



Por um “teatro decente”: transformações do trabalho teatral na capital do vice-reino do Brasil-Rio de Janeiro (1808-1822)

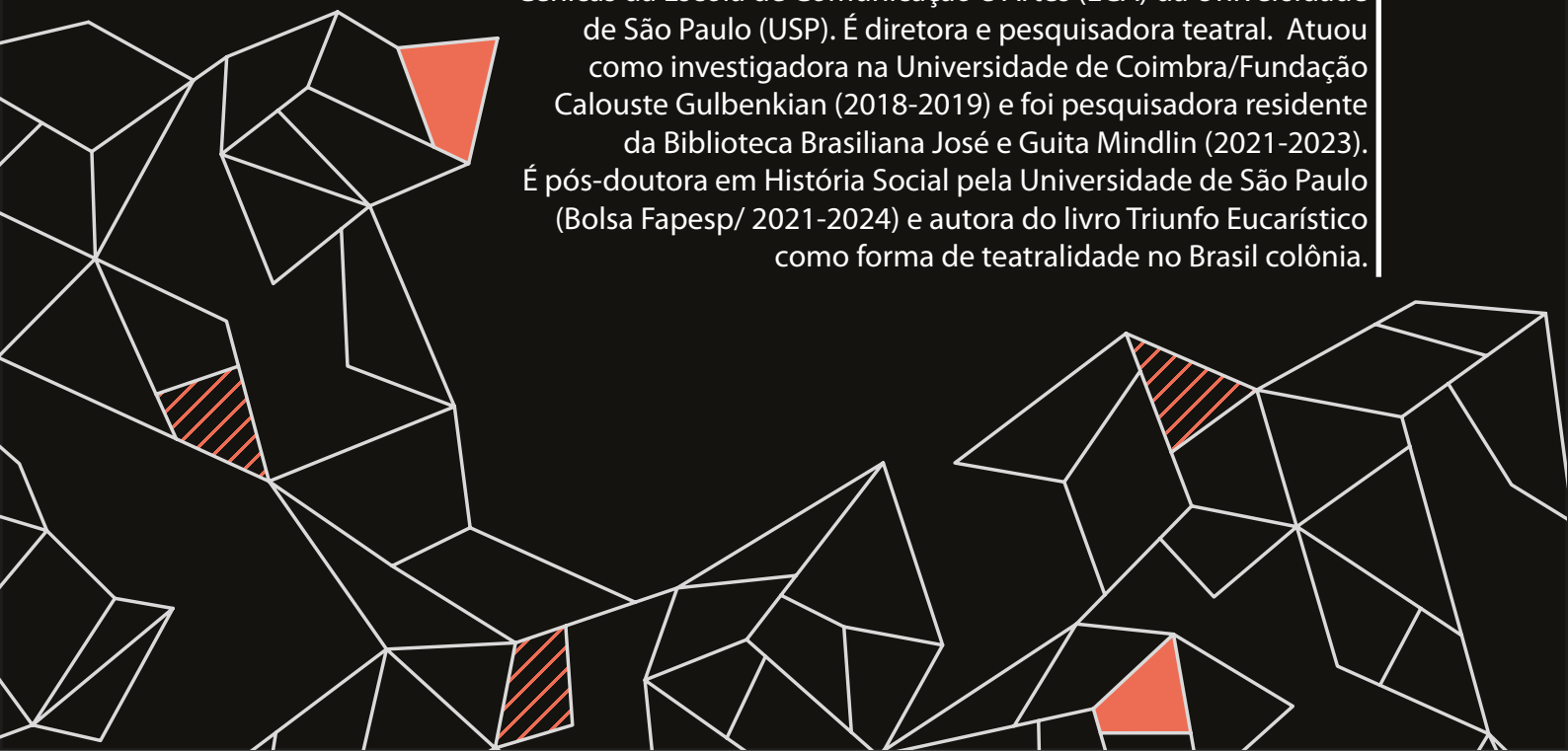
*In favor of “decent theater”:
transformations in theater work in the
Brazil-Rio vice-kingdom capital*

*Por un “teatro decente”: transformaciones del
trabajo teatral en la capital del virreinato de
Brasil-Río de Janeiro (1808-1822)*

Mariana Soutto Mayor

Mariana Soutto Mayor

Professora de História e Teoria no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). É diretora e pesquisadora teatral. Atuou como investigadora na Universidade de Coimbra/Fundação Calouste Gulbenkian (2018-2019) e foi pesquisadora residente da Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin (2021-2023). É pós-doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (Bolsa Fapesp/ 2021-2024) e autora do livro *Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*.



Resumo

O trabalho investiga o processo de mudança dos modos de organização do trabalho teatral no Rio de Janeiro, disparado pela vinda da família real portuguesa, em 1808. Até então, a única casa de espetáculos existente na capital do vice-reino, a Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira seguia padrões de arquitetura, repertório, cenários, indumentárias e formas de organização dos teatros públicos portugueses setecentistas, mas com uma característica peculiar: a maior parte dos seus artistas eram luso-brasileiros, negros e mestiços, livres e escravizados. Tal realidade singular, que favoreceu o surgimento nos palcos do lundu, muda gradualmente com a vinda da corte dos Bragança para o Rio de Janeiro, em que há a ordenação para a construção do Real Teatro São João, o “teatro decente,” nas palavras do próprio príncipe regente D. João, em 1813, e com favorecimento para a contratação de atores e atrizes europeus. Ao explorar essa mudança em curso nas formas de trabalho teatral, a pesquisa busca constituir a cena colonial até a chegada da família real, em 1808, interrogar sobre o paradeiro dos artistas locais e buscar vestígios de sua presença na cena oitocentista.

Palavras-chave: Trabalho teatral, Rio de Janeiro, Casa da Ópera, Real Teatro São João, Artistas negros, Lundu.

Abstract

This study investigates the change in the theatre organization in Rio de Janeiro due to the arrival of the Portuguese royal family in 1808. Up to then, the only existing theater in the capital of the vice-kingdom Manuel Luiz Ferreira's Casa da Ópera followed the architectural, repertoire, scenery, costumes and organizational patterns of the Portuguese public theatres of the 18th century with a peculiar characteristic: most of its artists were free and enslaved Portuguese-Brazilian, Blacks, and *mestizos* individuals. This reality gradually changed with the arrival of the Bragança court in Rio de Janeiro as the monarch ordered the construction of the Real Teatro São João — the ‘decent theater’ in the words of the prince regent in 1813 — and favored the hiring of European actors and actresses. By exploring this ongoing change in the organization of the theater, this research seeks to constitute the colonial scene up to the arrival of the royal family in 1808 to question the whereabouts of local artists and to look for traces of their presence on the 19th-century scene.

Keywords: Theatrical work, Rio de Janeiro, Opera House, São João Royal Theater, Black artists, Lundu.

Resumen

Este trabajo analiza el proceso de cambio en los modos de organización del trabajo teatral en Río de Janeiro, que había sido desencadenado por la llegada de la familia real portuguesa en 1808. Hasta entonces, el único teatro de la capital del Virreinato, la Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira, seguía los patrones arquitectónicos, de repertorio, escenográficos, de vestuario y organización de los teatros públicos portugueses del siglo XVIII, pero con una característica peculiar: la mayoría de sus artistas eran luso-brasileños, negros y mestizos, libres y esclavizados. Esta realidad única que había motivado el surgimiento de los escenarios del lundu cambió gradualmente con la llegada de la corte de Braganza a Río de Janeiro, cuando el príncipe regente ordenó la construcción del Real Theatro São João, el “teatro decente”, en palabras del propio rey João, en 1813 y promovió la contratación de actores y actrices europeos. Al explorar este cambio continuo en el funcionamiento del teatro, esta investigación pretende constituir la escena colonial hasta la llegada de la familia real en 1808, cuestionar el paradero de los artistas locales y buscar rastros de su presencia en la escena del siglo XIX.

Palabras clave: Trabajo teatral, Río de Janeiro, Casa de Ópera, Real Teatro São João, Artistas negros, Lundu.

Quando o príncipe regente D. João desembarcou com a família real e parte significativa do aparelho de Estado português no Rio de Janeiro, em 1808, centenas de pessoas habituadas ao ambiente da corte se depararam com as belezas e as agruras da maior cidade colonial de seu império nas Américas. Foi ali que entre os morros, praias, igrejas, senado da câmara, Santa Casa de Misericórdia, ruas enlameadas, animais soltos, encontraram um pequeno teatro chamado de Casa da Ópera.

Situado na travessa do Paço, vizinho ao palácio do Vice-rei, com um palco de pouca profundidade e dois andares de camarotes, o prédio teatral no início do século XIX estava em atividade há pelo menos 30 anos, oferecendo ao público pagante temporadas teatrais, acompanhadas por orquestra e por maquinários de mutações de cena e de efeitos especiais. A casa de espetáculos seguia padrões formais dos teatros públicos portugueses, como o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre, em termos de arquitetura, repertório e modos de representação, e era propriedade, desde 1775, do português Manoel Luiz Ferreira, que após a vinda ao Rio de Janeiro ascendeu

socialmente e se nobilitou a ponto de receber insígnias e patentes, como a de Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo e Capitão (Cardoso, 2011).

