

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Carolina Mafra de Sá**

**Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, em São João del-Rei – MG (1915-1916).**

**Belo Horizonte, fevereiro de 2015.**

**Carolina Mafra de Sá**

**Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, em São João del-Rei – MG (1915-1916).**

Tese de Doutorado, apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social* da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Ana Maria de Oliveira Galvão.  
Linha de Pesquisa: História da Educação.

**Belo Horizonte, fevereiro de 2015.**

S111d  
T

Sá, Carolina Mafra de, 1979-

Do convento ao quartel : a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo Club Dramático Arthur Azevedo, em São João Del-Rei – MG (1915-1916) / Carolina Mafra de Sá. - Belo Horizonte, 2015.

312 f., enc, il.

Tese - (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Orientadora : Ana Maria de Oliveira Galvão.

Bibliografia : f. 286-294.

Anexos : f. 295-312.

1. Club Dramático Arthur Azevedo -- Teses. 2. Educação -- História -- Minas Gerais -- Séc. XX -- Teses. 3. Teatro na educação -- História -- Minas Gerais -- Séc. XX -- Teses.

I. Título. II. Galvão, Ana Maria de Oliveira. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 370.9

**Catlogação da Fonte : Biblioteca da FaE/UFMG**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL  
EM EDUCAÇÃO**

**CAROLINA MAFRA DE SÁ**

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Educação, no Programa de Pós-Graduação Conhecimento e inclusão social em educação, área de concentração em História da Educação.

TESE APROVADA EM 24/02/2015

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvao – UFMG  
(Orientadora)

---

Profa. Dra. Eliane Marta Santos Teixeira Lopes – UFMG

---

Prof. Dr. Marcus Aurelio Taborda de Oliveira – UFMG

---

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – UFMG

---

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior – UFSJ

---

Prof. Dr. Cláudio Guilarduci – UFSJ

## AGRADECIMENTOS

Uma tese diz muito sobre aquela que a escreve. Nas linhas e entrelinhas que tecem este trabalho há um pouco do que sou. Esse ser que se apresenta é feito de sopro e encontros. Tenho tido muita sorte! Encontrei pessoas, sensíveis, generosas, amáveis, corajosas, inteligentes, com vontade de viver e de ser feliz. Pessoas com quem dividi esperanças, alegrias, paixões, angústias, tristezas e dores. Sou grata a cada uma delas, pelo privilégio desses encontros. Não serei capaz de citar todos aqueles que me afetaram e afetando-me, tornaram-se parte dessa trama que me constitui, mas reafirmo minha gratidão a todos.

À minha orientadora, Ana Galvão, um agradecimento especial por esses sete anos de convivência, pelo carinho, acolhimento e exemplos. Agradeço aos professores do GEPHE, por tudo que aprendi durante os últimos 12 anos. Especialmente à Ana Maria Galvão, Luciano Mendes de Faria Filho, Cynthia Greive Veiga, Thais Nivia Fonseca e Maria Cristina Gouveia, pessoas com as quais aprendi muito, mais de perto. À Cris também agradeço pelas leituras do projeto e sugestões. À Andrea Moreno e ao Marcus Taborda agradeço pela ajuda e sugestões que foram muito bem vindas à redefinição desta tese.

Agradeço ao Alberto Rocha Junior que me acolheu em São João del-Rei me dando total liberdade e acesso ao acervo do GPAC, por sua leitura e sugestões sobre o texto de qualificação. Ao Cláudio Guilarduci que praticamente me emprestou sua biblioteca sobre São João del-Rei e sobre o teatro, por sua generosidade. À Christianni Morais que me aceitou como estagiária em sua turma do curso de pedagogia da UFSJ.

Obrigada às professoras Eliane Marta Santos Teixeira Lopes e Marília Velardi; aos professores Marcus Aurelio Taborda de Oliveira, Fernando Antonio Mencarelli e Alberto Ferreira da Rocha Júnior por aceitarem participar da banca de defesa desta tese. Estou muito feliz pela oportunidade de escutar a opinião de vocês sobre meu trabalho. Obrigada ao professor Cláudio Guilarduci e à professora Andrea Moreno porque toparam ser suplentes da banca. Ao professor Fernando Mencarelli agradeço pela interlocução sempre muito enriquecedora, desde a banca do mestrado e por sua generosidade.

Agradeço aos colegas do doutorado, especialmente ao Helder, à Wal, ao Itacir e à Flávia, pessoas que estiveram mais próximas e que contribuíram para minha pesquisa e para minha formação mais diretamente. À Katya, agradeço pelas leituras e sugestões sobre este trabalho e pelo carinho.

Aos funcionários da FaE, sempre muito solícitos e pacientes com minhas ansiedades: Rose, Ernane, Dani, Gilson, Ricardo, Sérgio, Marli, Carlos, Francisco, Vera e Adriana da cantina.

Agradeço à CAPES, pelas bolsas de doutorado e de doutorado sanduíche que possibilitaram a realização desta pesquisa. Espero, em breve, ter a oportunidade de retribuir, com meu trabalho, o investimento de dinheiro público que garantiu minha formação como doutora em educação.

