



Tempo

ISSN: 1413-7704

secretaria.tempo@historia.uff.br

Universidade Federal Fluminense

Brasil

Martins de Souza, Sílvia Cristina

Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX

Tempo, vol. 16, núm. 32, enero-junio, 2012, pp. 193-221

Universidade Federal Fluminense

Niterói, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167023664009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

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

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX¹

Silvia Cristina Martins de Souza²

Os estudos com folhetins já vêm sendo desenvolvidos por historiadores brasileiros há pelo menos duas décadas, e eles têm desvelado aspectos importantes das relações entre história e literatura. As análises que privilegiam as relações entre romance folhetim e textos teatrais, no entanto, ainda são pouco usuais. Este artigo investiga essa faceta a partir da análise de três peças teatrais com a intenção de mostrar que o romance folhetim foi capaz de inspirar a elaboração de produtos originais, nos quais a dimensão de entretenimento foram acrescidos as de crítica social e política, o que os transformou em instrumentos de intervenção dos seus autores na realidade de seu tempo.

Palavras-chave: história, textos teatrais, romance folhetim.

From the press to the stage: *feuilleton* and theatrical texts in Rio de Janeiro at the second half of the XIXth century

Studies on *feuilleton* have been developed by Brazilian historians for at least two decades and they have unveiled important aspects of the relations between history and literature. The analyses which highlight the relations between *feuilleton* and theatrical texts, however, are still unusual. This paper examines this aspect based on the analysis of three plays. The intent is to show that the *feuilleton* was able to inspire the development of original products which enclosed not only entertainment, but also social and political criticism, and

¹ Artigo recebido em 5/4/2011 e aprovado em 20/11/2011.

² Professora de História do Brasil da Universidade Estadual de Londrina e doutora pela Unicamp. Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de pós-doutoramento realizada entre 2007 e 2008 e financiada pelo CNPq. E-mail: smartins@uel.br.

which turned into the authors' instruments of intervention over the reality of their time.

Keywords: history, theatrical texts, *feuilleton*.

De quotidiens à la scène: des feuilletons et des textes théâtraux à Rio de Janeiro de la seconde moitié du XIXe siècle

Études sur les feuilletons sont déjà faits par les historiens brésiliens il y a au moins deux décennies, et ils ont révélés les aspects importants des relations entre l'histoire et la littérature. Les analyses qui cultivent des relations entre feuilleton et textes théâtres, cependant, sont toujours inhabituels. Cet article étudie cet aspect des analyses en envisageant trois pièces avec l'intention de démontrer que le feuilleton a pu inspirer le développement de produits originaux, dans lesquels la dimension du divertissement a été ajoutée à la critique sociale et politique, qui a transformé en instruments d'intervention des auteurs dans la réalité de son temps.

Mots-clés : histoire, théâtrale, feuilleton.

Anuncia-se para hoje, sábado, o drama *Rocambole* no Ginásio.

Há verdadeira ansiedade por ver este drama.

O *Jornal do Commercio* contribuiu para dar-lhe popularidade antecipada.

Como aquele rei antigo, o drama *Rocambole* está aclamado antes de nascer [...].³

A nota anteriormente reproduzida foi publicada no jornal *Semana Ilustrada*, no dia 7 de julho de 1867, na seção “Pontos e Vírgulas”. Presente desde os anos 1850 nas páginas do *Jornal do Commercio*, que oferecia suas peripécias em fragmentos cotidianos, *Rocambole*, o herói vilão de *Ponson du Terrail*, já era bastante conhecido dos leitores fluminenses de romances folhetins quando subiu ao palco do teatro Ginásio Dramático como drama posto em cena pelo ator, dramaturgo e empresário Furtado Coelho.

No dia 15 de janeiro do ano seguinte, outra adaptação de *Rocambole* subiu à cena, desta feita no teatro Lírico Francês, sob a forma de uma cena cômica escrita e encenada por Francisco Correa Vasques, ator e dramaturgo egresso do teatro Ginásio, do qual foi desligado após desavenças com seu empresário.⁴

³ *Semana Ilustrada*, 7 jul. 1867 (grifos do original).

⁴ O teatro Lírico Francês era também conhecido por teatro Jardim de Flora e, antes desses nomes, por teatro Eldorado. Construído em 1863 e reformado em 1866, esse teatro ficava na rua da Ajuda, número 57, nos jardins do Hotel Brisson. Em 1868, passou a se chamar teatro Fênix Dramática. Para mais informações sobre esse teatro, ver *Almanack Laemmert*. Rio de Janeiro: E & H. Laemmert, 1883.

Se as encenações dessas peças baseadas em temas similares apontam para uma concorrência acirrada entre esses dois atores, ela também chama a atenção para outro elemento que não deve ser menosprezado: o de que, por darem “popularidade antecipada” a certos temas, os romances folhetins acenavam com a garantia de sucesso nos teatros, o que acabou por transformá-los em fonte de inspiração para os dramaturgos oitocentistas.

No seu *Folhetim, uma história*, Marlyse Meyer observou que um dos segredos do sucesso da boa forma folhetinesca na França, matriz desse gênero, foi que ela nasceu das mãos de Alexandre Dumas, um homem de teatro. *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, por exemplo, foi inspirado em um melodrama e se transformou em outro melodrama após o sucesso de sua publicação no jornal. Marlyse Meyer denominou esse movimento como “estética do ir e vir”.⁵

Fenômeno análogo ao francês foi o brasileiro, ainda que guardando suas peculiaridades. Aqui, a prática de adaptar para o tablado as histórias seriadas publicadas em jornais foi também bastante disseminada. Desse fenômeno, alguns contemporâneos demonstraram ter clara dimensão, tanto que, em novembro de 1867, o jornal *Vida Fluminense* publicou um editorial no qual se podia ler:

A gente que se diz avisada admira-se da grande aceitação que tem tido ultimamente o romance *Rocambole* do visconde Ponson du Terrail.

Literatos da gema não compreendem a razão por que a inconstante e tresloucada odisseia tem captado a atenção e merecido os aplausos de uma tão basta mó de leitores de *ambos os sexos*. Entretanto a coisa é bem simples. Houve outrora outro visconde metido a romancista, chamado D’Arlincourt, que publicou um monstrozinho com o nome de *O solitário*. Sabeis a que ponto chegou o entusiasmo pelo monstrozinho? Se não sabeis aprendei agora. Em primeiro lugar, teve catorze edições consecutivas. Em segundo lugar, foi traduzido em nove línguas diferentes [...] Em terceiro lugar, foi arranjado como ópera cômica. Além disso: a litografia, então nascente, apoderou-se de seus personagens e disseminou-se pelos quatro pontos cardeais; fizeram-se vestidos de baile à *Solitária*, três pequenos teatros alimentaram-se durante meses com diferentes paródias, compuseram-se baladas e romances dos seus principais episódios para que o povo que não sabia ou não tinha tempo para ler ficasse conhecendo a obra-prima [...] Compreendeis agora?⁶

⁵ MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 60. Segundo Meyer, o folhetim naturalista também revisitou o melodrama em várias ocasiões.

⁶ *Vida Fluminense*, 24 nov. 1867 (grifos do original).

Considerado à época uma literatura “menor”, o romance folhetim deixava os “literatos da gema” transtornados diante de sua grande aceitação entre os leitores, não faltando alguns mais rigorosos, como Machado de Assis, que se referiu a esse “monstrozinho” de maneira particularmente crítica. Em uma de suas crônicas das *Histórias de quinze dias*, Machado sustentaria nunca haver lido as aventuras de Rocambole, estando, portanto, “virgem dessa *Iliada* de realejo”.⁷ “*Iliada* de realejo” é, sem dúvida, uma expressão que se baseia no pressuposto de que os romances folhetins da natureza dos de Ponson du Terrail não obedeciam a um impulso criativo mais elevado e voltavam-se apenas para o entretenimento, uma visão comum no período.⁸ Dessa maneira, uma literatura supostamente apenas produzida por força das circunstâncias de um mercado comprometido com o ritmo lesto de um jornalismo preocupado em agradar seus leitores para aumentar suas tiragens, e, conseqüentemente, seus lucros financeiros, não era considerada arte, mas algo próximo a uma mercadoria.

As abordagens históricas que priorizam as relações entre história e literatura não são uma novidade nos dias de hoje. Obras literárias têm sido utilizadas em estudos sobre cultura urbana, imaginário, cotidiano, política, dentre outros, e, neles, na maior parte das vezes, os literatos são tomados como representantes das chamadas “elites intelectuais”, cuja produção expressaria diretamente as concepções de uma cultura letrada, que tentaria impor-se ao conjunto da sociedade.

