoca o crítico dizendo “Permita-me (...) de vos dizer que tenho muito receio de que sejais, sem que o percebais, instrumento de certos personagens que procuraram derrubar a administração do Sr. Almeida para se colocar em seu lugar (...)” (28/7/1827). O habilidoso redator do *Écho* dilui tal acusação com um discurso típico dos jornalistas-críticos de teatro, apreciadores por ofício, afirmando defender a diversidade e a qualidade da arte praticada naquela capital. Ele responde em sua nota “Queira acreditar também que não escrevo sobre a influência de ninguém, e que se dou, às vezes, conselhos à administração, sempre é com o desejo de lhe ser útil”.⁴¹ A utilidade da crítica às artes dos palcos se estende à sociedade, que se reconhece e se relaciona pela mediação da rubrica teatral.

Não somente habilidoso com as palavras, o redator parece querer contemplar o mais curioso dos leitores, seja acompanhando muito de perto a preparação dos espetáculos, graças a seus contatos, seja persuadindo com destreza os leitores, pertencentes às sociabilidades de frequentadores ou não dos teatros, com a leitura das críticas. Para tanto, ele afirma conhecer bem os trabalhos internos e diz intimamente ao leitor:

Ademais, nós, que somos iniciados nos segredos dos bastidores, diremos ao pé do ouvido de todos os nossos leitores, que o balé *Amphyon* é cheio de graça e de frescor, que os figurinos são charmosos e que a beneficiária não negligenciou nada para assegurar o sucesso.⁴² (18/7/1827)

Ademais, no próprio periódico, repetidas vezes, o crítico anuncia outro espaço de utilidade pública, para compra de bilhetes: a tipografia de Pierre Plancher, a qual, sem dúvida, abrigava sociabilidades de espectadores, de artistas, e aquelas mistas, todos leitores de suas folhas e de outras produções da tipografia. Na crítica do *Écho*, não raro encontramos passagens como “O programa do *Déserteur* [balé de M. Lefèvre], traduzido em Português é vendido na loja de P. Plancher, rua d’Ouvridor n. 95, na de Bompard, rua dos Pescadores, nº 49, e no teatro. Preço, 160 reis.” (2/8/1827),

ou “Encontram-se bilhetes de *plateia geral* e de *cadeira* na loja de P. Plancher, rua d’Ouvridor, nº 95, e bilhetes de *cadeira* e camarotes na casa da Beneficiária, beco do Piolho, n. 5.”⁴³ (19/12/1827). Plancher, por sua vez, conquistou seu espaço pelas impressões e produções de periódicos; porém, até o lançamento do *Jornal do Commercio*, tais grupos frequentadores do seu estabelecimento parecem ter contribuído para a criação de uma rede de leitores, assinantes e colaboradores que garantiria o sucesso do seu principal empreendimento, a partir de outubro de 1827, e a partir da qual se desenvolveria plenamente a “civilização do jornal” brasileira.

A materialidade da crítica teatral, intrínseca ao jornal, foi o grande impulsor desse gênero folhetinesco. Em fins de 1820, quando ainda o *feuilleton* – ou o conteúdo de entretenimento – não ocupava o *bas de page* nos periódicos brasileiros, não é estranho que a parte de cultura e entretenimento apareça nas últimas colunas do jornal. Essa estratégia tanto criava expectativa no leitor, para consumir o jornal e chegar à parte das variedades e da revista dos espetáculos, quanto reservava o espaço final para o discurso mais ameno, liberado do tom de notícia séria. O contingente de leitores que possivelmente tinha acesso e lia as críticas do *Écho* é provavelmente mais amplo do que o público frequentador dos espetáculos. O espaço da crítica aos espetáculos era, assim, um espaço comum do público – leitor, espectador real e virtual – e de prosa com os participantes dessa midiática sociabilidade teatral.

Referências

BARA, Olivier. Julien Louis Geoffroy. In: KALIFA, Dominique et al. (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011, p. 1097-1100.

_____; YON, Jean-Claude. Le théâtre et la scène. In : KALIFA, Dominique et al. (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011. p. 1553-1567.