Aquele não era o primeiro prédio teatral a ser construído no Rio de Janeiro. Há documentos que comprovam a criação de uma Sociedade para apresentação de um Presépio natalino em espaço fixo já em 1719 (Cavalcanti, 2004), e há evidências de que duas Casas de Ópera estiveram em atividade concomitantemente nas décadas de 1760 e 1770: a famosa “Ópera dos Vivos,” do Padre Boaventura Dias Lopes (Padre Ventura), e outro prédio construído ao lado do Palácio do Vice-rei, também com investimentos do mesmo Padre Ventura, sob direção de Luís Marques Fernandes (Budasz, 2008; Brescia, 2010; Cavalcanti, 2004; Cardoso, 2011). Entretanto, em 1776, durante o governo do Marquês do Lavradio (1769-1779), houve um incêndio no prédio teatral vizinho ao palácio e, após sua reconstrução, a chamada Ópera Nova de Manoel Luiz se tornou o único edifício teatral da capital do vice-reinado até 1812, sendo que, após a chegada da família real, em 1808, foi elevado à Real Teatro, com pequenas reformas para acomodar os membros da monarquia portuguesa e parte da comitiva que os acompanhou até o Rio de Janeiro e com a abertura de uma terceira ordem de camarote.

Elogiado por viajantes estrangeiros por ter “aparência conveniente” (Aguirre, 1905, p. 73), “razoavelmente bem construído e espaçoso” (Langstead apud Cardoso, 2011, p. 153) “sala elegante” (Finucane apud Cardoso, 2011, p. 169) com “interior asseado e excelentes acomodações” (O’neill apud Cardoso, 2011, p. 169), a Casa da Ópera era um teatro relativamente simples se comparado ao Real Teatro São Carlos de Lisboa¹, principal sala de ópera portuguesa do final do século XVIII, espaço privilegiado de sociabilidade da corte, de estilo neoclássico, com cinco ordens de camarotes, incluindo um luxuoso camarote real, com decoração e pinturas realizadas por diversos artistas plásticos e arquitetos portugueses e italianos. Ao mesmo tempo, o teatro colonial era um dos principais espaços de representação da América Portuguesa entre o final do século XVIII e início do século XIX, com temporadas regulares de óperas,

1 Comparado ao Real Teatro São Carlos de Lisboa não só a Casa da Ópera do Rio de Janeiro era modesta, como também os teatros públicos portugueses, como o da Rua dos Condes, do Salitre, o das Graças. Agradeço à professora Elizabeth R. Azevedo pela observação e também pela leitura atenta do texto.

comédias, tragédias, adaptações de textos de Antonio José da Silva, Metastasio, Goldoni, Voltaire, Molière, entremezes e dramas encomiásticos, abrindo suas portas com frequência de duas a três vezes na semana (Cardoso, 2011).

A Casa da Ópera também possuía uma característica peculiar: a maior parte de seus artistas, chamados de *operários*, quer seja os músicos de orquestra, os maquinistas, os pintores envolvidos com a fabricação dos telões pintados, eram luso-brasileiros, nascidos na América Portuguesa, muitos deles negros e mestiços – traço dominante da cena artística local, comum aos teatros de outras cidades coloniais. Também negros e mestiços eram os atores e cantores do teatro que pintavam os rostos de branco, seguindo padrões europeus de maquiagem e indumentária, e que trabalhavam muitas vezes em condições precárias, explicitando o vínculo entre teatro e escravidão nos palcos coloniais – mesmo que a partir da sua negação (Souto Mayor, 2020, p. 188).

Narrativas sobre a presença de artistas negros e mestiços na cena colonial são encontradas em fontes documentais de Casas da Ópera em São Paulo, Minas Gerais, Porto Alegre, Salvador, Pernambuco. O fenômeno único – que se difere dos territórios coloniais da América Espanhola, por exemplo, porque recebiam companhias de teatro espanholas para circularem em suas Casas de Ópera (Rocamora, 1947, p. 70) – deve-se a uma herança de organização social do Antigo Regime, que entendia qualquer tipo trabalho manual ou mecânico, mesmo realizado por profissionais livres, como artesãos, carpinteiros, arquitetos, pequenos comerciantes, era sinônimo de um trabalho rebaixado. Mas em ambiente colonial, estruturado pelo sistema escravista, onde a escravidão era valor e mediava todas as relações, trabalho manual era quase sinônimo de trabalho escravo. Fatalmente o trabalho da cena também estaria relacionado à escravidão, seja de forma mais ou menos explícita, com melhores ou piores condições de trabalho, mesmo no Rio de Janeiro, a cidade mais importante da América Portuguesa entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

Operários da cena: os atores das Casas da Ópera

Poetas e viajantes setecentistas registraram – muitas vezes em tom pejorativo – o trabalho dos artistas locais, como, por exemplo, a narrativa do

francês Louis-Antoine de Bougainville, que, em 1767, assistiu a uma apresentação teatral no Rio de Janeiro e escreveu: “Estávamos em uma bela sala e vimos as obras-primas de Metastasio representadas por uma trupe de mulatos”² (Bougainville, 1982, p. 112, tradução própria); como a carta do juiz ordinário João Lopes Fiuza Barreto, de São Francisco do Conde, Bahia, em setembro de 1765, que continha a denúncia pública contra “quatro mulatos forros” que “representavam comédias em várias funções dentro da vila” (Lobo, 2001, p. 79); a descrição de Saint-Hilaire, em sua passagem por Vila Rica, em 1817: “Os atores tem o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a natureza que deus lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos” (Saint-Hilaire, 2000, p. 73); ou o poema satírico inacabado, *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga, ao comentar as apresentações teatrais nas festividades em comemoração ao casamento real dos infantes portugueses, de 1786: “Ao gosto das Espanhas, bravos touros; / Ordena-se, também, que, nos teatros, / Os três mais belos dramas se estropiem/ repetidos por bocas de mulatos” (Gonzaga, 1942, p. 270).

Alguns nomes são conhecidos, como Joaquina Lapinha, atriz e cantora lírica, que obteve considerável reconhecimento no Rio de Janeiro, no início do século XIX. Reconhecida para além do eixo colonial, Lapinha chegou a ser convidada para uma temporada justamente no Teatro São Carlos, em Lisboa, em 1795. Mas não por acaso o viajante Ruders descreve a cantora em Portugal como: “natural do Brasil e é filha de mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos” (Ruders, 1981, p. 88).

Apesar do preconceito do autor, principalmente na expressão “inconveniente”, Lapinha é a única artista elogiada nos escritos de Ruders. A partir de comentários sobre outras duas cantoras europeias, Luísa Gerbini e Mariana Albani, contratadas na mesma temporada, Ruders é enfático sobre seu trabalho: “bastante medíocre” e com “frieza e falta de vida” (Ruders, 1981, p. 92-93). Já sobre Lapinha ele diz: “tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático” (Ruders, 1981, p. 93-94). Elogios repetidos também na *Gazeta de Lisboa* “foram gerais e muito repetidos os aplausos que

² No original: “*Nous pûmes dans une salle assez belle y voir les chefs-d’oeuvre de [Pietro] Métastasio représentés par une trupe de Mulâtres.*”

expressavam a admiração que causou a firmeza e flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas e mais próprias para o teatro” (Gazeta de Lisboa, 6 de fevereiro de 1795, n. 5 Suplemento)

A trajetória de sucesso de Lapinha envolve inclusive relações pessoais e comerciais com homens poderosos da América Portuguesa, como o Marquês de Barbacena, Felisberto Caldeira Brant, que efetuou pagamentos para a artista em 1820³, e disponibilizou uma quantia de capital para que ela realizasse um saque de letra⁴. Um passo importante para conhecermos melhor a trajetória de Lapinha seria investigar a natureza dessa relação.

O exemplo de reconhecimento da artista luso-brasileira pode ser comparado de forma mais modesta ao do músico Gabriel de Castro Lobo, atuante em Minas Gerais, cuja vida de artista revela uma trajetória de estabilidade e acúmulo de propriedades. Lobo era um músico importante em Vila Rica, compositor e regente, e que tinha o ofício de trombeta da cavalaria, com posse de bens e de escravizados (Leoni, 2007, p. 79). O nome do artista, ligado à Casa da Ópera de Vila Rica, aparece como tenor contratado para cantar em festas do Senado e em ajustes com irmandades religiosas (Lange, 1946). Viria a ser posteriormente o pai de João de Deus de Castro Lobo, um dos compositores de Minas Gerais mais conhecidos do século XIX.

Nos arquivos da mesma Casa da Ópera, onde trabalhou Gabriel, está presente o nome Violanta Monica, que por sua vez é citada por ter sido “ensinada por músicos”. Tal descrição indica o método de aprendizado da época, em que músicos/atores mais experientes ensinavam outros artistas, numa relação mestre-aprendiz, podendo ou não estar vinculada a instituições como irmandades religiosas. A atriz em 1794 teria emprestado 200 mil réis a Manuel Machado Dutra para que ele se ordenasse padre (escritura de dívida, obrigação e hipoteca...). Violanta morava com duas filhas e um neto em uma casa alugada e, segundo a pesquisadora Rosana Brescia, há indícios de que a atriz teria morrido na pobreza (Brescia, 2010, p. 107).