À professora Graça dos Santos que me recebeu em Paris e supervisionou minhas atividades durante o estágio, sempre muito atenciosa, muito obrigada. À professora Idelette Muzart agradeço pelo acolhimento e pelos seminários. Especialmente à professora Anne Marie Chartier agradeço pelos encontros mensais, pelas sugestões e pelo carinho. Aos professores Yon, Hébrard, Mandressi, Noiriel, Vigarello, Pradier, Chartier e à professora Fraenkel, obrigada pelas conversas sobre meu trabalho, pela paciência e por permitirem que eu seguisse seus seminários. Ao Mathieu, Max e ao François pela interlocução no grupo de discussão sobre cultura e filosofia da Sorbonne.

Às mulheres que me inspiram, minhas amigas, agradeço pelos exemplos, pelas trocas e afetos: novamente Ana Galvão, Eliane Marta Lopes, Mônica Yumi Jinzenji, Walquiria Rosa, Fernanda Rocha, Larissa Pinho, Stela Cabral, Mariana Tabosa, Juliana Melo, Socorro Nunes, Katya Braghini, Denise Moraes e Sônia Henriques. Aos meus amigos, homens que admiro: Matheus Zica, Diogo Puchta, Marcus Taborda, Thiago di Nazaré, Itacir da Luz, Helder Moraes, Rafael Moreira, Oscar Neto e Marcelo Coelho. Ao Rafael, obrigada pela “consultoria musical”.

Aos amigos que fiz durante o doutorado sanduíche, saudosa dos momentos que vivemos juntos: Bárbara, Magno, Dorinha, Júlia, Ernandes, Bruna, Isadora, Maria e Álvaro. Ao Auribio agradeço pelas orientações e pelo carinho logo que cheguei à Paris; à Kellen pela cumplicidade e pelos momentos inesquecíveis; Luciana Tiscoski e Aline Medeiros, minhas companheiras nos teatros, nas exposições e nos cinemas. Lu obrigada por compartilhar suas experiências, o belo e o horror da poesia, de Paris e de nós mesmas. Aline obrigada pelos tempos muito vivos que tivemos, pelos momentos de afetação e por aqueles blasés, por compartilhar um reconhecer-se em outro tempo e lugar. Ao Paulo Merisio agradeço pela escuta, pelo carinho e pela companhia nos teatros, cafés, restaurantes, enfim pela cumplicidade e bom humor na “grande gincana” que foi o tempo em Paris.

Agradeço aos meus pais, Daisy e Luiz por tudo sempre! Aos meus irmãos, Henrique e Cristina, por serem referências do que fui, alicerces para tudo que sou e tudo que eu desejo ser. À Janice, Dani, Chris e Fernanda pela torcida. Obrigada Marcello pelo apoio, por tudo que compartilhamos, pelo esforço em entender e respeitar os meus desejos, pelo seu amor, por enfrentar ao meu lado a necessidade de mudanças, por desejar refazer, recriar para ficarmos juntos. Que encontremos o modo, o lugar e o tempo para seguirmos nos amando e sendo felizes.

## RESUMO

O objetivo desta tese é investigar a educação das sensibilidades que se dava durante os espetáculos teatrais realizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, associação de amadores que existiu entre os anos de 1915 e 1916, em São João del-Rei – MG. O principal conjunto de fontes utilizado para este estudo é mantido pelo *Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas* da Universidade Federal de São João del-Rei. O acervo é constituído por duas coleções, a primeira pertenceu ao *Clube Teatral Arthur Azevedo*, associação de amadores da cidade, que teria atuado de 1905 até 1985, e o acervo particular de Antônio Guerra, amador são-joanense. O livro escrito por Guerra, publicado em 1968, também foi central nesta investigação. Entre as fontes, utilizamos álbuns que reúnem recortes de jornais, programas de espetáculos, panfletos e fotografias sobre as produções do clube investigado, peças manuscritas e datilografadas, os Estatutos da agremiação e algumas publicações do período que compunham a biblioteca da sociedade dramática. Foram também analisados os livretos dos originais franceses e da versão portuguesa da peça *O Periquito*, encontrados na Biblioteca Nacional da França e na biblioteca da Universidade de Coimbra, além de imagens e notícias de jornais sobre as apresentações, em Paris, durante o século XIX, das duas operetas estudadas, também disponíveis na BNF – Paris. Inspiradas na noção de Zumthor, entendemos o teatro como um “discurso poético” e, portanto, os espetáculos teatrais como *performances*, que proporcionavam prazer ao público. Percebemos a *performance* como um fenômeno educativo, momento em que ouvintes e intérpretes em interação, ao mesmo tempo em que realizam, constituem uma poética. A noção de Febvre de sistemas de emoções possibilitou o entendimento do teatro como um simulacro de um sistema de emoções. A definição de Sandra J. Pesavento para sensibilidades contribuiu para a construção da metodologia desta pesquisa. Raymond Williams nos serviu como referência para definir o modo como lidamos com o texto das peças e com os indícios das encenações. Compreendemos o texto das operetas selecionadas – *O Periquito* e *A Mulher Soldado* – como textos escritos para serem encenados. Ao abordar algumas cenas a partir de diversos aspectos e ao considerar os sujeitos envolvidos nas apresentações e suas sensibilidades, buscamos reconstruir a “unidade essencial” da cena e elencar algumas sensações e sentimentos que possivelmente teriam afetado os espectadores durante as apresentações. Depois de compreender a constituição do *Club D. Arthur Azevedo*; o perfil de seus líderes e, minimamente de seus sócios; a inserção dessa agremiação na sociedade são-joanense; e os significados de sua atuação na cidade, nos dedicamos à análise dos espetáculos das duas operetas mais encenadas pelo clube. A compreensão das questões relacionadas com a seleção das peças e com a distribuição dos papéis entre os amadores resultou na identificação das sensibilidades, que permeavam as relações entre aqueles que estavam nos palcos e a plateia. A análise da estrutura narrativa das operetas nos permitiu compreender quais eram as sensibilidades hegemônicas acionadas por suas apresentações que, relacionadas com modelos de espectadores, indicaram possíveis sensações e sentimentos que essas cenas teriam gerado. Finalmente, nos dedicamos à poética das operetas, ou aos elementos das *performances* que teriam agradado ao público: a parte musical e a comicidade das apresentações.