DUMASY-QUEFELEC, Lise. Le feuilleton. In: KALIFA, Dominique et al. (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011, p. 925-936.

GIMENEZ, Priscila Renata. *Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX. Questões de uma edição da “Semana Lírica” de Martins Pena*. 278f. Tese (Doutorado) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014.

_____. As *Variétés* e a literatura nos jornais franceses do Rio de Janeiro nos anos de 1830. In: LUCA, Tania Regina de; GUIMARAES, Valéria. (Org.). *Imprensa estrangeira publicada no Brasil*. Primeiras incursões. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 52-86.

GUIMARÃES, Valéria. (Org.). *Transferências culturais*. O exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas-SP: Mercado das Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

KALIFA, Dominique *et al.* (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

LUSTOSA, Isabel. Henri Plasson e a primeira imprensa francesa no Brasil (1827-1831). *Revista Escritos*. n. 9, p. 77-93, 2015. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero09/artigo03.php>. Acesso em: 27 out. 2018

_____. O papel dos franceses na imprensa do Primeiro Reinado. In: LUCA, Tania Regina de; GUIMARAES, Valéria. (Org.). *Imprensa estrangeira publicada no Brasil*. Primeiras incursões. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 22-51.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PAIXÃO, Alexandro Henrique. *Leitores de tinta e papel*. Elementos constitutivos para o estudo do público literário no século XIX. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2017.

PIETRARÓIA, Cristina Moerbeck Casadei; DELLATORRE, Sahsha Kiyoko Watanabe. O ensino do francês no Brasil. *Odisseia*, Natal, RN, n. 9, p. 97-124, 2012.

PINSON, Guillaume. Jornal e sociabilidade no século XIX. In: GRANJA, Lúcia; ANDRIES, Lise. (Org.). *Literaturas e escritas da imprensa Brasil / França, século XIX*. Campinas-SP: Mercado de letras, 2015, p. 327-338.

THÉRENTY, Marie-Ève. La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848). In: TAMINE, Joëlle Gardes; MARCANDIER, Cristine; VIVES, Vincent (Org.). *Ironies: entre dualités et duplicités*. Aix-Marseille: Presses de l'Université de Provence, 2007, p. 79-90.

_____. Delphine de Girardin (1804-1855). In: KALIFA, Dominique *et al.* (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde, 2011, p. 1135-1138.

_____. VAILLANT, Alain (Org.). *1836 L'An I de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau Monde, 2001.

YON, Jean-Claude. La presse théâtrale. In: KALIFA, Dominique *et al.* (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011, p. 375-382.

Notas

1 Conferir Thérénty (2007), p. 80.

2 Delphine de Girardin inaugura no *La Presse* o “Courrier de Paris” em setembro de 1836. Ver Thérénty (2011), p. 1135. Já como primeiro romance-folhetim da imprensa francesa considera-se *La Vieille Fille* de Balzac, publicado em outubro de 1836 no mesmo periódico. Dumasy-Quefflé (2011, p. 935), entretanto, ressalta que a primeira ficção publicada inteiramente no *bas-de-page* foi o romance histórico *Règnes de Philippe VI de France et d'Édouard III d'Angleterre* de Alexandre Dumas, a partir de agosto de 1836, também no *La Presse*. Ver também: <<http://rezdechaussee.uwaterloo.ca/feuilleton/vieille-fille-la-feuilleton-1>> e <<http://rezdechaussee.uwaterloo.ca/feuilleton/regnes-d-edouard-iii-d-angleterre-et-de-philippe-vi-de-france-feuilleton-4>>.

3 Embora o personagem Rocambole seja criação do francês Ponson du Terrail na série de narrativas de *Les Exploits de Rocambole ou Les Drames de Paris, 1857-1871 (Dramas de Paris ou As proezas de Rocambole*, publicados em folhetim no Rio de Janeiro a partir de 1859), no Brasil, tal personagem torna-se símbolo das narrativas folhetinescas devido ao seu enorme sucesso por aqui. Conferir Meyer (1996).