A possível dificuldade financeira do final da vida de Violanta joga luz para problemas vividos por outros artistas coloniais que enfrentaram situações árduas no trabalho, algumas análogas à escravidão. É o caso de Francisca

3 Cf.: Carta fazendo observações... (1820).

4 Cf.: Carta comunicando... (1820).

Luciana, também atriz da Casa da Ópera de Vila Rica. Em 1803, Antônio de Pádua, empresário do teatro, entrou com um libelo civil contra a cômica, acusando-a de dever 137 oitavas de ouro para ele. No extenso processo, foram anexados bilhetes, cartas, documentos que revelavam um pouco melhor a relação trabalhista entre as partes. O combinado entre a atriz e o empresário era de que este pagaria o aluguel de sua casa e peças de seu vestuário, enquanto a atriz seria descontada no ordenado que ganhasse pela representação de óperas (total de 22 representações). Em 21 de julho, Francisca pede a Pádua “duas oitavas q estou com a caza limpa sem ter o qe comer” e assina como “sua cativa.” (Citação feita por..., 1803). Outro exemplo revelador de condições questionáveis de trabalho nos teatros coloniais é o da Casa da Ópera de São Paulo. O governador geral da capitania, Morgado de Mateus, escreve nos seus diários sobre a fuga dos comediantes em 1770: “Domingo 6 de Maio: Não se fazem Óperas por ter fugido uma das figuras principais. 3a feira 15 [de Maio] Escreverão-se várias ordens para se ir no Seguimento do Operário que disseram para Goiás.” (“Domingo, 6 de maio: Fugiu um dos principais vultos, - Terça, 15 de maio: Serão escritas diversas ordens para seguir o trabalhador que fugiu para Goiás”, Morgado de Mateus - Diários de D. Luis de Sousa....). Por que um ator principal fugiria do teatro às vésperas de uma apresentação? Seria pelas condições de trabalho a que estava submetido?⁵.

Dois anos depois, em 1772, no mesmo teatro, outro ator chamado Bonifácio foi preso por conta de tentativa de fuga a mando de Morgado de Mateus. Após a prisão, o governador contratou um juiz para dirigir as óperas em seu teatro, com o intuito de vigiar os atores para que eles cumpram suas ordens. O caso desdobraria-se porque o ator Bonifácio em 1773 solicitou ao governador permissão para mudar-se para a Vila de Santos por “estar experimentando muitos prejuízos em sua casa” (Biblioteca Nacional, MS 21, 3,1, f. 324, apud Budasz, 2008, p. 50).

5 A discussão sobre as condições de trabalho análogas ou próximas à escravidão de artistas na América portuguesa possui algumas hipóteses trabalhadas por mim na tese de doutorado “Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)” (Soutto Mayor, 2020) e por Rosana Marreco Brescia (2010) e no capítulo recente “Os pretos em seu devido lugar” (no prelo). A musicóloga destaca mais as possibilidade de ascensão e mobilidade social para homens e mulheres negras trazidas pelo meio artístico, e ela questiona se as dificuldades do trabalho nas artes em ambiente colonial seriam muito diferentes das de Portugal.

É certo que tal postura não seria muito diferente da que ocorria em Portugal, pois nos contratos de atores dos teatro públicos portugueses, como o Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, aparecem previsões de multas em dinheiro por descumprimentos de ordens. Mas os conflitos relatados nos documentos são de ordem mais sutil do que ocorrera em São Paulo: atores se negam a permanecer em cena com bailarinos porque consideravam uma “indignidade”, instrumentistas trocam insultos durante a apresentação por conta do andamento da música, assim como há disputas na distribuição de personagens (Martins, 2017, p. 139-141).

Na América Portuguesa, estruturada pelo escravismo colonial, onde inclusive havia artistas escravizados que trabalhavam por encomenda, a mando de seus donos⁶, as situações documentadas nos casos de Francisca Luciana e dos artistas de São Paulo apontam para condições mais instáveis de trabalho. De forma geral, se havia uma profissionalização em curso, junto à formação de um incipiente mercado teatral, ela era mediada pela organização social colonial, muita vezes precária e violenta, que jogava com o improvisado para atender às demandas dos palcos.

É o que se pode ver na carta do proprietário da Casa da Ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, em 1770, ao Reverendo Dr. João Caetano Pinto, residente em Sabará. No texto, após discorrer sobre pagamentos e negócios, Lisboa escreve que depois de concluir a construção de seu prédio teatral faltavam ainda “algumas figuras para representar o gracioso para os papeis de bobo se um ahy tiver notícias de algum sogeito que tenha o exercitado em operas e ainda não tenha propriedade para representar eu careso dellas [...]” (Carta enviada por..., 1770).

No trecho é premente a carência de atores especializados para representação. Lisboa tinha a necessidade de contratar um ator que desempenhasse a função de “gracioso” no palco de sua Casa da Ópera, entretanto, esse ator poderia ter ou não experiência no ofício da representação de óperas. Bastaria um desejo ou até mesmo a necessidade de trabalho. A esse relato se juntam

6 É o caso da Fazenda de Santa Cruz, indicada por Adrien Balbi, em 1822, como uma espécie de conservatório de música, fomentado pelos jesuítas, destinado a formar musicistas negros. No original: “*une espèce de conservatoire de musique établi depuis longtemps dans les environs de Rio de Janeiro, et qui est destiné uniquement à former des nègres dans la musique. Cette institution est due aux jésuites*” (Balbi, 1822, p. CCXIII, v. 2).

casos de artistas, por exemplo, analfabetos, que provavelmente estudavam seus papéis, suas partituras centrados na oralidade, como Gertrudes Maria, cômica da Casa da Ópera de São Paulo, que teve seu contrato de trabalho assinado por outra pessoa, em 1798 (Amaral, 2006).

Foi a demanda local por artistas da cena que estimulou a formação de profissionais no ambiente colonial, num processo de especialização pela prática teatral através da aprendizagem pelo ofício nos palcos – mesmo que de forma improvisada para alguns, com contratos mais ou menos precários de trabalho e em meio as condições possíveis de atuação –, e que ocuparam os prédios teatrais construídos na América Portuguesa ao longo do século XVIII. O trabalho como ator, cantor, dançarino poderia ser uma forma digna de subsistência e um meio de ascensão e reconhecimento social, como no exemplo paradigmático de Joaquina Lapinha.

As tribulações da vida como profissional dos palcos coloniais também passavam pelas dificuldades de manutenção do trabalho teatral somada às fragilidades locais, em termos de organização de indumentária, escolha de textos para encenação. Na descrição do viajante francês Saint-Hilaire, no início do século XIX, em Vila Rica: “[os atores] Não têm a menor ideia de indumentária; e por exemplo em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca, e heroínas à francesa” (Saint-Hilaire, 2000, p. 73). Ou no comentário de outro cronista francês, Jacques Arago, no Rio de Janeiro, em 1817, que usou a palavra “caricatural” para caracterizar os trajes de Orosmane, personagem da tragédia Zaira, de Voltaire (1732), (Arago, 1839-1840, p. 129).

Do ponto de vista dos estrangeiros, os padrões utilizados nos teatros coloniais eram “caricaturais”, “desajustados”, mas a tensão entre os desejos de seguir modelos de representação europeus com a realidade local gerou uma cena singular formada por todas as contradições existentes no ambiente colonial. É o que aparece, por exemplo, quando se pensa nos desafios locais para lidar com a escolha do repertório, como por exemplo, nas cartas pessoais do antigo proprietário da Casa de Ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, na década de 1770, vemos muitas dificuldades quando ele escreve sobre a compra de libretos e partituras:

Diz Vossa Mercê que também descobrira um drama de José do Egito também o quero. Diz Vossa Mercê que aparecerá a peça de S. João de

Pomocena e que lhe falta um pedaço, e quer agora um amigo para remediar, feito que seja venha que se faltar alguma outra cousa cá se remediará. Também não despreza a Oratória feita a Nossa Senhora, como tem excelentes solfas vindo estar tudo a jeito, e tudo o que Vossa Mercê vir é útil para recreio da gente, me faz favor de mandar. (Carta de João de Souza..., 1770)

Para além da preocupação em encontrar textos que pudessem ser encenados, é notória uma certa precariedade do material. Faltam trechos da ópera S. João de Pomocena (autoria desconhecida), e a única alternativa para “remediar” o problema é pedir a um “amigo” que reescreva as páginas faltantes. É certo que em algumas cidades coloniais havia movimentos e academias literárias que tinham reunido poetas luso-brasileiros e estimularam traduções e criações de textos inéditos, que emulavam repertórios italianos, franceses, a serem representados em Casas da Ópera, como no caso de Claudio Manoel da Costa, em Vila Rica, e Manoel Inácio da Silva Alvarenga, no Rio de Janeiro. Mas, em geral, as dificuldades na aquisição de textos é presente, e mesmo quando parece que houve pouca aleatoriedade na escolha do repertório, surgiram problemas de tradução.