No entanto, não podemos esquecer que as obras literárias podem nos contar muito mais do que seus autores podiam (ou gostariam) de supor. Como todo produto humano, as práticas discursivas são práticas sociais. Assim sendo, tanto os chamados “documentos históricos” podem ser interrogados a partir de uma perspectiva literária quanto as obras literárias podem ser inquiridas de um ponto de vista histórico. Não se trata, porém, de simplesmente procurar identificar as

⁷ *Ilustração Brasileira*, 15 jan. 1877.

⁸ De acordo com Maria de Lourdes P. Burke, esse descaso pelo folhetim foi fruto de um movimento típico do século XIX, que associou a imprensa à imagem de uma “literatura industrial” e, como tal, à de fonte de manipulação do público leitor. Ver BURKE, Maria de Lourdes P. *The spectator: o teatro das luzes*. São Paulo: Hucitec, 1995. É preciso que seja esclarecido desde já que, embora grande parte dos romances dos séculos XIX fosse primeiramente publicada em folhetins, nem todos os romances publicados nos rodapés dos jornais tinham a forma do “folhetim folhetinesco” (para utilizarmos a expressão de Marlyse Meyer), da qual os romances de Ponson du Terrail e Eugène Sue são exemplares. “Folhetim folhetinesco”, segundo Meyer, é aquele que toma como fonte de inspiração as aventuras tratadas com exacerbação imaginativa e em ritmo desenfreado.

referências, metáforas ou analogias com figuras políticas ou eventos nos textos literários, mas de inserir a obra literária em uma rede de relações e interlocuções simbólicas e reais. Vista a partir dessa perspectiva, a literatura é entendida como uma prática discursiva social que fala sobre si e sobre os outros, o que nos permite afirmar que, seja ela “grande” ou “pequena”, pode ser usada como uma ferramenta de investigação do historiador e, simultaneamente, que não há como separar a “boa” da “má” literatura, já que tais valores são construídos historicamente em um jogo relacional de conflitos.

Os estudos sobre folhetins no Brasil já possuem uma história que vem sendo contada por profissionais da Literatura e da História há algum tempo.⁹ No entanto, embora aspectos importantes da trajetória do folhetim já venham sendo desvelados e analisados com resultados apreciáveis, as análises priorizando relações entre romance folhetim e textos teatrais ainda são pouco usuais.

Neste artigo, pretende-se explorar justamente essa faceta. Nosso objetivo, ao assim proceder, é procurar mostrar como na transposição para o tablado o romance folhetim foi capaz de inspirar a elaboração de produtos originais que, aclimatados a novas realidades, transformaram-se em instrumentos de crítica social e política nas mãos de dramaturgos habilidosos, embora nem sempre os críticos (da época e de hoje) tenham dado o devido reconhecimento a seus trabalhos. Com isso, espera-se que, ao final do artigo, o leitor possa vislumbrar nessa literatura tida como de “segundo time” um instrumento privilegiado de acesso a formas de pensar de determinado período.

* * *

Desde os anos 1830, os folhetins já eram comuns no *Jornal do Commercio*, mas o aparecimento desse novo espaço do jornal, assim como do próprio nome que serviria para aqui identificá-lo, ocorreu três anos antes. A primeira referência à introdução do folhetim na imprensa brasileira data de 5 de outubro de 1836, no jornal fluminense *O Cronista*, e o primeiro folhetinista era Justiniano José da Rocha.¹⁰

⁹ Além do trabalho referencial de Marlyse Meyer, já aqui citado, encontram-se neste caso, dentre outros, os de Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves, Jefferson Cano, Leonardo A. M. Pereira, Lúcia Granja e Sônia Brayner.

¹⁰ Apud CANO, Jefferson. *Folhetim: literatura, imprensa e conformação de uma esfera pública no Rio de Janeiro do século XIX*. p. 1. Disponível em: <<http://ifcs.ufrj.br/~nusc/cano.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2010.

O primeiro romance folhetim publicado no Brasil, porém, foi obra do *Jornal do Commercio*, que estreou em 1839 com *Edmundo e sua prima*, de Paulo de Kock, estreia essa que causou certo estranhamento e até mesmo repúdio, tanto que o jornal *O Despertador* chegou a referir-se à novidade como “esta excrescência, chamada folhetim”.¹¹ Estranhamentos à parte, o certo é que os folhetins instalaram-se nos jornais fluminenses a ponto de praticamente nenhum deles, inclusive o próprio *O Despertador*, abrir mão de publicá-los, fosse sob a forma de folhetins dramáticos, literários, musicais, variedades ou daquele que se transformou no carro-chefe dos jornais e do próprio gênero: o romance folhetim.¹²

Inicialmente veiculados nos periódicos, os romances folhetins logo conquistaram dois outros espaços: o das publicações dos fascículos em volumes e o da adaptação para os teatros. No primeiro caso, é exemplar a trajetória de *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Chegando ao rodapé do *Jornal do Commercio* em 1º de setembro de 1844, em menos de um mês teve iniciada a publicação dos fascículos em um volume, que foi vendido na “casa de J. Villeneuve e Cia., rua do Ouvidor, 65”, em uma “nítida edição” a mil réis, que se esgotou em pouco mais de uma semana, levando a uma rápida impressão de uma segunda edição.¹³ Tal foi o impacto causado por esse folhetim que não lhe faltaram imitações, das quais alguns títulos são testemunho. Em 1847, saíria o primeiro volume de *Os mistérios do Brasil*; em 1861, apareceria *Os mistérios da roça*, de Vicente Félix de Castro; em 1855, *Los misterios del Plata*, de Juana de Noronha; nos anos 1870, chegou a vez de *Os mistérios da rua da Aurora* e de *Os mistérios do Recife* (dos quais não se conhece a autoria); e, nos anos 1880, *Os mistérios da Tijuca*, de Aluizio de Azevedo.

Mas é a adaptação do romance folhetim para o palco que nos interessa particularmente. No Brasil, essas adaptações (ou imitações, como à época se dizia)¹⁴ come-

¹¹ *Id.*, p. 2.

¹² Inicialmente associada a um espaço geográfico do jornal – o seu rodapé –, a expressão “folhetim” foi paulatinamente rotinizando certos temas, possibilitando o surgimento de denominações tais como folhetins dramáticos (crítica teatral), literários (crítica literária), de variedades (uma mistura de diferentes assuntos), musicais (crítica musical) e romance folhetim (romance seriado). Este último transformou-se na grande atração dos jornais, e até mesmo o *Diário Oficial* não abriu mão dele. Lançado em 1º de outubro de 1862, já no dia 7 ele começou a publicar um romance de Joaquim Manuel de Macedo.

¹³ *Jornal do Commercio*, 1º out. 1844.

¹⁴ Chamava-se adaptação ou imitação, naqueles tempos, o ato de apropriar-se de um enredo original e adaptá-lo ao contexto e aos tipos locais.

çaram a aparecer com maior assiduidade nos anos 1860, justamente os de expansão de diferentes gêneros do teatro musicado nestas plagas, o que nos leva a sugerir que os romances folhetins também contribuíram para essa expansão.

De acordo com Fernando Mencarelli, o teatro musicado foi um dos primeiros momentos de formação de uma ampla e diversificada rede de produtos musicais voltados para a crescente população urbana das grandes cidades do século XIX, tornando-se um negócio lucrativo e em franca expansão a partir dos anos 1870 no Rio de Janeiro.¹⁵

Voltado para o público heterogêneo das concentrações urbanas, esse tipo de teatro investia na espetacularidade cênica, ultrapassando os limites da dramaturgia textual, sem que isso significasse um alheamento em relação às questões prementes do seu tempo; ao contrário, esse teatro foi um canal particularmente propício à propagação de distintas visões de mundo sobre diversos assuntos de interesse da sociedade. Dessa maneira, ao mesmo tempo que representou a massificação do lazer, o teatro musicado explicitou conflitos, tensões e confrontos travados em esferas mais amplas.¹⁶

Tão estreitamente sintonizado a temas e públicos diversificados, não espanta que o teatro musicado estabelecesse vínculos mais estreitos com o romance folhetim, outro gênero também imbricado com temas de interesse público. Dentre os dramaturgos brasileiros que adaptaram romances folhetins para o palco, um se mostrou bastante profícuo. Trata-se de Francisco Correa Vasques, um homem de teatro por excelência, cujo nome é hoje pouco lembrado, mas que no século XIX foi, ao mesmo tempo, aplaudido pelas plateias e um dos alvos preferenciais das exprobações dos críticos teatrais.