4 Expressão de BARA (2011, p. 1097). “chronique de la vie théâtrale”. Essa, assim como as demais, são traduções nossas.

5 Jean-Claude Yon (2011) lembra que, na França, o teatro “está presente em uma grande variedade de jornais, para não dizer em todos os periódicos. Por isso, as principais figuras do jornalismo teatral não estão diretamente ligadas à imprensa de espetáculos” (“est présent dans une grande variété de journaux, pour ne pas dire dans tous les périodiques. De ce fait, les principales figures du journalisme théâtral n'appartiennent pas forcément à la presse de spectacle.”) (p. 375).

6 “ils ont ceci de commun, d'avoir l'un et l'autre besoin, pour seulement exister, de l'approbation de la foule.”.

7 Além das referências já mencionadas, dentre a vasta bibliografia atual sobre o assunto, conferir, por exemplo, Meyer (1996), Thérénty e Vaillant (2001), Kalifa (2011), Gimenez (2014; 2017).

8 *Grammatica franceza*. Tomo 1 – Theoria. São Paulo: Casa Garraux, Fischer Fernandes & Cia, Successeurs; Paris: Typographia A. Parent, s/d. apud. Pietraróia, Dellatorre (2012, p.101).

9 No *Écho* de 22 de março de 1828, Sévène publica a seguinte nota: “J'ai l'honneur de prévenir le public que j'ai cédé tous mes droits à la propriété, à la direction et à l'administration de l'*Écho de l'Amérique du Sud* à M. René Ogier, et qu'à dater du 1^{er} avril, je serai entièrement étranger à cette feuille, dont je cesserai d'être éditeur-responsable. Émile Sevene.”. A mesma nota, traduzida para o português, foi publicada na p. 4 do *Jornal do Commercio* do mesmo dia.

10 Em francês, respectivamente “limiter nos regards au vaste horizon du Brésil, nous porterons tour-à-tour notre vue sur la Colombie, le Pérou, le Chili (...) Buenos-Ayres et le Paraguay(...)”; “l'écho des passions politiques”; “Il n'y a qu'un écho en Amérique, lorsqu'on prononce les mots de Patrie et de Liberté (Général Foy)”; “soutenir les principes de législation que les nouveaux gouvernements de l'Amérique du Sud ont proclamés dès l'ère de leur indépendance”.

11 As referidas ocorrências do conteúdo teatral foram encontradas nos seguintes números do *Écho*: no ano de 1827: 30 de junho, 4/ 7/ 11/ 18/ 25 e 28 de julho, 4/ 8/ 18/ 22/ 29 de agosto, 10/ 22/ 25/ 29 de setembro, 13/ 27 de outubro, 3/ 7/ 21 28 de novembro, 8/ 19 de dezembro; no ano de 1828: 2/ 26 de janeiro.

12 Conferir Gimenez (2014).

13 Em francês, respectivamente, “Mariée secrètement à John depuis plusieurs années, Jenny habite la maison paternelle. Protégée par sa soeur, elle est parvenue à cacher à son père, son mariage et son fils Charles.”; “Ce ballet, plein de chaleur, de mouvement et de situations largement dessinés, a obtenu un succès complet, malgré le peu d'ensemble inséparable d'une première représentation.”; “d'une fraîcheur parfaite et d'une grande vérité”; “Le succès du ballet de Jenny ira certainement crescendo: nous félicitons M. Lefèvre de la mise en scène de cet ouvrage qui ne peut manquer d'attirer la foule.”; “En général, cette représentation a laissé peu à désirer, et pour aujourd'hui nous n'avoir que des éloges à donner.”.

14 Em francês, “Dimanche, nous avons eu les *Modistes* et le triste *Calyfe* (...). Mardi, jour de grand gala, *Adelina* et encore les *Modistes*. (...) Jeudi, *Cenerentola*, a été chantée dans le désert (...)”.

15 “Hier, S. M. l'Empereur, accompagné de son auguste Fille, a honoré le théâtre de sa présence. La salle, entièrement remplie, offrait la réunion la plus brillante de l'élite de la société brésilienne.”