Em resenhas sobre a comemoração do aniversário do ouvidor de Cuiabá, em 1790, há o seguinte comentário sobre outra apresentação da tragédia Zaira, de Voltaire: “Esta noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa em si mesma por ser muito terna e mover muito os afectos, supondo-se que a versificação está um pouco frouxa por defeito do tradutor.” O problema da tradução do texto também foi identificado anos depois, no Rio de Janeiro, pelo já citado viajante francês Jacques Arago: “Oh Voltaire, perdoa o sacrilégio do tradutor”⁷ (Arago, 1839-1840, p. 129-130, tradução própria). A descrição do viajante leva-nos a pensar na relação de dependência entre o texto de Voltaire e a interpretação dos atores:

Orosmane fala e gesticula. — Levem-me de volta para as galés! Aqui estão Zaire, Nerestan, Châtillon, Lusignan; todos eles juraram insultar o grande homem... Mas os camarotes aplaudem... Eu não peço nada melhor, e vou fazer como os camarotes: — Bravo! Bravíssimo! — porquê

⁷ No original: “*Oh Voltaire, pardonne à ton sacrilège traducteur!*”

se destacar? Depois da tragédia, a comédia e a farsa... Pensei que a farsa estava representada⁸. (Arago, 1839-1840, p. 129-130, tradução própria)

A possível dificuldade de interpretação do texto recitado por Voltaire – reiterada pelo comentário irônico sobre a tragédia como farsa “je croyait la farce jouée” (eu acreditava na farsa representada) – chama a atenção para uma cena particular nos teatros coloniais que tem relação direta com os artistas luso-brasileiros presente nos palcos. A falta de um repertório variado ou de traduções “profissionais”, aliada a uma forma singular de representação criada diante das condições locais – e certamente distante de padrões neoclássicos europeus – talvez pudesse gerar espaços de criação e improvisação, que são muito mais presentes em comédias e entremeses.

Segundo o governador geral Morgado de Matheus, na Ópera de São Paulo houve a apresentação de um entremez chamado *Toucinheiros de Atibaia* (autoria desconhecida), que era “galantíssimo pela notável propriedade com que apareciam em ceroulas, cachimbo na boca e porrete na mão [...] falando de papo paulista cerrado com a mesma propriedade” (Diários do Morgado..., 1769). Essa liberdade de lidar com a cena a ponto de os atores falarem como “paulistas” e criarem situações cômicas para além do texto traria ao palco uma vivacidade dificilmente encontrada em outros gêneros teatrais mais dependentes de rígidas convenções teatrais, como tragédias e dramas, para além de trazer imagens reais do ambiente colonial.

Na já citada comemoração do aniversário do ouvidor de Cuiabá, em 1790, a força da forma cômica é evidente. O público assiste à representação da tragédia declamada *Zaira*, de Voltaire, mas o que faz sucesso para o público é um “entremez jocoso”, identificando nele o ator que acabara de interpretar o personagem Orosman na tragédia francesa:

Domingo, 29: Representou-se a tragédia de Zaira, acompanhada com o mais jocoso entremez que jamais vi representado. Essa noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e

8 No original: “*Orosmane parle et gesticule. – Qu’on me ramène aux galères ! Voici Zaïre, Nérestan, Châtillon, Lusignan ; ils ont tous fait serment d’outrager le grand homme... Mais les loges applaudissent... je ne demande pas mieux, et je vais faire comme les loges : - Bravo ! Bravissimo ! – pourquoi se singulariser ? Après la tragédie, la comédie et les farces... moi, je croyait la farce jouée*”

commover muito os affectos, [...] finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda platea cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco do Velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a essa função. (Crítica sobre as festas..., 1888-1889)

O comentário chama a atenção para o envolvimento do público com a cena a partir da figura do ator João Francisco. Se a tragédia era “plausível”, muito melhor era a performance do ator no entremez, capaz de hipnotizar a plateia. Pelo comentário, João Francisco era conhecido do público pelo sucesso de atuação em outro entremez, *O Velho Enamorado* – mote comum em comédias do período –, e provavelmente sua presença em cena criou expectativas no público muito mais em relação à peça cômica do que à tragédia de Voltaire.

Ora seria justamente a forma aberta da comédia, de relação direta com o público, passível de ser preenchida por improvisos, chistes, comentários dos atores em cena, que trazia temas do cotidiano, melhor capaz de lidar com a realidade do trabalho teatral na colônia, muitas vezes precária, marcada por dificuldades em relação à organização de repertório (aquisição de textos e tradução, contratação de artistas especializados, produção de adereços e indumentária etc. Nas formas cômicas, as condições de produção local poderiam aparecer em cena não exatamente como desvio do padrões formais europeus, mas como forma de jogo direto com o público, seja em alusões, *gags* e improvisos. Ou seja, o que talvez fosse considerado “falta”, “precariedade”, “arremedo” dos modelos instituídos na Europa, é o que justamente poderia ser um sinal de reinvenção artística, a partir de toda a estrutura social escravista da colônia.

Da mesma forma, os artistas poderiam utilizar alguns gestos e elementos de danças e cantos de origem africana. Como no depoimento de um comerciante de algodão francês, L. F. de Tollenare, na Bahia, em 1816, sobre a performance dos entremezes:

Os verdadeiros entremezes são de assuntos familiares [...] O mais interessante a que assisti foi o de um velho taverneiro avaro e apaixonado por uma jovem [...] O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato de amor carnal. (Tollenare, 1956, p. 289-290)

A descrição do comerciante é de espanto misturado com julgamento moralista. Tais danças e gestos seriam “demoníacos”, mas certamente provocariam o público dos teatros – seja pela sexualidade explícita de alguns movimentos, seja pelo reconhecimento de parte dos espectadores ao que estava sendo colocado em cena de forma cômica. Especificamente o lundu fazia parte de uma série de práticas de origem africana, como os batuques e calundus, ligadas às formas de sociabilidade e religiosidade de comunidades negras à margem das cidades coloniais.

Lundus nos palcos dos teatros coloniais

Perseguidas pelas autoridades locais e consideradas “divertimentos desonestos” (Dias, 2001, p. 861), as danças e músicas chamadas comumente de lundu, definido por Câmara Cascudo como “dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos banto, especialmente de Angola para o Brasil” (Cascudo, 1988, p. 446) e relacionado no Brasil aos chamados “batuques de negros” com origens no Calundu; “dança ritual religiosa africana – às vezes chamada de lundu – que induz a um estado de possessão” (Tinhorão, 2004, p. 123) aos poucos vai ganhando espaço nos palcos dos teatros coloniais. Tais *danças dramáticas*, na expressão de Mário de Andrade (Andrade, 1982), celebradas de forma coletiva, cujo centro rítmico era dado pelos tambores, pressupunham o jogo cênico e coreográfico entre os praticantes. Quando olhamos para as descrições dos chamados *batuques*, por exemplo, há, além da música e da dança, formas de representação no modo como se dão os improvisos, as aproximações físicas entre os pares etc., como, por exemplo, no relato de Spix e Von Martius:

O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos entre os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam ora se afastam um do outro. O principal encanto desta dança, para os brasileiros, está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde a sua grosseria. Às vezes aparecem bailarinos, vestidos de mulher. Apesar da feição obscena

desta dança, é espalhada por todo Brasil e por toda parte é a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva nem por proibição da igreja. Parece ser originária da Etiópia e introduzida pelos escravos negros, no Brasil, onde criou raízes como muitos outros hábitos deles. (1981, p. 178-180)

Historicamente associadas pelas elites locais às ideias de “barbárie” e “primitivismo” (Dias, 2001, p. 861), por mobilizarem grande número de pessoas, inclusive brancos pobres e livres nos espaços urbanos, as chamadas “danças de negros” começaram a tomar outras formas, influenciadas pela cultura popular ibérica, e a ocupar espaços “oficiais” a partir do final do século XVIII. É o caso do próprio lundu que tinha características do fandango espanhol, como o estalar de dedos, a alternância de mãos na testa ou nas ancas e os movimentos na ponta dos pés, que se misturaram à umbigada. (Tinhorão, 2004). Tomás Antonio Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, de 1786, reconstitui poeticamente uma cena da dança onde é possível enxergar as referências aos batuques e fadangos no lundu:

Fingindo a moça que levanta a saia/ e voando na ponta dos dedinhos,/ prega no machacaz, de quem mais gosta,/ a lasciva embigada, abrindo os braços./ Então o machacaz, mexendo a bunda/ pondo uma mão na testa, outra na ilharga/ ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso [...]. (Gonzaga, 1942, p. 334)

A transformação dos batuques em uma nova forma coreográfica-musical com influências de danças europeias teve como motor a apropriação e circulação do lundu em ambientes ligados às elites locais, num movimento de *branquização* de práticas culturais ligadas às populações de origem africana em contexto colonial (Tinhorão, 2004). Elizabeth Travassos utiliza a expressão “domesticação da umbigada”, indicando uma hierarquia racializada: “se rude é africano e se langoroso é mestiço” (Travassos, 2004, p. 230). Por outras palavras, quanto mais práticas de origem africana se misturassem com as convenções europeias, mais “aceitáveis” e “brancas” seriam em espaços de trânsito como os teatros. O inglês Thomas Lindley chega a considerar o lundu como “dança nacional”, em que “todas as classes, quando põem de lado o formalismo, a reserva e, posso acrescentar, a decência, entregam-se

ao interesse e ao enlevo que ela excita” (Lindley, 1969, p. 180), e na própria poesia das *Cartas Chilenas*, citada anteriormente, Gonzaga comenta esse processo: “Ó dança venturosa! Tu entravas/ nas humildes choupanas, onde as negras [...] [batiam] sobre o chão o pé descalço./ Agora já consegues ter entrada nos palácios!” (Gonzaga, 1942, p. 334) Nesse processo de descontextualização da prática religiosa e social ligada às populações negras e escravizadas, ainda no final do século XVIII, há a criação do lundu-canção por compositores cultos e músicos de teatro para além da dança lundu em trânsito entre “choupanas” e “palácios”.