Vasques, como ele era conhecido por seus contemporâneos, não fazia parte do mundo das letras do Rio de Janeiro; ao contrário, sua trajetória foi construída à margem deste. Mulato oriundo de uma família de poucas posses, Vasques teve acesso restrito à educação formal.¹⁷ Durante um período da sua vida, ele estudou no Colé-

¹⁵ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2003, p. 3.

¹⁶ *Id.*, p. 284.

¹⁷ Vasques era filho de um colchoeiro casado e de uma viúva, ambos cariocas. Segundo Andréia Marzano, com a morte do seu marido, a mãe de Vasques herdou casas e escravos em número suficiente para que sua família tivesse uma situação financeira confortável. Por ocasião do nascimento de Vasques, todavia, ela se encontrava em visível processo de empobrecimento, tendo vendido ou

gio Marinho, de onde saiu provavelmente quando contava 12 anos para trabalhar na alfândega do Rio, passando a ajudar nas despesas da casa, até então supridas por Martinho, seu irmão mais velho, que era comediante contratado pela companhia dramática de João Caetano.

Da alfândega ao tablado foi um passo, até porque consta que Vasques alternava suas atividades de trabalhador braçal na alfândega com “pequenas pontas no teatro, ou até mesmo com esquetes improvisados sobre caixotes e rolos de corda, para diversão de seus companheiros de trabalho e desgosto dos chefes e capatazes”.¹⁸

Em 1857, ele já se encontraria trabalhando na companhia teatral de João Caetano, da qual saiu, no ano seguinte para trabalhar na de Germano de Oliveira. Foi nesta última que Vasques fez suas primeiras incursões na dramaturgia, escrevendo cenas cômicas. A primeira delas, intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, estreou em 1858. Daí por diante, Vasques praticamente não parou de escrever para o teatro, e tal foi a receptividade da qual sua dramaturgia desfrutou que, em 1876, quando participava de uma temporada artística na província de São Paulo, o jornal *Cabrião* atribuiu-lhe o título de “rei das cenas cômicas”.¹⁹ Ou seja, foi esse comediante com talento de dramaturgo o responsável por fazer adentrar no palco algumas adaptações de romances folhetins que foram aplaudidas pelas plateias fluminenses daqueles tempos.

De três delas nos chegaram os textos que foram localizados no acervo da Biblioteca Nacional e no Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, sendo sobre elas que nos debruçaremos a partir de agora.

* * *

Em 4 de julho de 1867, após oito anos de atuação na companhia do teatro Ginásio Dramático, Vasques foi dela despedido por seu empresário, Furtado Coelho. Seu desligamento dessa empresa não foi tranquilo e rendeu discussões no *Jornal do Com-*

hipotecado várias de suas propriedades. Ver MARZANO, Andréia. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

¹⁸ CUNHA, Maria C. P. da. Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do Senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século. In: CUNHA, Maria C. P. da (Org.). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Unicamp, 2002. p. 372.

¹⁹ *Cabrião*, 8 set. 1867. Embora Vasques também tenha escrito peças em outros gêneros dramáticos, as cenas cômicas são o ponto forte de sua produção teatral, somando mais de 60 textos.

mercio, nas quais ele e Furtado Colho trocaram farpas por alguns dias.²⁰ Mais do que isso: um dos motivos da indignação de Vasques com Furtado Coelho foi que este o havia substituído pelo ator Martins no papel de Rocambole, que ele “já sabia de cor” e que estava prestes a ser apresentado em uma encenação que estrearia no Ginásio.²¹

Três dias após ele ter se desligado dessa empresa, o *Jornal do Commercio* noticiou que o teatro de São Pedro de Alcântara tinha a “satisfação de participar ao respeitável público que acaba[ra] de fazer um contrato com o artista Vasques pelo pouco tempo que se tem de demorar na Corte. A empresa acredita ter feito uma boa aquisição.”²²

Sem dúvida, essa foi uma boa aquisição, pois nos anos 1860 Vasques já havia traçado os caminhos profissionais que iria percorrer ao longo de sua vida e se transformara em ator e dramaturgo aplaudido efusivamente pelas audiências, que provocavam “enchentes” nos teatros em que ele se apresentava, dentre eles o de São Pedro, no qual passou a atuar.²³

Vasques permaneceu no Rio de Janeiro até o final daquele mês de julho de 1867, oferecendo espetáculos em alguns teatros da Corte e de Niterói,²⁴ e só no dia 28 sua chegada a São Paulo foi noticiada pelo *Cabrião*, que advertiu seus leitores de que a “celebridade galhofeira do Ginásio da Corte chegou a esta terra. Trouxe duzentos sacos de pilhérias e promete fazer rir até o novo conselheirinho.”²⁵

Em dezembro, ele já estaria de volta ao Rio, onde passou a encenar no teatro Lírico Francês junto com Germano de Oliveira. Foi nessa casa de espetáculos que Vasques estreou a cena cômica *Rocambole no Rio de Janeiro*, justamente quando Furtado Coelho levava no Ginásio sua versão desse mesmo folhetim que, a propósito, estava sendo publicado no *Jornal do Commercio* nessa mesma ocasião.

Mas quem era esse Rocambole capaz de atrair e alimentar polêmicas naqueles tempos? Um homem tendendo mais para bandido do que para mocinho, hábil

²⁰ Ver *Jornal do Commercio* do dia 4 ao dia 6 de julho de 1867.

²¹ *Jornal do Commercio*, 5 jul. 1867.

²² *Jornal do Commercio*, 9 jul. 1867.

²³ Ver, para a trajetória artística de Vasques, MARZANO, Andréia. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Op. cit., e SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Unicamp, 2002.

²⁴ Vasques apresentou-se no teatro de São Pedro, no Rio de Janeiro, e nos de São Cristóvão e Eliseu, em Niterói.

²⁵ *Cabrião*, 28 jul. 1867.

no uso de mil faces e disfarces, mestre em maquinações e tramoias que tinham sempre como objetivo a busca de vantagens, pecuniárias ou não. Eis o perfil do protagonista do romance folhetim *As proezas de Rocambole*, do francês Ponson du Terrail, publicado semanalmente no *Jornal do Commercio*, no qual trilhou uma trajetória de sucesso, tal como ocorreu na França. No Rio de Janeiro, as aventuras desse personagem também foram esperadas cotidianamente por leitores ávidos por acompanhar suas peripécias. O final de cada série e a quase simultânea retomada de outra, atendendo “a pedidos”, transformaram Rocambole em fenômeno de leitura, mesmo em se tratando de uma sociedade com baixas taxas de escolarização e alfabetização como a fluminense do século XIX. De fato, no Rio de Janeiro daquela época não era preciso saber ler para conhecer Rocambole. As leituras em voz alta, proferidas em grupo nas portas das boticas, botequins, residências ou esquinas da cidade, uniam o mundo letrado e o da transmissão oral. Assim, varando fronteiras sociais e geográficas e multiplicando-se em edições variadas, Rocambole engordou os bolsos dos livreiros, proprietários de jornais e músicos, chegando a influenciar a própria língua portuguesa ao transformar a expressão “rocambolesco” em sinônimo de delirante aventura enrolada como um bolo.²⁶

Diante de tamanho sucesso, não surpreende que Rocambole acabasse por saltar das páginas dos jornais para se estabelecer nos palcos teatrais da cidade, e compreende-se por que Vasques indignou-se ao ser substituído no papel desse personagem por Furtado Coelho. Pela sua trajetória na imprensa, Rocambole tinha grandes chances de sucesso nos tabladados, sem contar que a expectativa em torno dessa encenação prometia uma “enchente” no Ginásio, já que a estreia vinha sendo anunciada havia mais de um mês.²⁷

²⁶ No dia 13 de outubro de 1867, a *Semana Ilustrada* publicou, na seção “Pontos e Vírgulas”, a seguinte nota: “Rocambole dá para tudo, até para quadrilhas. Os diversos mestres da cidade têm posto as musas em contribuição para escrever o romance de Ponson du Terrail com sete notas de escala.” Antes dessa data, mais precisamente nos dias 2 e 4 de julho de 1867, o *Jornal do Commercio* anunciou a venda de uma quadrilha de nome *Rocambole*. E no dia 1º desse mesmo mês e ano, o periódico avisou a seus leitores que a publicação das *Últimas proezas de Rocambole* estava para ser concluída até o fim do ano, devendo sair em um volume de 272 páginas. Para uma análise do campo semântico engendrado em torno da palavra Rocambole, ver MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. Op. cit., p. 157-160.

²⁷ O primeiro anúncio dessa encenação foi publicado pelo *Jornal do Commercio* em 2 de junho de 1867.