16 Idem “Le *pas de trois* de M. Toussaint, Mme Dargé et Mme. Toussaint serait beaucoup mieux placé au premier acte. Un ballet d'un genre aussi sérieux [balé *Jenny*] n'admet pas de danse entre le dénouement de l'action et le divertissement final. Les pas paraissent froids. C'est à cette espèce d'inconvenance qu'on doit attribuer le silence du parterre après ce *pas de trois* si bien dansé par ces deux dames.”

17 “Nous hésitons à le dire, mais il nous semble que ce ballet [*Déserteur*, ballet pantomime en trois actes] pêche par la mise en scène et par les danses, car tous les danseurs y ont fait preuve de talent, ou au moins de bonne volonté.”

18 “Les douze représentations de *l'Italienne à Alger*, auxquelles nous avons assisté, nous permettent de donner notre opinion sur la pièce, et sur la manière dont elle est chantée. Cette partition, mise en Europe au nombre des chefs-d'oeuvre de Rossini, est parfaite : nous avouons cependant ingénument que, malgré tous nos efforts, nous n'avons pu reconnaître dans l'ouverture tous les effets d'harmonie imitative que d'autres ont été assez heureux pour y trouver. Cette ouverture nous paraît le morceau le moins saillant de l'opéra : son mouvement est trop uniforme, car, à l'exception des premières mesures, c'est un *allegro* continu, que Rossini a écrit probablement sans avoir la prétention de peindre les passions ; et nous croyons qu'en lui prêtant des intentions aussi savantes, on lui fait faire, comme à M. Jourdain, de la prose sans s'en douter.” A expressão francesa “de la prose sans s'en douter”, advinda do personagem de Molière da peça *Le Bourgeois Gentilhomme*, quer dizer obter sucesso em uma atividade sem ter a intenção de fazê-lo, por acaso.

19 “La nature a été prodigue envers Mme Barbieri (...) Sa voix, *soprano* bien prononcé, est un peu faible dans le *medium* et dans le *bas*, mais sonore, brillante et d'une flexibilité admirable dans le haut. Elle attaque avec une facilité et une justesse parfaites les notes les plus élevées, et l'art qu'elle met dans son exécution permet difficilement qu'on s'aperçoive de ce qui manque à sa voix dans les cordes basses. (...) sa méthode est sûre et son goût parfait. Mme Barbieri serait partout une cantatrice distinguée, mais à Rio de Janeiro c'est un véritable trésor et l'espérance de toutes nos soirées.”

20 “Mme Barbieri a la voix pure, brillante et surtout d'une justesse et d'une flexibilité remarquables dans les cordes élevées ; mais elle manque de force dans le *medium*, et à peu près nulle dans le *bas*. La nature même de sa voix lui interdit de chanter les rôles écrits pour *contralto*. Nous ignorons si sa méthode est parfaite, mais nous sommes certains qu'elle chante avec art, et qu'elle ne hasarde que des ornements d'un goût parfait. Enfin, Mme Barbieri a plus qu'une bonne méthode ; en langage de *dilettanti*, elle a du charme.”

21 “dont le génie charme, entraîne, et dont la musique se grave de suite de toute les mémoires”.

22 “Un de nos amis nous a envoyé un sonnet adressé à Mme Elisa Barbieri, à l'occasion de la représentation donnée à son bénéfice. Nous ne dirons rien de cette représentation: nos louanges seraient sans mérite à côté de vers suivants (...).”

23 Respectivement, “Il est impossible d'avoir des formes plus parfaites et une tournure plus gracieuse.” ; “En faisant l'éloge du talent de Mlle Chéza, nous sommes certains de servir d'interprètes à l'opinion générale, et nous ne craignons pas d'être accusés de flatterie.”.

24 O referido decreto assinado em 15 de outubro de 1812 por Napoleão Bonaparte determina cláusulas de funcionamento da Comédie-Française de Paris. Em francês, “faut-il recourir à la plus Auguste autorité, et voir à Rio de Janeiro le pendant du décret signé à Moscou par l'empereur Napoléon pour mettre fin aux querelles des deux premiers talents du Théâtre-Français [?] ”.