Foi o poeta mestiço luso-brasileiro Domingos Caldas Barbosa, ainda na segunda metade do século XVIII, quem formalizou na escrita o lundu, ao compor uma série de lundus-canções e modinhas, que foram musicadas para acompanhamento de viola, algumas delas apresentadas em teatro português e brasileiros. Em Portugal, o poeta filiado à Arcádia romana introduziu os gêneros poético-musicais nos salões aristocráticos lisboetas e publicou *Viola de Lereno: coleção de suas cantigas oferecidas aos seus amigos*, em 1798. Tinhorão, ao analisar os versos de Caldas Barbosa, identificou duas características nos *lunduns de cantigas vagas* do poeta e que posteriormente seriam reiteradas por outros compositores de lundu: “aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados; em que o eu-lírico assumia o papel de “risonho de moleque apaixonado” que explicitava sua condição racial/social, já que “moleque” era um termo usado por senhores nos séculos XVIII e XIX para denominar jovens escravizados. Um dos exemplos utilizados pelo musicólogo é o verso: “Eu tenho uma Nhanhazinha/ De quem sou sempre moleque;/ Ela vê-me estar ardendo,/ E não me abana c’o leque” (Barbosa, 1944, p. 28).

A dissociação entre lundu-dança e lundu-canção foi apontada por Tinhorão como um processo de *desfiguração* da forma-lundu em sua origem africana, religiosa e comunitária, cada vez mais “palatável” em ambientes “brancos” e elitizados. Ao mesmo tempo, seja pelo grau de “exotismo” e pelo apelo erótico, seja pela comicidade, pelo jogo vivo entre os atores/dançarinos e pela qualidade melódica e rítmica, variantes do lundu chegaram aos palcos já no final do século XVIII, interpretado por atores, em sua maioria, negros e mestiços, com grande sucesso, pois “o lundu tem encantos que viram as

cabeças mais assentadas” (Barão de Sant’ana Nery, *Le Folklore Bresilien*, 1889, p. 76 apud Tinhorão, 1972, p. 140).

É possível imaginar a associação de danças, músicas, jogos cênicos presentes nos batuques e lundus nos palcos dos teatros coloniais, sobretudo se considerarmos as aberturas para improvisações e possibilidades de estabelecer relação direta com o público local a partir do gênero cômico, como o relato de Tollenare, já citado acima, sugere: no entremez visto pelo estrangeiro, a jovem dança lundu para o “velho apaixonado” em uma cena cômica. É justamente a ironia e a comicidade do ator em relação ao público uma das características do teatro *afro-americano*, nas palavras de Leda Maria Martins: “ao jogo da duplicidade um profundo sentimento de comicidade irônica [...] que traduz um modo peculiar de ver e de ser” (Martins, 1995, p. 54), com isso podemos pensar na constituição de uma cena cômica local protagonizada por artistas negros e mestiços na colônia. A isto acresce a chamada *ginga*, característica estética marcante da assimetria, “metaforizada visual e ritmicamente no próprio andar do negro” (Martins, 1995, p. 54).

Por isso não é de espantar que tais formas cômicas estivessem misturadas a lundus-batuques, representadas por artistas locais, em melhores ou piores condições de trabalho, que transitavam entre óperas italianas, tragédias francesas e versões de comédias e entremezes portugueses e espanhóis. O fenômeno singular de formação de atores, cantores, dançarinos e músicos negros e mestiços na América Portuguesa levou à constituição de uma cena híbrida, cuja força também estava na presença de repertórios artísticos de origem africana, mesmo que transformados ou “desfigurados” pelo grau de autonomização que a forma lundu alcançou no final do século XVIII, distante de seus sentidos e contextos originários. De um modo ou de outro, tais formas de representação cênica consolidaram-se nos palcos coloniais e adentraram com força no início do século XIX. Ferdinand Denis descreve que o lundu “est passé même sur le théâtre” (Denis, 1839, p. 147); o mesmo Tollenare escreve que “quem quisesse julgar dos costumes dos povos pelos seus teatros, teria que passar em revista [...] os entremezes licenciosos dos brasileiros”. Foi esse o ambiente teatral constituído que o príncipe regente D. João encontrou na Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira, quando aportou no Rio de Janeiro, em 1808.

A construção do “teatro decente”

A vinda da família real para a América Portuguesa, em 1808, definitivamente alterou os rumos dos modos de organização do trabalho teatral no Rio de Janeiro, influenciando outras províncias na colônia. Isso porque o pequeno teatro setecentista da capital do vice-reino não suportou a demanda de público inflacionada pela corte portuguesa em ambiente colonial, sendo formuladas uma série de reformas que levaram à construção de um novo espaço teatral para atender aos cerimoniais e práticas representacionais da nobreza que orbitava a monarquia, expandida pelos poderosos militares, autoridades coloniais e negociantes da praça do Rio de Janeiro.

A Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira até tentou suprir às demandas de público da corte portuguesa, sendo transformada em Teatro Régio pelo próprio monarca, e realizando reformas para melhor acolher os espectadores, como a construção de uma galeria sobre os camarotes para atender os criados do paço, investimentos com a decoração através de nova pintura do pano de boca do teatro feita pelo artista luso-brasileiro José Leandro de Carvalho, também criador de cenários para as peças (Moreira de Azevedo, 1877, v. 2, p. 141). Mas mesmo seguindo em atividade com os melhoramentos arquitetônicos, em 1810, foi ordenada a construção de um novo edifício teatral para a cidade.

Foi o príncipe regente D. João quem assinou um decreto para a edificação de um “teatro decente” (Coleção das leis..., 1891, p. 112-113.), que teria dimensões maiores do que a *Grand Opéra*, de Paris, segundo o viajante e historiador francês Ferdinand Denis (1839, p. 108), comportando mais de mil pessoas⁹ em quatro ordens de camarotes, com projeto arquitetônico de José da Costa e Silva, o mesmo arquiteto do Real Teatro São Carlos de Lisboa, inaugurado em 1793.

9 No original : “[...] *et il peut paraître surprenant qu’une cité américaine possède déjà un théâtre égal à celui de Milan, et par conséquent un peu plus vaste que le grand Opéra de Paris.*”

Pizarro e Araújo (1822, p. 72) relata que: “[...] a mesma casa tratada mui dignamente, como convém, acomoda sem vexame, na plateia 1.020 pessoas, tendo 112 camarotes, distribuídos em quatro ordens para outras muitas”

A construção da casa de espetáculos, descrita como “esplêndida” por Pizzaro e Araújo, foi financiada por investidores locais, homens ricos, em sua maioria negociantes de *grosso trato* da Praça do Rio de Janeiro, desejosos por nobilitações e por proximidade com o monarca¹⁰, em terreno oferecido pelo português Fernando José de Almeida, integrante da comitiva que acompanhou a chegada do Vice-rei Marquês de Aguiar, em 1801, no Rio de Janeiro. Nas negociações previstas pelo decreto real, Fernando seria proprietário do teatro após a quitação de hipotecas para o financiamento, e para a administração das temporadas teatrais teria o benefício dos lucros de seis loterias anuais a serem concedidas pelo governo (Budasz, 2008, p. 152; Brescia, 2010, p. 349-354; Cardoso, 2011, p. 227).

O novo teatro foi inaugurado em outubro de 1813 com a encenação do drama lírico *O Juramento dos Numes*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, membro do Conservatório Real de Lisboa, que acompanhou a vinda da família real ao Rio de Janeiro, com música de Bernardo José de Souza e Queiroz, compositor português e mestre do Real Teatro São João, seguido pelo drama *O Combate do Vimeiro*, de autoria desconhecida – ambas as representações de teor encomiástico e laudatório aos feitos recentes da monarquia portuguesa (alusão ao confronto entre tropas lusitanas e britânicas à invasão napoleônica em Portugal, em 1808, seguida do deslocamento da família real portuguesa ao Brasil).

O prédio marcou uma virada nas formas teatrais do Rio de Janeiro, indicando novos padrões artísticos de organização do trabalho teatral na cidade, influenciando outras províncias. Houve uma mudança em termos estruturais, considerando tamanho, bastidores, maquinários, iluminação¹¹. Logo para a

10 Lino Cardoso publicou a lista de acionistas responsáveis por financiar a construção do novo teatro, que investiram um total de 47:695\$000 réis. Ver Cardoso (2011, p. 222-226).

11 Seria importante uma discussão mais ampla sobre o detalhamento do repertório apresentado no Real Teatro São João, entre óperas, armas, comédias, tragédias e danças até 1822. Por publicações consultadas da época é possível considerar que além do interesse em novos textos, com obras originais feitas em homenagem à família real, como *O Triunfo da América*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, encenado em 1810; *A União Venturosa*, de Antonio Bressane Leite, encenado no dia do aniversário de S. Majestade, 1811, *O Juramento dos Numes*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, encenado em 1813, há uma série de obras em diálogo com a forma neoclássica e comédias e entremezes populares, provavelmente repertório associado a publicações portuguesas. Rastreado periódicos da época, é possível encontrar os anúncios de representação das obras: “A mulher inimiga do seu sexo, apresentação precedida pelo hino nacional a D. João VI” (Gazeta

sua estreia, foram contratados artistas estrangeiros para integrar os elencos da Companhia Dramática e Companhia Lírica do teatro, além de cargos como os músicos da orquestra e bailarinos da Companhia de Dança¹².