Não tivemos acesso ao texto do drama encenado por Furtado Coelho. As informações coligidas nos jornais sobre essa peça, por sua vez, são esparsas, mas ainda que poucas elas podem nos ajudar a ter uma ideia de sua repercussão. Uma delas nos foi legada por Machado de Assis, que, escrevendo 10 anos depois na *Ilustração Brasileira*, informava ter assistido à encenação de Furtado Coelho, embora não se recordasse “que autor (francês ou brasileiro? Não me lembro) teve a boa inspiração de cortar um drama do romanceado de Ponson du Terrail, ideia que o Furtado lhe agradeceu do íntimo d’alma, porque o resultado pagou-lhe o tempo”.²⁸ Outras duas notícias referentes ao drama saíram no jornal *Arlequim* em pleno calor da estreia. A primeira delas, no exemplar de número 11, dizia que o Ginásio descobrira “mel de pau e toca a encher a bolsinha” com as representações de Rocambole,²⁹ e uma segunda, no exemplar de número 20, que, em outro diapasão, afirmava:

As leitoras do *Jornal do Commercio*, afeitas à ressurreição de Rocambole, devem ter sentido uma impressão desagradável vendo seu querido herói sob uma luz tão feia.

Mas compensadas talvez pela satisfação de assistirem ao desempenho, bom em geral, de uma composição dramática um tanto descuidada no seu todo, de Furtado Coelho [...].³⁰

Composição descuidada e posta em cena em um teatro com iluminação inapropriada, causando uma impressão desagradável, mas com tais dificuldades compensadas pela possibilidade de as plateias verem o Rocambole dos jornais “em carne e osso”, essa é a informação que a nota nos dá, o que nos faz pensar que foi a “popularidade antecipada” do romance folhetim que garantiu a bilheteria do Ginásio.

Em janeiro de 1868, Vasques estreou sua cena cômica, e, no mês seguinte, o *Bazar Volante* assim se referiu às encenações que continuavam a ser aplaudidas no teatro Francês:

Rocambole! Rocambole! Rocambole!

Tal é a palavra por toda parte, e que, pela maneira que nos persegue, já vai cheirando à *amolação*. Nos botequins, pelas ruas, nos hotéis, tudo é Rocambole [...]

²⁸ *Ilustração Brasileira*, 15 jan. 1877.

²⁹ *Ilustração Brasileira*, 15 jan. 1877.

³⁰ *Arlequim*, 14 jul. 1867 (grifos do original).

O Jardim de Flora, compreendendo a época, quis aguçar a curiosidade do nosso público, levando à cena as aventuras do tal senhor da moda. *Rocambole* instalou-se em seus cartazes em letras garrafais, e parece, a julgar pela estreia, que não sairá de lá tão cedo!³¹

Da cena cômica de Vasques foi possível localizar o texto, o que nos ofereceu a oportunidade de uma análise mais pormenorizada da peça. Antes, porém, torna-se importante elaborar algumas considerações sobre o gênero dramático no qual ela foi escrita. Cenas cômicas são um gênero dramático típico do teatro musicado e compunham-se de textos curtos de apenas um ato, escritos alternadamente em prosa e verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro dessa “receita” existem algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias conhecidas; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de magia e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas da cidade. Uma peculiaridade das cenas cômicas era que, enquanto as plateias as aplaudiam, os críticos as consideravam um gênero teatral menor, que, na sua visão, lançava mão dos recursos da sátira, do burlesco e da paródia, invocando normas e valores em contextos invertidos, apenas movidos pelo objetivo de ridicularizá-los. Outro motivo que pesou para que as cenas cômicas fossem consideradas um gênero teatral “menor” foi que elas foram constantemente encenadas em circos, o que, na concepção dos críticos da época, era uma prova da ausência de valor literário delas.

Parêntese aberto e fechado, voltemos ao texto de Vasques. Logo de início é possível perceber que, diferentemente do *Rocambole* de Ponson du Terrail, o *Rocambole* de Vasques não oferecia perigo às carteiras dos incautos ou dor de cabeça à polícia. Na sua cena cômica, Vasques transformou o herói vilão em um personagem cuja periculosidade residia no fato de ter se transformado em moda e, “como toda moda”, em “salvatério da humanidade”, servindo a moda de desculpa para tirar vantagem de tudo e de todos. De acordo com nosso drama-

³¹ *Bazar Volante*, n. 17, fev. 1868. Tal foi o sucesso dessa cena cômica que, em 8 de agosto de 1868, Vasques escreveu e encenou outra peça inspirada em *Rocambole*, a que deu o nome de *Os estranguladores*.

turgo, Rocambole estava estabelecido em toda parte e tudo por culpa da moda: “A moda, somente a moda, e aí vai uma prova de quanto ela é capaz”:

Filho menor que é fumante,
Receoso de uma poda
Quando o encontram fumando,
Vai dizer ao pai que é moda.

Sujeito que se embebeda
Quando vai a qualquer boda,
Diz sempre, piscando os olhos:
Não façam caso que é moda!

Moça que vive à janela,
Cujo pai não se incomoda,
Foge de casa dizendo:
Adeus, papai!...isto é moda.

Literato que na bola
Quer ter a ciência toda,
Se cair de quatro pés,
Não façam caso que é moda!

Viúva rica que chora,
Prá ver se aos tolos engoda,
Se casa depois de um mês,
Deixem passar que isso é moda.

Um marido diz à esposa:
“O Juca não te faz roda?”
“Qual (diz ela) conversamos,”
Isto entre primos é moda!

Por conta da moda, segundo Vasques, quando as saias balão foram atiradas “pelos ares”, permitindo às moças “andarem com as pernas de fora” e com as botas até os joelhos, Rocambole veio em auxílio das que protestaram em razão da finura das canelas:

Nem as magras,
Nem as gordas
Podem ter pernas mal feitas.
Pernas tortas, pernas finas
A moda fá-las perfeitas.

Se eu tivesse neste instante
Algumas pernas à mão,
Veriam estes senhores
Quanto vale o algodão.

Também quando algum deputado um dia defendia o governo com unhas e dentes e, no outro, atacava-o com veemência, ficava claro que se tratava de um “Rocambole desmamado”, que vira frustrados seus planos de beneficiar algum protegido. Era o mesmo Rocambole que se manifestava, travestido de negociante estrangeiro, como o francês da rua do Ouvidor, que enriquecia em menos de um ano vendendo pomadas ou pó de arroz em uma terra de facilidades e oportunidades, na qual “*tout le monde* pode fazer sua *negoce sans* prejuize; *toujours* pode ganhar dinheiro”. Ou era ainda Rocambole que aparecia disfarçado de inglês, reclamando por não ter conseguido um privilégio do governo e, aborrecido com a desfeita, “sapecava” sem “papas na língua”: “Oh! Brasil esta uma terra muite of de mesquinha, não vale uma pitade de tabaca; mim vai a Inglaterra dau meus ideias para glória minha e satisfação.”

Vê-se, assim, que Vasques elaborou um texto que resultou em uma sátira bem-humorada de certos costumes em voga na capital do Império, por meio de uma paródia do folhetim francês, traduzindo os temas nele abordados para a realidade de seu tempo e de seu país. A mola mestra de sua cena cômica era o embate entre o bem e o mal, como no folhetim, mas, ao se apropriar dele para o palco, com intenções simultaneamente críticas e lúdicas, Vasques criou um produto *sui generis*, fazendo emergir de seu texto uma noção de “rocambolesco” que, para além da ideia de louca aventura, evidenciava uma espécie de sistema de engodos e trapanças disseminado que atingia o mais banal cotidiano. Assim, e se Vasques via aqueles tempos como lugar de espertezas, conchavos e frivolidades, seu “herói” precisava estar adequado a esse cenário. Dessa maneira, ele fez nascer seu Rocambole “à brasileira”, presente em todos os lugares, subornando, ludibriando e dissimulando, sendo essa a chave para alcançar a única coisa que, na visão desse dramaturgo, se tinha em mente naquele momento: tirar vantagens de tudo e de todos.

Em 1876, Vasques adaptou e encenou outro romance folhetim para o teatro. Trata-se de *O selo da roda*, cena dramática extraída do romance homônimo do

escritor português Pedro Ivo (pseudônimo do escritor Carlos Lopes), publicado no Porto em 1876.