25 “Il est des vérités qu'on ne saurait trop répéter : l'orchestre qui accompagne la danse devient de jour en jour plus pitoyable. Les premiers sujets quittent aussitôt que l'opéra fini, et les trois ou quatre artistes distingués qui restent pendant le ballet ne suffisent pas pour rendre l'exécution supportable. Au sabbat on ne fait pas de musique pareille à celle que j'ai été forcé d'entendre aux deux dernières représentations du *Déserteur* (...) . N'est-il donc aucun moyen de remédier à cela ? ”.

26 “Laissons chanter Mme Fashiotti, Mlle Zanetti, Mme Barbieri, Mme Caravaglia elle-même ; jouissons en paix de ce que la Providence nous envoie ; tâchons de contenter tous les goûts, et ayons assez de philosophie pour nous écrier, à la fin de chaque représentation : ‘Tout va pour le mieux dans ce meilleur des mondes possibles !’ (...) *Benoît Pangloss*” ; “Note du Redacteur. – (...) Malgré vos bons avis, je ne saurais devenir tout-à-coup aussi optimiste que vous ; mais je ne tomberai pas non plus dans l'excès contraire ; et prenant un

Mezzo-terme, je dirais : que tout pourrait aller mieux dans ce meilleur des mondes possibles, et surtout au théâtre de M. d'Almeida.”

27 “Nos danseurs, nos danseuses et notre maître de ballets paraissent dormir profondément depuis quelque temps. Puisse le dieu du sommeil envoyer à M. Lefèvre des songes représentant des ballets gracieux, des pas bien dessinés ; et puisse-t-il, à son réveil, nous offrir quelque chose qui nous console de nos deux, trois ou quatre dernières nouveautés !”.

28 “Le ballet dort toujours : l’époque de son réveil sera marqué par la première représentation des *Marchandes de Modes*, au bénéfice de Mme Toussaint.”.

29 Respectivement, “l’un prétendait que c’était un *magnificat*, l’autre un *veni creator*, un troisième voulait que ce fût un *te deum*: quant à nous, nous prétendimes que cela pouvait ressembler à un *de profundis*, mais nullement à une opéra.” ; “pas comprendre les poèmes italiens” ; “nous pourrions les en féliciter, mais il vaut mieux leur en faciliter l’intelligence.”.

30 “L’amant heureux et sa maîtresse chantent toujours sur les mots suivants *Adorata, la tua beltà, o me felice, il caro bene, et la mia felicità*. L’amoureux rebuté répète sans cesse : *Amor, crudel, tiranno, l’ingrata, perfida, misero cuore*, et enfin *la mia fatalità*. Le bouffe fait ordinairement de triviales plaisanterie (...). Quant au dénouement, il est toujours accompagné des mots indispensables de *joia, jubilo* et de l’éternel *felicità*. Il est donc tout-à-fait inutile de savoir la langue italienne pour comprendre un opéra moderne. (...) à présent la musique tient lieu de tout, et l’on sait que tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles. Mais revenons au *Calife*.”.

31 “Quant à nous, nous l’avons entendu applaudir avec enthousiasme depuis Moscow jusqu’à Florence, et nous continuerons, avec tout le public de Rio de Jnaeiro, à le trouver admirable. ».

32 “Pour que nous puissions donner des nouvelles d’Europe, il faut que le parket anglais ou quelqu’autre navire de commerce ou de guerre apporte des journaux ou de lettres particulières. Ce n’est qu’à ces deux sources que nous pouvons puiser des nouvelles étrangères. (...) le parket anglais et plusieurs autres navires sont attendus incessamment (...).”.

33 “Lorsque nous avons loué Mme Barbieri, nous l’avons fait sans passion, et avec la confiance que devait nous donner l’habitude que nous avons du théâtre, et nos souvenirs de l’excellente musique que nous avons entendue pendant plusieurs années dans la *terre classique*. Depuis lors, plusieurs numéros d’une brochure hebdomadaire qui se publie à New-York nous sont tombés entre les mains, et nous y avons vu que le jugement qu’on avait porté de cette cantatrice était conforme aux opinions que nous avions émises. Mme Barbieri partageait, dans la compagnie italienne, qui comptait parmi ses artistes Garcia et sa fille, l’emploi de *prima dona* avec Mlle Garcia, et nous avons acquis la certitude que le public de New-York se montrait aussi prodigue d’applaudissements envers cette charmante cantatrice que celui de Rio de Janeiro. Nous continuerons donc à reconnaître en elle une voix pure, d’une justesse parfaite (...).”.