A divisão do trabalho artístico entre três companhias, seguindo a organização de elencos estáveis de teatros portugueses, indicou uma profissionalização em curso diversa do mercado de trabalho já estabelecido com artistas locais na colônia. Ou seja, se no final do século XVIII e início do século XIX constituiu-se um ambiente teatral formado por artistas luso-brasileiros, negros e mestiços, formados através da relação mestre-aprendiz, que poderiam integrar elencos de Casas da Ópera coloniais, com contratos administrados por empresários teatrais, sob condições de trabalho muitas vezes precárias; agora, as companhias seriam formadas por artistas europeus e regulamentadas pelo decreto real, em um novo prédio teatral sob proteção da corte.

A vinda de artistas estrangeiros, em sua maioria portugueses, italianos e franceses, significou a perda de espaço para os artistas locais. Ao mesmo tempo, respondia a uma demanda da corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro e da elite local por uma maior equiparação dos espaços e práticas teatrais aos padrões de representação instituídos em Portugal, cujo modelo era o Real Teatro São Carlos, em Lisboa, construído em 1793. Isso significava artistas com experiência num mercado teatral mais institucionalizado (no caso português, desde o início do século XVIII há casas de espetáculos alugadas por empresários teatrais, que organizavam companhias para temporadas de representação, em paralelo ao circuito de teatros estatais ligados à corte portuguesa), e com formação artística ligadas a círculos familiares (exemplos da família Todi), vinculadas a instituições religiosas, ou mesmo patrocinadas pela monarquia para – seja no caso de artistas portugueses que foram enviados para a Itália para estudos especializados ou de artistas italianos contratados por instituições portuguesas. Em resumo, havia uma maior quantidade de artistas profissionais disponíveis para atender às demandas do mercado teatral europeu, que vislumbraram no chamado da

do Rio de Janeiro, 16 de junho de 1817); “A Madrinha russiana, seguida de dança e do entremez O Eunuco” (Gazeta do Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1817). Rosana Marreco Brescia detalhou todas as óperas representadas nesse período, destacam-se obras de Marcos Portugal, Salieri e Puccitta. Ver Brescia (2010, p. 368).

¹² Ver Paixão (1914) e Prado (1993).

corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro, a busca por melhores condições de trabalho e de vida.

Não é à toa que a partir de 1808, com a medida de abertura dos portos pelo príncipe regente D. João há entrada de diversos artistas estrangeiros, para além dos contratados para atuar nas Companhias do Teatro S. João, em 1813, num movimento institucionalizado de abertura do território a artistas estrangeiros, com políticas de estímulo à imigração com apoio da Coroa portuguesa, desde que feita às próprias custas dos artistas (Meirelles, 2017, p. 181), salvo nos casos de financiamentos diretos por parte da Coroa, como posteriormente no caso emblemático da “Missão francesa no Brasil”, em que vieram para o Rio de Janeiro, em 1816, artistas como Joachim Lebreton, Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Marc Ferrez, responsáveis pelo funcionamento da recém-fundada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Na documentação existente, aparecem nomes como o de Christiano Antoni (Registro de entrada..., 1813a), músico de origem alemã que entrou no Rio de Janeiro vindo da Bahia, em 18 de fevereiro de 1813, ou Joseph Salinas (Registro de entrada..., 1813b), cômico do Teatro de Montevideú, que aportou no Rio de Janeiro, em 29 de abril. Nos anos seguintes, é possível rastrear a entrada de outros artistas, por exemplo, Jean François Ferret (Registro de entrada..., 1818a), ator de teatro francês, cuja entrada no porto do Rio de Janeiro é em 18 de abril de 1818; Prosper Aleixo Ribes, músico de teatro francês, com entrada em 09 de novembro de 1818 (Registro de entrada..., 1818b); ou Vincenzo Zaffrereog, tenor italiano, admitido no Real Teatro São João, cuja entrada no Rio de Janeiro foi em 18 de janeiro de 1819 (Registro de entrada..., 1819). Não que antes não houvesse artistas estrangeiros circulando pela América Portuguesa, mas pela documentação existente são exemplos pontuais, como o do português Antônio José de Paula¹³.

Especificamente para artistas portugueses, a vinda da família Real para o Rio de Janeiro representou um problema. Desde o início do século haviam tensões entre atores portugueses e italianos por espaço no mercado de

¹³ Dramaturgo, tradutor, ator e diretor de teatro português de origem cabo-verdiana com atuação no Teatro da Rua dos Condes, Teatro da Graça e Teatro do Salitre, em Lisboa. Apesar da falta de documentos, sabe-se que, em 1787, Antônio José de Paula viajou com sua Companhia de atores para o Brasil, passando por Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Ver Rosa (2017).

trabalho teatral português, e com o fim das guerras napoleônicas e o cenário de crise social e econômica instaurado em Portugal, a carreira de artista no reino se tornou “uma empreitada difícilíssima” (Meirelles, 2017, p. 176), ameaçada pelo desemprego e pela concorrência com a Companhia de Burlata Italiana, no caso do Teatro Real da cidade do Porto. Além disso, a inversão da centralidade política do reino de Portugal em favor do Brasil significou uma diminuição de investimentos estatais no setor cultural português, com consequências diretas para as atividades teatrais.

No Brasil, a partir de 1808, com a chegada da família real no Rio de Janeiro e com a inauguração do Real Teatro S. João, em 1813, há um processo de *europização* da cena teatral em curso. A contratação dos estrangeiros não só para a representação, mas também para outras funções que envolvem o trabalho teatral, como construção e pintura de cenários e maquinários, adaptação de textos, composição de músicas, ensaiador, ponto, iluminação, tudo isso modificou a organização do trabalho da cena, impactando também nas formas de representação. Com a corte no Rio de Janeiro, o tipo de representação teria de ser “à altura” do que era encenado nos palcos de outras monarquias europeias. Pizzaro e Araújo (1822, p. 72) relatam a mudança:

Os figurantes a quem faltavam estudos próprios, e apesar de não terem diretores hábeis, que os instruissem no manejo dos dramas, supriam contudo essa falta com a natural aptidão, e jeito, cumprindo dignamente os seus deveres teatrais; hoje porém, tendo concorrido habilíssimos, e mui dextros atores dos teatros da Europa, (tanto homens como mulheres) por cujas instruções, e exercício se foram desenvolvendo da timidez, e acanhados conhecimentos antigos, merecem dos espectadores, e do público a devida aceitação.

Tal processo de contratação de novos artistas de origem europeia foi gradual, não substituindo por completo os artistas locais. Em manuscrito datado de 1850, Manoel Joaquim de Menezes cita atores/cantores luso-brasileiros que trabalharam em temporadas na Casa da Ópera do Rio de Janeiro pouco antes da chegada da família real, em 1808, apresentando versões de peças de Antônio José da Silva, Metastasio, Beaumarchais. São nomes como “José Inácio da Silva Costa, José da Silva Lobato, Ladislau Benvenuto, Pedro, João dos Reis Pereira, Francisca de Paula, Maria Jacintha, e Maria Candida.” O

único que o autor destaca como estrangeiro, “vindo de Portugal”, é Pedro, provavelmente o cômico e dramaturgo Pedro Antônio Pereira, segundo Lino Cardoso (2011, p. 233). Alguns deles negros e mestiços, como José Inácio da Silva Costa, conhecido como “Capacho” (Moreira de Azevedo, 1869, p. 42) nome que aparece entre os capitães fuzileiros do Terço de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos Libertos; João dos Reis Pereira, mineiro de origem pobre, que fora educado por um tio abastado e se tornou um dos maiores barítonos do início do século XIX no Brasil (Pacheco; Kayama, 2007, p. 42) e Joaquina Lapinha, mencionada anteriormente. Ainda é citada *Rosinha*, que “dançava com perfeição o miudinho, o sorongo, e o corta-jaca”, todos gêneros cênico-musicais com origens nos chamados “batuques” africanos, citando também que os músicos da orquestra eram nascidos na América Portuguesa (Manuel Joaquim de Meneses, 1850).

Após 1808, é possível ver alguns dos mesmos nomes como parte do elenco da Casa de Ópera de Manoel Luiz Ferreira em representações, como, por exemplo, na estreia de *O Triunfo da América*, texto de escrito por Gastão Fausto da Camara Coutinho, em 1810, em que entraram em cena “Domingos Botelho, Joaquina Lapinha, Rita Feliciano, Francisca de Assis, Maria Candida” (Coutinho, 1810, p. 6), mas, logo depois, o cenário teatral da cidade do Rio de Janeiro se modifica.