O romance de Pedro Ivo, de nítida intenção moralizadora, era crítica contundente à roda dos expostos, instituição que o narrador condenava em longas passagens exaltadas através da história atribulada de Fernanda, fruto do amor proibido entre dois jovens provenientes de famílias inimigas. Fernanda é escondida da mãe ao nascer e depositada na roda, na qual passa a ostentar o “selo”, marca de miséria física e moral que, para o autor, era um estigma preso ao enjeitado “pelo fio da vida”. Depois de várias peripécias, Fernanda encontra a felicidade junto da mãe, da meia-irmã e de Jorge, sem deixar de ser perseguida de quando em vez pela sombra do passado.³²

Em dezembro de 1876, Vasques encontrava-se mais uma vez em turnê por São Paulo, desta feita com a companhia dramática de Jacinto Heller. Durante esse período, o jornal *Província de São Paulo* começou a publicar o romance de Pedro Ivo em folhetins, no mesmo ano em que a peça foi editada em Portugal, e é possível que Vasques o tenha lido nessa ocasião.

Dois anos depois ele escreveria o seu *Selo da roda*, que estreou no teatro Fênix Dramática e foi simultaneamente publicada pela Livraria Cruz Coutinho. Nessa peça, Vasques manteve alguns elementos presentes no texto original, mas adaptando-os à realidade brasileira. Nela o assunto central era também a roda dos expostos, assim como seu texto mantinha a intenção moralizadora do romance folhetim, perceptível não apenas na forma de tratar o tema, mas também na denominação “cena dramática” que lhe deu o dramaturgo, que implicitamente aponta para a intenção de seu autor de aproximar a cena cômica de um drama.

Drama, naquele contexto, era sinônimo de “drama de casaca” ou comédia realista, isto é, um gênero dramático introduzido nos palcos do Rio de Janeiro pelo teatro Ginásio, em 1855, quando essa empresa começou a representar peças sintonizadas com a estética realista. Os “dramas de casaca”, diferentemente dos dramas românticos até então em voga, privilegiavam enredos simples baseados em assuntos da atualidade; os homens eram comuns, ao invés de reis, príncipes ou heróis, e, como temas, o casamento, o adultério e a prostituição, estes últimos tratados como ameaças sociais. A adoção de tais premissas pelo realismo dramático tinha em vista romper com os pressupostos da escola romântica, procu-

³² Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/livros.php>>.

rando dotar o palco de uma função mais utilitária e menos lúdica, revestindo-o do papel de uma “escola de costumes”, como à época se dizia. Dentro dessa nova noção, o espectador era levado a confrontar-se com uma tese e, simultaneamente, com uma lição a ser tirada da história que o dramaturgo lhe contava. Para dar cabo dessa união entre tese e exposição, chegou-se a criar um personagem – o *raisonneur* –, intencionalmente concebido para aliciar o espectador, que funcionava como porta-voz das ideias do autor.³³

Querer de alguma forma aproximar sua cena cômica de um drama não chega a surpreender, se levar-se em conta a trajetória de Vasques como dramaturgo. Se, por um lado, as audiências aplaudiam suas peças e reconheciam seu talento de teatrólogo, para os críticos teatrais elas não poderiam ser consideradas dramaturgia, posto que escritas às pressas e de maneira improvisada “entre dois charutos”,³⁴ sem qualquer comprometimento com a “verdadeira” arte, isto quando não eram consideradas plágios.³⁵

A roda dos expostos, tema central do folhetim e da cena dramática, foi a instituição de assistência à infância pobre e desvalida de vida mais longa no Brasil. Criada no período colonial, permaneceu ao longo do Império e atravessou a República, só sendo extinta nos anos 1950. As circunstâncias que levavam uma criança a ser depositada na roda dos expostos variavam, mas os motivos eram sempre os mesmos, isto é, o abandono e a orfandade vinculados à pobreza, à escravidão ou aos códigos morais que não admitiam mães solteiras.³⁶

A preocupação com os enjeitados e órfãos foi uma constante na vida de Vasques, tanto que ele doou bilheterias de várias récitas realizadas em seu benefício à Sociedade Portuguesa Caixa de Socorros Pedro V, da qual era um dos sócios.³⁷

³³ Ver, para esse assunto, SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*. Op. cit., especialmente cap. 1.

³⁴ Parecer de censura à cena cômica *O Ginásio de roupa nova* emitido em 5 de setembro de 1864, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Coleção Conservatório Dramático.

³⁵ Para uma análise envolvendo uma dessas acusações de plágio, ver SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *VariaHistoria*, n. 42, 2010.

³⁶ Ver, para esse tema, VENÂNCIO, Renato Pinto. *Famílias abandonadas: assistência à criança de camadas populares no Rio de Janeiro e Salvador (séculos XVIII e XIX)*. Campinas: Papirus, 1999.

³⁷ Essa sociedade tinha como um dos seus objetivos “pagar os estudos de alunos pobres da corte, internos e externos nos colégios e amparar órfãos”. Ver Relatório e Contas da Sociedade Portuguesa no Rio de Janeiro, Caixa de Socorros Pedro V. Rio de Janeiro: Tipog. Imp. e Const. de J. Villeneuve

Sendo assim, somos levados a sugerir que, ao escrever sua cena dramática, Vasques talvez tenha sido movido pela intenção de usar seu teatro com fins pedagógicos, utilizando o palco como tribuna para a defesa de uma ideia que lhe era cara, ou seja, de uma maneira bastante próxima da utilizada por certos dramaturgos em seus dramas de casaca.

O selo da roda, de Vasques, é a história de um rapaz que conta a sua trajetória de “exposto” e do seu estigma de origem – o “selo” – que carregava por toda a vida. Diferentemente do romance de Pedro Ivo, a cena cômica de Vasques é um libelo contra a mulher que “desonra sua família”, deixando sobre ela pairar “o terror do escândalo e o espectro da infâmia”, sobretudo porque se furtou a exercer seu papel de mãe, o que a tornava indigna de perdão. Mantendo esse tom moralista, o protagonista da peça chegaria a assumir ares de *raisonneur* ao abordar a plateia com as seguintes palavras: “Não advogueis a causa da mulher abandonada, se esta mulher lançou o filho à roda! Esta infâmia excede, quanto a mim, a do vil que a traiu, quase que me faz desculpar a ele.”³⁸

Impossível deixar de reconhecer nesse enredo similaridades com o tratamento dado ao tema em vários “dramas de casaca” que foram encenados no Rio de Janeiro desde 1855. Durante o tempo em que a estética realista reinou em palcos fluminenses, não faltaram dramas que trataram da questão da mulher adúltera, prostituta ou desonrada em uma perspectiva que a via como um obstáculo real à consolidação da família, em particular, e da sociedade, como um todo.³⁹ Essa similaridade temática, por sua vez, é um indício de que os gêneros dramáticos considerados “menores” podiam prestar-se a levantar bandeiras mais “sérias”, e a peça de Vasques pode ser vista como um exemplo de que essa dramaturgia saída de mãos como as suas, pobres de literatura, mas hábeis em captar a realidade e transformá-la em ficção, não se voltava apenas para o entretenimento das plateias como muitos dos críticos da época insistiam em sublinhar.

e C., 1875, Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras. Na *Gazeta da Tarde*, na qual exerceu a função de folhetinista entre outubro de 1883 e março de 1884, Vasques escreveu um pequeno conto a que deu o nome de *Poverina*, cujo tema era também a situação da criança abandonada.

³⁸ VASQUES, Francisco Correa. *O selo da roda*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1878. p. 2.

³⁹ *Le Demi-monde*, *Mulheres de mármore*, *Dama das camélias* e *Asas de um anjo* são apenas alguns dos títulos de peças que abordavam questões dessa natureza e que foram exaustivamente encenadas nos palcos do Rio de Janeiro.

No mês de abril de 1886, por fim, Vasques escreveu e encenou outra cena cômica, a que deu o título de *A volta ao mundo em oitenta dias a pé*, uma adaptação paródica do romance *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne, já conhecido no Rio de Janeiro por meio de folhetins e livros.⁴⁰

Júlio Verne iniciou na literatura como autor dramático. Desde os 17 anos, escreveu dramas românticos inspirados em Victor Hugo, mas foi com os *vaudevilles* e as operetas, gêneros de teatro musicado, que obteve seus primeiros sucessos. Em 1850, graças a Alexandre Dumas, sua primeira peça, *Les pailles rompues*, foi apresentada em Paris no teatro Lyrique e em Nantes no teatro Graslin. Esses pequenos sucessos se transformaram em verdadeiros triunfos alguns anos mais tarde. Em 1874, quando ele adaptou para o palco, em colaboração com D'Ennery, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, *Michel Strogoff* e *Les enfants du capitaine Grant*, foi capaz de encher durante meses as plateias dos teatros do Châtelet e de Le Porte Saint-Martin.