34 No primeiro número do *Écho de l’Amérique du Sud*, de 30 de junho de 1827, Sévène publica um aviso de propriedade, antes do prospecto, no qual assinala “(...) M. Plancher est entièrement étranger à la rédaction de l’Écho (...) dont je suis Éditeur-Propriétaire et Rédacteur seul Responsable. E. Sevene. ” (p. 1).

35 “L’humeur guerroyante des journalistes américains, le léger accès de démence démogogique de Pernambuco, et surtout la révolution qui vient d’éclater chez nos voisins de la Plata, ont tellement occupé mon temps, que j’ai dû laisser jeûner les amateurs d’articles de théâtre.”.

36 Referência à revolta na região da Cataluña, conhecida, em espanhol, como Guerra ou Revuelta de los Agravados o Malcontents, noticiada no *Écho* nos números nº 36, 37, 38, 39, 40, ou seja, de 7 a 17 de novembro de 1827.

37 “(...) il faut avouer que ce qu’on appelle encore le corps-de-ballet est dans un état de dépérissement et d’anarchie que nous ne pouvons comparer qu’à celui de la monarchie espagnole. Tout le monde y conjugue dans tous ses modes le verbe *vouloir*, à l’exception du maître de ballets. La partie féminine est surtout dans un délabrement qui fait peine à voir (...).”.

38 “un vif intérêt à tout ce qui trouve le Théâtre Impérial, attendu que c’est le seul lieu de divertissement honnête offert au public de cette capitale.”.

39 Respectivamente, “nous sommes certains de servir d'interprètes à l'opinion générale” ; “Notre nouvelle cantatrice fait le sujet de conversations de tous nos salons”.

40 Respectivamente, “On dit que cet opéra est chef-d'oeuvre”; “*il celebre maestro* Basili est, nous a-t-on assuré, un *contrapontista* de premier ordre” ; “Nous savons cependant par quelques confidences bien secrètes, que tous les rôles sont parfaitement sus (...)”.

41 Respectivamente, “Permettez-moi (...) de vous dire que j'ai bien peur que vous ne soyez, sans vous en douter l'instrument de certains personnages qui cherchent à renverser l'administration de M. Almeida, pour se mettre à sa place (...)”; “Veuillez bien croire aussi que je n'écris sous l'influence de personne, et que si je donne parfois quelques avis à l'administration, c'est toujours avec le désir de lui être utile”.

42 “Au reste, nous qui sommes initiés dans les secrets des coulisses, nous dirons à l'oreille à tous nos lecteurs, que le ballet d'*Amphyon* est plein de grâce et de fraîcheur, que les costumes sont charmans, et que la bénéficiaire n'a rien négligé pour en assurer le succès.”.

43 Respectivamente, “Le programme du *Déserteur* [balé de M. Lefèvre], traduit en Portuguais se vend chez P. Plancher, rue d'Ouvidor n. 95, chez Bompard, rua dos Pescadores, nº 49, et au théâtre. *Prix*, 160 reis.” ; “On trouve des billets de *platea geral* [sic] et de *cadeira* chez P. Plancher, rue d'Ouvidor, nº 95, et des billets de *cadeira* et de loges chez la Bénéficiaire, beco do Piolho, n. 5.”

Priscila Renata GIMENEZ é Doutora em Letras (UNESP) e em Literatura Francesa pela Université Paul Valéry – Montpellier III (França). Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás desde 2016 e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da mesma universidade. Trabalha com linhas de pesquisa sobre Literatura e Imprensa, Transferência Cultural, Circulação de Impressos, Fontes Primárias e, mais recentemente, com linhas de pesquisa relacionadas a Literatura, Imprensa e Tradução.

Recebido em: 15/11/2018

Aprovado em: 25/03/2019