No documento inédito *Relação dos cômicos do Real Theatro S. João e seu ordenados*, de 1818, é possível observar um aumento considerável de artistas estrangeiros descritos como integrantes dos elencos entre Companhias Portuguesa (dramática), Italiana (Lírica) e o Corpo de Baile:

Cia Portuguesa

Victor Porfirio de Borges, vence por mês 110\$400

Fernando José da Silva 71\$000

Antonio Ferreira de Paiva 60\$000

Antonio Jose de Miranda 50\$000

Manoel Als 51\$280

Modesto Antunes 41\$280

Elias Anselmo 36\$280

João Ribeiro 32\$000

Joze Ferreira 32\$000

Dionizio Vas Caldas Brandão 32\$000

Ladislau Benvenuto 41\$280

Estella Joaquina 80\$000
Maria Candida 80\$000
Rita Feliciano 40\$000
Isabel Rixiolini 50\$000
Laurianna 24\$000

Cia Italiana

Marianna Scaramelli 180\$000
Maria Theresa Fasciatio 100\$000
Miguel Vaccarri 180\$000
João dos Reis 80\$000
Joaquim Thomas 32\$000
Geraldo Ignacio 32\$000
Caetano Rixiolini 80\$000
Fortunatto Masciott, Mestre 60\$000
Joaquim Jose Agosto, Ponto 24\$000
Dez Coristas a 10\$000 reis 100\$000
Fani, afinador de pianos 12\$000
Joze Martinho, copista 16\$000

Corpo de Baile

Augusto Toussaint 183\$3(...)
Josephina Toussaint 133\$333
Lui Lacombe 156\$600
Anna Folia 60\$000
Laurianne, e seus filhos 100\$000
Luiza Maria 32\$000
Maria de Jesus Pitorra 32\$000
Joaquim Fideles 24\$000
Cinco Figurantes a 16\$000 reis 80\$000
Sete Figurantes a 12\$000 reis 89\$600
Dois Rabecas 88\$000
Carlos José da Costa, Administrador do Theatro 60\$000
Luiz Xavier, Maquinista 60\$000
João da Lapa, Alfaiate 20\$000
Barcellos, Guarda Roupa 16\$000
Jose Antonio, escriturário 16\$000
Bento, Oficial de Justiça, ao Servidor do Theatro 18\$000

Soma Mensal 2:896\$786

(Relação dos cômicos do Real Theatro S. João e seu ordenados...)

Na *Relação* há um detalhamento de funções artísticas e de produção teatral, envolvendo os trabalhos de maquinista, alfaiate, guarda-roupa, escriturário e

administrador. Chama a atenção o número de atores, cantores e bailarinos listados nas três companhias – vários deles estrangeiros com salários maiores que os brasileiros. João dos Reis (Pereira), integrante de elencos anteriores a 1808, segundo o Manuscrito de Manoel Joaquim Menezes, será cantor da Capela Real do Rio de Janeiro e integrará parte do elenco da Companhia Italiana, mas com atuação mais discreta do que a italiana Marianna Scaramelli (180\$000 réis). Da mesma forma, Rita Feliciano, Ladislau Benevenuto e Maria Candida são descritos integrando a Companhia Portuguesa, mas com salários bem abaixo do português Victor Porfirio (110\$400).

Ou seja, artistas locais não deixaram de integrar os elencos das Companhias contratadas pelo Real Teatro S. João, mas os destaques eram agora os artistas italianos, portugueses e franceses – influenciando inclusive na diferença dos valores de salários. E se é possível identificar alguns dos artistas estrangeiros do documento da *Relação* com base em sobrenomes, outros são de difícil rastreamento com base na documentação consultada até então (seja em periódicos ou em documentos da Biblioteca e do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro). Seriam eles brasileiros, seriam brancos, negros, mestiços? Quais outros nomes podem se destacar na cena teatral carioca do início do século XIX?

Um caso paradigmático é o de José Maurício Nunes Garcia, padre, músico e compositor negro, também mestre de capela da Sé Catedral quando a família real aportou no Rio de Janeiro. Com a criação de novos espaços culturais de sociabilidade da corte após 1808, o trabalho de Nunes Garcia foi reconhecido, sendo nomeado diretor da Real Capela, com alto ordenado, e condecorado com o Hábito da Ordem de Cristo por D. João. Em 1810, foi o compositor da música do espetáculo *O Triunfo da América*, além de centenas de composições sacras. Mas sabe-se que a partir de 1811 a produção musical de Nunes Garcia diminuiu e que passou o final da vida com dificuldades financeiras, falecendo em 1830.

Dada a importância de Nunes Garcia na vida cultural e religiosa do Rio de Janeiro no início do século XIX, há diversas especulações e hipóteses sobre os anos finais de sua vida, estimuladas por uma pretensa rivalidade do padre com o músico e compositor português Marcos Portugal, que desembarcou no Brasil, em 1811, a convite do príncipe regente para assumir os cargos

de “Mestre do Real Seminário e Compositor da Patriarcal” e de “Mestre de Música de Suas Altezas Reais”, como se a diminuição das atividades musicais de Nunes Garcia fosse uma consequência da chegada do músico português, que teria ocupado seus cargos. Mas tal rivalidade é questionável – pois a presença da corte gerou demanda por cargos artísticos em espaços e instituições inexistentes no Brasil até então (Cranmer, 2019) – e revela uma surpresa diante das condições de vida do padre: como um músico e compositor tão importante, reconhecido em vida, diminuiu sua produção artística e passou seus últimos anos com dificuldades financeiras? O fato de ser luso-brasileiro e afrodescendente teria sido um empecilho a sua permanência em cargos de destaque após a chegada de artistas portugueses convidados pela corte?

Fato é que o reconhecimento artístico em vida de Nunes Garcia, assim como o de Joaquina Lapinha ou de João dos Reis Pereira naquele conturbado início do século XIX no Rio de Janeiro, parecem ofuscados diante da presença de novos artistas europeus em solo colonial, com diferenças salariais, perda de espaços de trabalho e do protagonismo de outrora. Diante da mudança nas formas de organização do trabalho teatral na cidade, alguns inclusive se apresentaram com nomes à italiana, caso de Joaquina Lapinha, João dos Reis Pereira, Manoel Rodrigues da Costa, Luiz Inácio Pereira e Geraldo Inácio Pereira que no libreto de *L’Oro non compra amore*, encenado no Teatro Régio em 1811, aparecem como “Giovachinna Lapa” e “Gio. Dos Reis”, “Emmanuele Rodrigues”, “Luigi Ignacio” e “Gerardo Ignacio”, respectivamente (Andrade, 1967, p. 69). Apesar da demanda por mais trabalhadores da cena, atendendo às novas instituições culturais criadas pelo príncipe regente, e da relativa facilidade de entrada no país para artistas europeus, é simbólico que o rearranjo do mercado teatral após 1808 tenha sido feito centralizado na vinda de artistas europeus, considerando que até esse momento eram os atores e cantores luso-brasileiros, negros e mestiços que dominavam a cena local.

Artistas locais, nacionais e estrangeiros no pós-independência: disputas da historiografia moderna do teatro brasileiro

A historiografia moderna do teatro brasileiro marcou o início do processo de mudança em relação ao século XVIII a partir da constituição de um “teatro

regular” no Rio de Janeiro ancorada na presença de artistas portugueses. Seria a cena da “herança teatral portuguesa” (Prado, 1993, p. 89) formada pela Cia. de Mariana Torres, já citada anteriormente, vinda logo com a construção de “ímpeto modernizador” (Prado, 1993, p. 90) do Real Teatro São João, e que, com seu regresso a Lisboa, em 1822, permanecem alguns atores portugueses, como Victor Porfirio Borja, para atuar “em conjunção ou em concorrência com elementos locais, porventura remanescentes dos tempos heróicos de Manoel Luiz” (Prado, 1993, p. 91). À exceção de Joaquina Lapinha (Prado, 1993, p. 76), pouco se comenta de outros artistas luso-brasileiros da cena setecentista, apesar do reconhecimento de que “o Brasil já possuía [...] poetas, prosadores e artistas de incontestável merecimento” (Sousa, 1968, p. 158).

O ponto de virada seria dado no contexto pós-independência – seja pelo desejo de distância dos tempos coloniais, seja pela demanda de ímpeto nacionalista para a criação de um “teatro brasileiro”, para que o país “florescesse”, “assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro” (Magaldi, 1996, p. 33). É a figura do ator branco João Caetano como o “grande ator brasileiro” da primeira metade do século XIX, criador da primeira companhia de atores brasileira, em contraste com a presença massiva de europeus no teatro do início do século. Especificamente, há uma data comemorada que faz referência à representação de *Antônio José da Silva, o judeu*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838. A peça encenada no palco do Teatro São Pedro de Alcântara (o mesmo Real Teatro São João, que modificou seu nome no pós-independência) tinha por objetivo “acabar com a dependência de atores estrangeiros para o nosso teatro” e foi tida como o início do romantismo no teatro brasileiro¹⁴.

Era a primeira vez que uma companhia de atores de maioria *brasileira* subia à cena com o texto de um autor *brasileiro*, num teatro *brasileiro* para um público também *brasileiro*. Esse “encontro da nacionalidade”, para citar o título do texto homônimo de Sábato Magaldi, referindo-se à paradigmática encenação, foi celebrado por críticos e teóricos por seu caráter original (Magaldi, 1996, p. 34). Mas o festejo do nacionalismo em construção era feito

14 “O teatro brasileiro, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, começa quando um ator, João Caetano, representa no mesmo ano, 1838, uma tragédia em cinco atos de Gonçalves de Magalhães [...]” (Prado, 1972, p. 140).

com a presença abundante de artistas estrangeiros nos teatros, encenando adaptações de melodramas e tragédias francesas, óperas italianas, comédias portuguesas. Como notou Décio de Almeida Prado: “a fundação dessa primeira companhia, contudo, teve um sentido antes simbólico do que real [...] Despreparado artisticamente, num país de escassas tradições teatrais, somente através dos artistas de além-mar poderia João Caetano receber o influxo, embora atrasado, da cultura européia.” (1972, p. 10).

Tal dependência artística estrangeira referenciada por Décio de Almeida Prado na Cia. de João Caetano, por mais definidora que fosse, apagava os rastros dos artistas do período colonial, como se o mercado teatral no Brasil do início do século XIX tivesse sido formado apenas por europeus, e como se os arremedos e percalços das temporadas das Casas de Ópera coloniais – em termos de manutenção de atividades, aquisição de repertório, indumentária e cenários, contratação de profissionais especializados, condições mais dignas de trabalho, e fundamentalmente, com a presença em cena de atores cantores, músicos e dançarinos luso-brasileiros, negros e mestiços – não tivessem constituído uma cena teatral própria e vibrante.