A volta ao mundo em oitenta dias é a história de Phileas Fogg, um cavalheiro britânico que aposta com os membros do seu clube realizar a volta ao mundo em 80 dias acompanhado pelo seu esperto criado parisiense de nome Passepartout. Para ganhar a aposta, Fogg teria de regressar a Londres em 21 de dezembro de 1872, às 20h45. Tendo, porém, sido acusado de assaltar o Banco de Inglaterra, Fogg passa a ser permanentemente perseguido pelo detetive Fix, que, todavia, nunca consegue detê-lo.

Em sua cena cômica, Vasques criou um texto que, assim como os demais aqui analisados, emergiu de suas mãos como um produto diferente do texto original que lhe serviu de fonte de inspiração. Mais do que isso: apesar da intenção explicitamente lúdica do autor na elaboração dessa peça, dela não deixam de emergir as tensões relativas às ambiguidades inerentes a uma almejada busca de progresso e de civilização, típica daquele contexto, e o confronto de tais expectativas com outra realidade cotidiana, sendo esse um ponto bastante sugestivo em seu texto.⁴¹

⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, 25 abr. 1886.

⁴¹ Todas as citações referentes a essa peça foram retiradas de FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1979, após cotejarmos o texto com o publicado no cancionário *Lyra de Apolo*: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções. Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreiros-Editores, 1890. A respeito do romance de Júlio Verne, cabe mencionar que conseguimos

Nele, de maneira irreverente, o protagonista Joaquim Veado apostava com seu compadre Tibúrcio que, “sem ser Júlio Verne, Dennery, Garrido ou hábil pena”, iria provar ser capaz de fazer a “viagem à roda mundo” sem sair do Rio de Janeiro e sem precisar usar vapores ou locomotivas, mas de uma maneira bem mais econômica – a pé –, intenção que anunciava cantando os seguintes versos:

Sem daqui me retirar,
Sem mesmo tomar passagem
Pelas terras do outro mundo
Vou fazer uma viagem.
Não preciso de elefantes
Nem tampouco de vapores,
Não quero locomotivas,
Eu vou a pé, meus senhores!...⁴²

O Rio de Janeiro, como se pode concluir desses versos, consubstanciava-se em uma cidade cosmopolita, espécie de síntese de outras cidades do mundo ou polo captador e irradiador de culturas. De fato, havia algum tempo que o Rio de Janeiro vinha passando por uma intensa modificação urbana, que foi acompanhada de perto por uma modificação de hábitos e de certos costumes, modificação essa que esteve diretamente relacionada ao fechamento do tráfico de escravos, que disponibilizou recursos para serem investidos em outros negócios.

Desde os anos 1850, a cidade vivenciou melhorias materiais, tais como a introdução da iluminação a gás, arborizações, calçamento de ruas com paralelepípedo, instalação de rede de esgoto e abastecimento domiciliar de água, além da introdução de linhas de bondes puxados a burro. Nesse movimento, novos hábitos foram sendo incorporados, tais como os de comer fora, frequentar passeios públicos, cafés, confeitarias, casas de banhos, teatros e livrarias.

Na cena cômica de Vasques, Joaquim Veado começava sua viagem com seu compadre Tibúrcio pelo largo do Paço, onde poderia escolher almoçar no restaurante Globo, embora preferisse nele não entrar, por constar que “ali cheira[va] muito ao alho” e ele queria “estar na estrada do progresso”.⁴³ Por isso, prosseguia

localizar no Real Gabinete Português de Leitura (RJ) uma edição elaborada por David Corazzi, editor português que atuou no mercado livreiro do Rio de Janeiro no século XIX.

⁴² *Id.*, p. 381.

⁴³ *Id.*, *ibid.*

sua trajetória em busca de lugares mais “civilizados”, nos quais a elegância *à la europeia* não tivesse de conviver com os odores prosaicos das ruas.

Nessa perambulação, todavia, Joaquim Veado lamentava:

Economias...economias...Se não fosse este propósito, para se fazer uma viagem à roda do mundo, bastava tomar chocolate no *Rio de Janeiro*, almoçar no *quatro nações*, merendar em *Portugal*, jantar na *Europa*, tomar café na *América*, cear em *Paris*, dormir no Universo!⁴⁴

Dessa maneira, vê-se que, a partir do olhar de Vasques, embora as vantagens do progresso material estivessem a um passo de qualquer morador da cidade, nem todos poderiam delas usufruir. Elas eram para poucos, e o progresso pressupunha a exclusão de grande parte da população dos seus benefícios, notadamente seus segmentos subalternos. Assim, o Rio de Janeiro emergia da pena desse dramaturgo como centro irradiador de novidades para o restante do Império, mas também como um espaço de exceção, revelando o caráter controverso e ambivalente de certa representação de progresso, que procurava imprimir à cidade uma feição homogeneizadora.

Não menos sugestivo é observar que Vasques escolheu o espaço das ruas para ambientar o enredo de sua peça. Esse espaço físico é pensado pelo dramaturgo como uma espécie de soma de diversas experiências históricas, e não apenas como local de satisfação de necessidades físicas e sociais, o que retira da imagem da cidade por ele construída qualquer possibilidade de ser pensada como uma totalidade indistinta. As ruas são para Vasques, antes de tudo, os espaços nos quais se situava o “espetáculo”.

Dentre todas as ruas da cidade, a do Ouvidor estava revestida de uma aura especial, não sendo superada por nenhuma outra:

Terra das Maravilhas! Gruta encantada! Nação elétrica! Viveiro dos grandes mágicos! Ali não há estrangeiros, são todos cosmopolitas, naturalizam-se todos! Tudo é cidadão da Rua do Ouvidor! Quem passa, quem mora, quem fala, quem vê, quem ouve, sente-se esmagado ao peso daqueles perfumes, daquelas fitas, daquelas fadas, daquelas sedas, daqueles charutos, e daquelas empadas de camarões.⁴⁵

⁴⁴ *Id.*, *ibid.* (grifos do original).

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*

A partir dos anos 1850, a rua Direita, até então centro do comércio, foi destituída de seu *status* e se transformou em mais uma ruazinha da cidade na qual se acotovelavam estabelecimentos de moda, armazéns de secos e molhados e lojas vulgares, sem contar que o seu aspecto acanhado associado ao “odor de esgoto, o serviço urbano dos escravos, o cheiro de maresia, tudo contribuía para a decadência do local”.⁴⁶ Em seu lugar emergiu a rua do Ouvidor, que Joaquim Manuel de Macedo descreveria como “a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro”.⁴⁷

Porém, seria nessa mesma rua do Ouvidor, idealizado símbolo de civilidade do Império, que conviveriam eletricidade, cosmopolitismo, perfumes, frivolidades, fitas, sedas, novidades, charutos e velhas práticas que ofuscavam seu *glamour*, como o da venda de empadas pelas negras quitandeiras com seus tabuleiros espalhados pelo centro da capital do Império. Para uma cidade que se mirava nos modelos franceses de progresso, essa relação é no mínimo reveladora de como outra realidade cotidiana ofuscava os projetos civilizatórios do Império e de como com acuidade e sensibilidade Vasques apresentava a seus espectadores “outra cidade” coexistindo ao lado de uma idealizada.

Além disso, a rua do Ouvidor era definida de forma bastante crítica, ao se mencionar que:

Se eu fosse ministro de Estado demitia a Rua do Ouvidor; aquela rua está fora do orçamento, não deve ser autorizada por lei, a Câmara deve, pelo menos, mudar-lhe o nome, pode perfeitamente apelidá-la *Rua dos Pescadores*! Cada loja é uma tarrafa, uma rede! As vidraças estão cheias de iscas e o pobre peixe que passa por ali não pode deixar de morder o anzol; estão todos nas portas de caniço em punho. Aqui diz um francês: (Imitando) – *Ô senhórr pode praucurrar am qualquer parte, que nom encontre deste qualidade, por este preça, eu recebo deste dirretamente e possa fazer-lhe grande diferença. C'est une liquidation véritable*.⁴⁸

Além de espaço de grande circulação de pessoas, a rua do Ouvidor é aqui associada a um local de disputa entre diferentes grupos sociais, como os dos

⁴⁶ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca dos trópicos: São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 106.

⁴⁷ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Disponível em: <www.biblio.com.br>. Acesso em: 24 abr. 2009.

⁴⁸ *Id.*, p. 392 (grifos no original).

comerciantes estrangeiros, e a um local no qual imperava o comércio desenfreado e nem sempre honesto, transformando-a em lugar perigoso aos mais incautos, que poderiam se tornar iscas fáceis de negociantes pouco escrupulosos.

Da rua do Ouvidor, Joaquim Veado passava pelo Largo de São Francisco, “país das linhas e dos bondes”,⁴⁹ e, daí, tomando a rua do Fogo, parava na esquina do

Grande país onde se fabrica o Angu! Que inferno! De um lado: *Abençoa papai. O cuô! O culê O cugerô! O cubabá! Do outro: Oh! Tia! A como são as laranjas? E ê laranja tá caro: cuta doi totão* cada uma! – Queres a três por dois? – *Ué, vá comprar na praia sinhô. Vai tu, não seas atrevida. – Atrevida não sinhô, vai pro diabo que te carregue, sinhô não quer comprar não compra. – E laranja da china, ê chêro!* Fijamos a toda pressa para não ficarmos doidos [...]

As denominações “Rua dos Pescadores”, “País das linhas dos bondes” e “País do Angu”, atribuídas por Vasques à rua do Ouvidor, ao Largo do Paço e à rua do Fogo, respectivamente, são um ponto importante para pensarmos como o componente espacial é capaz de marcar as relações sociais, apontando para a questão, não menos importante, de que entre a cidade e seus habitantes instaura-se uma relação de reciprocidade e de convivência, ressaltando os vínculos que emergem das relações eletivas construídas entre os homens e os espaços urbanos; que os diferentes lugares são usados e modificados em função da ação dos indivíduos; que eles podem refletir uma comunhão identitária entre aqueles que neles atuam; e que as ruas são espaços privilegiados de construção de territorialidades culturais.

Tal noção emerge de maneira mais clara na maneira utilizada por Vasques para descrever a rua do Fogo, que abrigava o “grande país onde se fabrica o angu”, na qual se destacavam os grupos de negros de ganho, que lhe imprimiam suas marcas de pertencimento e identidade perceptíveis através de um linguajar próprio, que afinava homens e espaço, algo que se reafirma no texto teatral quando Joaquim Veado, saindo da rua do Fogo, entra na de São Jorge, na qual um português grita: “O m’nino! M’nino. Traz uma xabola de quatro, dois de binagre, e meia garrafa de azeite.”⁵⁰

⁴⁹ *Id.*, *ibid.* (grifos no original).

⁵⁰ Pierre Sansot observa que o emprego de algumas palavras ou metáforas para denominar certos lugares da cidade remete diretamente ao meio humano e às suas virtualidades históricas; é nesse sentido que as observações aqui elaboradas estão sendo feitas. Ver SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Meridien Klincksieck, 1988.

Ao assim proceder, Vasques nos permite perceber que pensar a cidade a partir de seus logradouros e ruas é uma forma de mostrar que a ambiência modifica e afeta o comportamento humano e que os diferentes grupos sociais conferem existência específica aos espaços urbanos que ocupam. Ou, dito de outra forma, os homens e as ruas estariam de tal forma entrelaçados e identificados que a constituição do espaço urbano só poderia ser entendida a partir dessa relação.

Para além desse fato, vale mencionar que os largos, praças, ruas e outros logradouros citados nessa peça ficavam todos na freguesia do Sacramento. Nela se concentravam os teatros e a vida boêmia da cidade, e pelas suas ruas transitavam barões, que envergavam casacas e cartolas, escravos de ganho, vendedores ambulantes e negras quitandeiras, passando por caixeiros das lojas de secos e molhados, modistas, funcionários públicos, burocratas do Império e estrangeiros de diferentes nacionalidades, que visitavam a cidade ou que nela haviam estabelecido seus negócios.

Não me parece que tenha sido por pura casualidade que Vasques tenha ambientado sua história nesse espaço geográfico da cidade. Afinal, nada melhor para representar o “mundo” do que um local que comportava tantos falares, sons, culturas e indivíduos oriundos de diferentes países, local esse do qual Vasques devia conhecer cada beco, esquina, tipo popular e “causos”, já que nasceu, residiu e trabalhou durante toda sua vida naquela freguesia, tendo nela encontrado os elementos necessários que colheu para dar tessitura à sua obra.

Já no fim de sua viagem, Joaquim Veado diz a Tibúrcio:

Ah! compadre do diabo, agora é que vais ver o bom e o bonito. Vamos atravessar o oceano. Lá está a França. Um, dois, três! Pronto, estamos em Paris (*Canta um pedaço so Soir du Carnaval*) – Lá está a Inglaterra. Um, dois, três! Pronto, estamos em Londres (*Dança o solo inglês*) – Visitemos também a Itália. Um, dois, três! Pronto, cá estou no grande Scala. (*Canta em italiano*) – Já agora vamos até a Alemanha. Pronto (*Imitação*) – O velho Portugal também; já me tinha esquecido. Um, dois, três! Pronto. Cá estou em Lisboa. (*Canta o fado*) – E para terminar a viagem, voltemos ao Brasil. Um, dois, três. Cá estou no Rio de Janeiro, no Beco da Boa Morte. (*Canta e dança*) – Aonde vai seu Pereira de Moraes.⁵¹

A música foi uma presença constante em encenações de revistas, cenas cômicas e outros gêneros dramáticos encenados no século XIX, tanto no Brasil quanto

⁵¹ *Id.*, p. 393 (grifos no original).

na Europa. Tais canções podiam ser compostas especialmente para as encenações ou, em outros casos, aproveitavam-se canções já conhecidas do público através de outros meios de divulgação, tais como os cancioneiros e as partituras executadas em saraus, nos salões ou em outras ocasiões informais de encontro, denotando a contaminação do palco pelas ruas.

Algumas canções ou gêneros musicais veiculados em palcos teatrais fizeram muito sucesso, sendo a alguns deles que Vasques se remete em sua cena cômica, tais como o fado português, a ópera italiana, o solo inglês, o canção *Soir du carnaval* do Orfeu nos infernos, de Offenbach, e a popular modinha *Aonde vai, Sr. Pereira de Moraes?*, cuja letra reproduzo a seguir, na íntegra:

Aonde vai, Snr. Pereira de Moraes?
Se você vai não vem cá mais:
As mulatinhas só dando ais,
Falando baixo pra meter palavriado;
Metendo o pente para abrir a liberdade;
Fazendo figas aos demônios das rivais;
Saías na goma pra recheiros e fafás,
Se você vai, não vem cá mais.
Mulatinhas faladeiras,
Renegadas do diabo,
Me roubaram meu dinheiro
Me deixaram esmolambado.
Ora meu Deus, Ora meu Deus;
Quêstas mulatinhas
São meus pecados.⁵²

De volta ao “Rio de Janeiro”, Joaquim Veado terminava nos braços de uma mulatinha, cedendo aos seus encantos no beco da Boa Morte, mais uma vez reiterando a “mistura” que o mundo personificado pelo Rio de Janeiro oferecia aos que nele habitavam ou o visitavam.

Do que foi dito, poder-se-ia concluir que *A volta ao mundo em oitenta dias a pé* é um testemunho elucidativo das realidades vivenciadas pelo Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. E mesmo que a imagem que seu autor nos oferece apareça mediatizada por seu olhar de cronista do cotidiano, é justamente essa sua sensibilidade que nos oferece a tradução de outra cidade, construída e

⁵² *Cantor de modinhas brasileiras*. 9. ed. Rio de Janeiro: Laemmert e C., [s.d.]. p. 381.

reconstruída a partir das tensões inerentes à busca da civilização e do progresso e do confronto de tais expectativas com a realidade de uma sociedade escravista.

* * *

Plágio foi um assunto recorrente nos meios literários e teatrais fluminenses na segunda metade do século XIX, assunto esse que se tornou ainda mais polêmico diante da prática de adaptação ou imitação, bastante comum entre os dramaturgos desse período, da qual a produção dramática de Vasques é um caso exemplar.⁵³

Essa prática, deve-se ressaltar, foi, além de bastante comum, muito utilizada não apenas por teatrólogos “menores”, como Vasques, mas também por “melhores” penas, como, por exemplo, a de Machado de Assis. No levantamento realizado por Jean Michel Massa das peças traduzidas e imitadas por esse literato, encontra-se uma ópera em três atos de nome *Pipelet*, baseada em outra de nome *Pipelé, ossia Il Porinario de Parigi*, ambas inspiradas no romance folhetim *Os mistérios de Paris*, já tantas vezes citado no início deste artigo, um outro “monstro-zinho”, tal como Rocambole.⁵⁴ Nesse caso, porém, o trabalho de imitação não foi visto como plágio. Tendo estreado em outubro de 1859, *Pipelet* foi bem recebida pela imprensa e pela crítica.⁵⁵

Diferentemente de Machado de Assis, Vasques foi várias vezes acusado de plágio, como quando encenou seu maior sucesso teatral, a opereta *Orfeu na roça*, imitação paródica à opereta *Orfeu nos infernos*, de Offenbach. A seu respeito, o *Diário do Rio de Janeiro* chegaria a dizer que tal era sua similaridade com a opereta francesa e de tal forma seguia de perto o seu “passo que melhor nome que o Sr. Vasques podia dar à sua composição seria – À Sombra de Orfeu. E sendo a sombra de Orfeu dirige-se de tal modo e com tanto desembaraço que todos dirão que é uma obra puramente original”.⁵⁶

⁵³ Para uma discussão sobre plágio no século XIX, ver MACFARLANE, Robert. *Original copy: plagiarism and originality in nineteenth-century literature*. New York: Oxford University Press, 1997.