A ideia de que faltaria “uma imagem nítida” (Magaldi, 1996, p. 33) da cena instituída e de que o “predomínio cênico de mulatos, que não duraria muito, desaparecendo com a chegada de profissionais de palco portugueses” (Prado, 1993, p. 80), na verdade, esconde um movimento de esquecimento dos artistas locais e não explica, por exemplo, a permanência dos lundus nos palcos ao longo do século XIX, mesmo que entre proibições e transformações, nem o fenômeno do surgimento de artista negros a partir da década de 1840, como os irmãos Vasques: Martinho Correa Vasques e Francisco Correa Vasques. Os dois artistas eram negros, filhos de uma família pobre do Rio de Janeiro, com formação na prática teatral a partir da entrada em Companhias de prestígio, como a de João Caetano. Ambos fizeram grande sucesso nos palcos cariocas, com destaque para as atuações cômicas, números musicais e apresentações de lundus. Inclusive Martinho montou comédias de Martins Penna, dramaturgo carioca cuja obra dialogava intensamente com formas musicais de origem africana e popular (Costa-Lima Neto, 2018). Francisco, por sua vez, um pouco mais novo que Martinho, fez carreira como dramaturgo, adaptando e escrevendo textos conhecidos como “Cenas Cômicas.” Os

irmãos também tiveram protagonismo em movimentos sociais, envolvendo-se ativamente na causa abolicionista. (Costa-Lima Neto, 2022; Souza, 2010).

O sucesso dos irmãos Vasques nos teatros do Rio de Janeiro, que pode ser somado ao surgimento de artistas como Xisto Bahia, Dudu das Neves, Palhaço Benjamin ao longo do século XIX, também é fruto de uma espécie de tradição cômica e musical cujas raízes estão na cena setecentista. Se a comédia foi o “gênero teatral que mais floresceu entre nós [Brasil], estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda ordem e na instabilidade de suas relações de força e sentido,” tal como afirma Vilma Arêas (2012, p. 122), muito se deve aos espetáculos do final do século XVIII e início do XIX protagonizados por atores e cantores negros e mestiços, que introduziram práticas cênicas de origem africana nos palcos e adaptaram os repertórios de óperas, dramas e tragédias europeias para o contexto local de forma popular.

Referências bibliográficas

- AGUIRRE, J. F. de. **Diário de J.F Aguirre**. Anales de la Biblioteca, Publicación de Documentos Relativos al Rio de la Plat. Buenos Aires: Coni Hermanos, 1905. tomo IV.
- AMARAL, A. B. do. **História dos velhos teatros de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ANDRADE, A. de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo - 1808-1865**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1.
- ANDRADE, M. As danças dramáticas do Brasil. *In*: ALVARENGA, O. (org.). **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. p. 23-84.
- ARAGO, J. **Souvenir d'un aveugle**. Voyage autor du monde. Paris: Hortet et Ozanne, 1839-1840.
- ARÊAS, V. A comédia de costumes. *In*: FARIA, J. R. (org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 119-137.
- BALBI, A. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d' Algarve**. Paris: Rey et Gravier, 1822. v. 2.
- BARBOSA, D. C. **Viola de Lereno**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BRESCIA, R. M. **C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)**. 2010. Tese (Doutorado em Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais) – Université Paris IV, Sorbone, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- BUDASZ, R. **Teatro e música na América portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes/UFPR, 2008.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1.
- CARDOSO, L. de A. **O som social**: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011.
- CARTA COMUNICANDO que das 40 caixas de açúcar deixadas com o capitão do bergantim Cuba somente a metade foi embarcada; participando a remessa da conta após o recebimento do conhecimento de embarque e solicitando o aceite e pagamento do saque efetuado a favor de Joaquina Lapinha [Joaquina Maria da Conceição da Lapa]. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, BR RJANRIO Q1.0. COR.9/87, p.105-106, 1820.
- CARTA FAZENDO OBSERVAÇÕES a respeito de um engano cometido na conta-corrente das gangas e sobre o saque de letras em favor de [Joaquina] Lapinha e outros e remetendo nota do dinheiro recebido da [Mesa de] Inspeção [da Bahia] para o ajuste de contas com a Junta do Comércio. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, BR RJANRIO Q1.0.COR.9/209, p.219-220, 1820.
- CARTA ENVIADA POR João de Souza Lisboa ao Reverendo Doutor João Caetano Pinto em 13 de Julho de 1770 sobre a contratação de um gracioso. Belo Horizonte, **APM**, CC 1205, fl. 28, 1770.
- CARTA DE JOÃO DE SOUZA Lisboa ao alferes Rodrigo Francisco Vieira, 14 de dez de 1770. **Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, códice 1205, f. 45 v. e 46, 1770.
- CAVALCANTI, N. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CITAÇÃO FEITA POR Antonio de Padua, empresário da Casa da Ópera de Vila Rica, contra Francisca Luciana, cômica do mesmo teatro, relativa a uma dívida de 137 oitavas de ouro. **AHMI**, Ouro Preto, Códice 155, Auto 2081, 1o Ofício, fls. 4 e 4v., 1803.
- CRÍTICA SOBRE AS FESTAS ocorridas entre 06 de agosto e 11 de setembro de 1790 em Cuiabá.... **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 4, 1888-1889.
- COLEÇÃO DAS LEIS do Brasil de 1810: cartas de lei, alvarás, decretos e cartas régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.
- COUTINHO, G. F. C. **O triunfo da América**. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810. Disponível em: <https://sites.usp.br/raroseineditos/wp-content/uploads/sites/1139/2022/09/O-triunfo-da-America.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- COSTA-LIMA NETO, L. O ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822- 1890): lundus, árias, vaudevilles e paródias no Império da escravidão. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 42, 2022.
- COSTA-LIMA NETO, L. **Entre o lundu, a ária e a aleluia**: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.

- CRANMER, D. José Maurício e Marcos Portugal: uma falsa polarização num contexto com múltiplos protagonistas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 39 (Padre José Maurício), p. 1-12, 2019.
- DENIS, F. **Brésil**. L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Brésil, par M. Ferdinand Denis. Colombie et Guyanes / par M. C. Famin. Paris: Firmin; Didot Frères Éditeurs, 1839. p. 108.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (org.). **Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: EDUSP; Hucitec; Imprensa Oficial, 2001. p.859-890.
- DIÁRIOS DO MORGADO de Mateus, 19 de março de 1769 a 26 de maio de 1769. Arquivo do Morgado de Mateus – 21,3,1 f. 324. **Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, MS 21, 3,1, f. 324, 1769. GONZAGA, T.A. As cartas chilenas. In: GONZAGA, T. A. (org.). **Obras completas**. Edição crítica de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.
- LANGE, F. C. **La música en Minas Gerais: un informe preliminar**. Boletín Latinoamericano de Música, [S. l.], v. 1, p. 408-494, 1946.
- LINDLEY, T. **Narrativa de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.
- LEONI, A. L. **Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- LOBO, T. (org.). **Cartas baianas setecentistas**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Global, 1996.
- MANUEL JOAQUIM DE MENESES. Companhias Líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808. **Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, L. 4, p. 02, n. 20, c. 1850.
- MEIRELLES, J. G. **Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821): imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)** [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2017.
- MARTINS, A. R. P. M. D. **A fábrica do Teatro do Bairro Alto: 1761-1775**. Tese. (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspetiva, 1995.
- MOREIRA DE AZEVEDO. **Mosaicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Garnier, 1869.
- MOREIRA DE AZEVEDO. **Rio de Janeiro: sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- PACHECO, A. J. V.; KAYAMA, A. G. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro Joanino. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 39-53, dez. 2007.
- PAIXÃO, M. da. O Theatro no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo especial, 1914.
- PIZARRO E ARAUJO, J. de S. A. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias annexas à jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei Nosso Senhor D. João VI**. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1822.

- PRADO, D. de A. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RELAÇÃO DOS CÔMICOS do Real Theatro S. João e seu ordenados. Banco do Brasil/ Real Theatro de São João - 2. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, Fundo Diversos, SDH, Caixas 2H, 1818.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Christiano Antoni no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.143, 1813a.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Joseph Salinas no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1813b.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Jean François Ferret no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1818a.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Prosper Aleixo Ribes no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1818b.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Vincenzo Zaffreog no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.2/f.030v, 1819.
- ROCAMORA, L. T. **El teatro en la América colonial**. Buenos Aires: Huarpes, 1947.
- ROSA, M. B. **António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas**. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- RUDERS, C. I. **Viagem à Portugal**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- SOUSA, G. de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA, S. C. M. de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura**. Londrina: EDUEL, 2010.
- SOUTTO MAYOR, M. **Espectáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- SAINT-HILAIRE, A. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- SPIX, J. B. V.; VON MARTIUS, K. F. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981. v. 1.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular de negros, índios e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2004.

TOLLENARE, L. F. **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818.** Salvador: Livraria Progresso, 1956.

TRAVASSOS, E. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. *In:* PAIS, J. M.; BRITO, J.; CARVALHO, M. V. de. (coord.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras.** Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa, 2004. p. 227-253.

Recebido em 16/03/2025

Aprovado em 05/06/2025

Publicado em 11/08/2025