⁵⁴ MASSA, Jean Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008. p. 115-117.

⁵⁵ Ver *Diário do Rio de Janeiro* de janeiro de 1860 e *Monitore Italiano*, jornal editado no Rio, do dia 16 de fevereiro desse mesmo ano.

⁵⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 8 nov. 1868.

Em certas ocasiões, inclusive, Vasques sentiu necessidade de ir a público fazer a defesa de seus trabalhos, como aconteceu com a cena cômica *As pitadas do velho Cosme*. A estreia dessa peça, ocorrida em abril de 1861 no teatro Ginásio Dramático, foi um sucesso de público, mas a crítica desqualificou o texto e acusou seu autor de plágio. A resposta à crítica veio sob a forma de apresentação anexada à edição do texto da peça, que veio à luz pouco mais de um mês após a estreia. Nela, Vasques dizia:

O *Trovador*, ópera de merecimento, foi parodiado pelo Sr. Paulo Midosi Júnior, no seu espirituoso *José do Capote*, que não só aqui como em Lisboa, tem sido coberto de aplausos [...] O Dr. Macedo, o faceto autor da *Moreninha* e *Vicentina* [...] parodiou o nosso primeiro ator João Caetano no seu *Novo Otelo*, que eu represento com aceitação do público.

Esse, ou *esses* que me mordem, nem ao menos têm o bom-senso de observar que a paródia se faz ao mérito, e que a *caricatura burlesca* não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições. Termino aqui [...] *esse* ou *esses* que não me compreendem, [não percebem] que neste mundo há uma senhora tão velha como ele, cega de nascença, chamada ignorância, mãe de um menino que anda por aí muito mal criado, chamado atrevimento.⁵⁷

A defesa feita por Vasques baseava-se, dentre outros pontos, no argumento de que a crítica variava de atitude dependendo do imitador. Assim, quando se tratava de um literato de renome, como o “faceto” Joaquim Manuel de Macedo, ela era mais benevolente, cobrindo o autor de elogios e aplausos.

Mas nem sempre as coisas aconteceram assim. As querelas envolvendo homens de letras em torno de acusações de plágio e defesa da propriedade literária também existiram, e algumas ganharam visibilidade na imprensa, como uma que acabou por ficar conhecida pelo nome “Questão Guarany”.⁵⁸

Tudo começou quando, em 1873, o empresário Jacinto Heller pediu autorização a José de Alencar para adaptar seu romance *O Guarani* para ser encenado no teatro que abrigava sua companhia teatral, o Fênix Dramática. Esta não seria, porém, a primeira adaptação que o romance receberia. Em 1870, Carlos Gomes nele se inspirara para escrever sua ópera *O Guarani*, que foi encenada no Brasil com sucesso, embora Alencar tenha confessado a alguns amigos mais

⁵⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun. 1861 (grifos no original).

⁵⁸ Todos os dados referentes à Questão Guarani foram retirados de MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Hucitec, 1977.

íntimos que “o Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates”.⁵⁹

Com o assentimento de Alencar, Jacinto Heller delegou a tarefa de adaptação a dois homens de letras – Visconti Coaracy e Pereira da Silva – que, seguindo instruções do empresário, deveriam escrever um drama ao qual seria acrescentada a música de Carlos Gomes.

Escrito o drama, Jacinto Heller entrou em entendimentos com Alencar para que ele autorizasse a representação, mas um fato veio criar empecilhos às negociações: o *Jornal do Commercio* começou a anunciar a estreia da peça, o que desagradou Alencar, que, por meio desse mesmo periódico, escreveu uma carta a Cardoso de Menezes, presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura do Império, acusando a instituição que ele presidia de negligência por não denunciar o descumprimento de uma lei que proibia que qualquer peça fosse anunciada antes de obter licença da censura para encenação.⁶⁰ Nessa carta, Alencar prometia ir aos tribunais para fazer valer seu direito de “propriedade literária”, esperando que eles decidissem se “aos teatros da Corte é lícito viver de remendos de obras alheias, cerzidas em farsas e chocarrices”, deixando claro o que considerava serem as adaptações que subiam ao palco naqueles tempos.

Cardoso de Menezes defendeu-se argumentando que o pedido de licença para a encenação não fora enviado ao Conservatório e que, além disso, essa instituição não tinha autoridade para proibir a representação de uma peça pelo simples fato de ser ela a imitação de outra já que

Pelo decreto n. 4666 de 4 de janeiro de 1871, cabe nas atribuições do presidente do Conservatório pôr o veto nas peças dramáticas que ofenderem a moral, a decência e a religião, e no exercício da censura literária para com os outros teatros subsidiados não é lícito repelir da cena, antes lhe cumpre acolher com benevolência as boas imitações de produções laureadas.

Alencar retrucou dizendo não ser esse o problema que o preocupava:

Meu caso é outro. O art. 261 do código criminal, que reconheceu e garantiu a propriedade literária e artística do cidadão brasileiro, pune como furo o fato de imprimir, gravar, litografar ou introduzir um livro alheio.

⁵⁹ TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908. p. 87-8.

⁶⁰ Para o Conservatório Dramático Brasileiro, ver SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*. Op. cit., especialmente cap. 2.

O termo introduzir é amplo e abrange todos os modos e meios de reprodução, além dos que a lei especialmente indicou.

Assim, o indivíduo que se apossa de um romance de outrem, que dá-lhe forma de drama para representar e obter lucros com o trabalho alheio; esse indivíduo é um introdutor, na frase do código.

Com base no art. 261 do Código Criminal, Alencar sustentava que estava sendo espoliado e que fora vítima de plágio pelos autores do drama. As farpas entre os dois continuaram a ser trocadas no jornal, até que Alencar acrescentou mais um dado à sua argumentação: o de que o título do romance era, também, propriedade exclusiva sua. A essa altura, alguém sob o pseudônimo “Guaycuru” se intrometeu na discussão e em uma nota publicada no mesmo *Jornal do Commercio* fez questão de lembrar que, em 1854, a tipografia de Paula Brito imprimia um periódico de título *O Guarani*, acusando Alencar de plágio de forma direta.

Não vou me ater a mais detalhes dessa discussão. Para os interesses deste artigo, creio que o que aqui foi mencionado já é suficiente para que se perceba como também entre os homens de letras as acusações de plágio foram capazes de alimentar debates acalorados, e como para estes contribuiu a inexistência de uma legislação específica sobre o tema no Brasil, o que só ocorreu em 1898, quando apareceu a primeira lei versando sobre direitos autorais.

Diante disso, e na medida em que o século avançava, a questão do plágio passou a marcar um cenário de disputa e consolidação do direito do autor sobre sua criação, e, nas décadas seguintes, as querelas (judiciais ou não) em torno da questão da propriedade literária aumentaram, apontando para as sutilezas envolvidas nos circuitos de produção cultural naquele contexto. Mas essa já é uma história que extrapola os objetivos deste artigo.

Do que foi dito, creio ser possível afirmar, com alguma segurança, que romance folhetim e teatro mantiveram uma estreita relação de troca e cumplicidade, a ponto de alimentarem-se e reforçarem-se reciprocamente. Nesse “ir e vir” entre jornal e palco, não apenas escritores e empresários foram beneficiados, mas também o público. Afinal, como disse Vasques, “ao público, só ao público”, que “com tanta benevolência” acolhia suas composições, ele devia seu sucesso como teatrólogo.⁶¹ Seguindo essa lógica, ele e outros dramaturgos cortejaram

⁶¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun. 1861.

cada vez mais as plateias e procuraram agradá-las. Mas agradá-las sem deixar de utilizar-se da dramaturgia para, ao mesmo tempo que abordavam temas de interesse do seu público, veicular determinadas noções, ideias, valores e visões de mundo, revestindo sua arte das marcas de intervenção na realidade com a qual interagiam, sendo justamente esse movimento que serve para explicitar a fragilidade e a artificialidade contidas em separações que colocam, de um lado, certos produtos como “alta” literatura e, de outro, aqueles vistos como literatura de “segundo time”.