## RÉSUMÉ

Le but de cette thèse, c'est de faire des recherches sur l'éducation des sensibilités qui se produisaient pendant les spectacles théâtraux réalisés par le *Club Dramático Arthur Azevedo*, une association d'amateur qui a existé entre les années 1915 et 1916, à São João del Rei, MG. La principale base des données utilisées dans cette recherche appartient au Groupe de Recherches en Arts Scéniques de l'Université Fédéral de São João del-Rei. Ce sont deux recueils qui constituent la collection. Le premier a appartenu au *Clube Teatral Arthur Azevedo*, l'association des amateurs de la ville qui a joué de 1905 à 1985. Et le deuxième, appartient à la collection privé d'Antonio Guerra, un amateur de São João del-Rei. En outre, le livre écrit par Guerra en 1968 a été aussi très important dans cette recherche. Entre les bases de données on a utilisé des albums qui regroupent des journaux, des programmes de spectacles, dépliants et photographies sur la production de club recherché, des pièces manuscrites ou typographiées et quelques publications datées de la période qui composait la bibliothèque de la société dramatique. On a analysé aussi les livrets des originaux français et la version portugaise de la pièce *O Periquito*, (Vert-Vert), et aussi les images et les nouvelles des journaux sur les représentations, à Paris, pendant le XIXème siècle, des deux opérettes, qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) et à la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, au Portugal. Inspiré dans la notion de Zumthor, on comprend le théâtre étant un "discours poétique" et, alors, les spectacles théâtraux étant des performances, qui donnaient du plaisir au public. Ces performances, on les comprend comme un phénomène éducatif, pourvu qu'au moment où les auditeurs et les interprètes sont en interactions, et à la fois, les réalisent, alors ils constituent une poétique. Pour la construction de la méthodologie de cette recherche, on a pris la définition des sensibilités chez Sandra J. Pesavento et la notion de Febvre sur des systèmes des émotions qui a permis à la compréhension sur le théâtre comme un simulacre d'un système des émotions. Pour faire une définition de la façon dont on prend les textes des pièces et les indices des mises en scène, on a pris comme référence Raymond Williams. On comprend le texte des opérettes sélectionnées - *O periquito e A mulher Soldado* - comme ceux écrits pour être mis en scène. En abordant quelques scènes à partir des divers aspects et en considérant les sujets englobés dans la mise en scène et ses sensibilités, on a cherché à rebâtir « l'unité essentielle » de la scène et à recueillir quelques sensations et sentiments qui probablement, ont affété les spectateurs pendant les représentations. Après avoir compris la constitution du *Club D. Arthur Azevedo*; le profil de son leader et hors mis ses associés; l'insertion de cette assemblée dans la société de São João del-Rei; les significations du jeu dans la ville, on a dédié l'analyse des spectacles de ces deux opérettes les plus jouées par le club. La compréhension des questions liées aux sélections des pièces et la distribution des jeux de rôles entre les amateurs, nous a donné l'identification des sensibilités, qui entrelaçaient les relations entre ceux qui étaient sur le plateau et ceux qui étaient dans le public. Enfin, on a dédié à la poétique des opérettes, ou aux éléments des performances qui auraient plu au public: la partie musicale et la partie comique des représentations.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to investigate the education of sensibilities through theatrical plays acted by *Club Dramático Arthur Azevedo*, an amateur association that existed between 1915 and 1916 in São João del-Rei- MG. The main source for this study is kept by the *Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas* of Universidade Federal de São João del-Rei. The archive has two collections; the first belonged to *Clube Teatral Arthur Azevedo*, an amateur association that acted from 1905 to 1985, and the private archive of Antônio Guerra, an amateur actor from São João. The book written by Guerra, in 1968, was also central in this investigation. Among the sources, we used folders with newspaper clippings, playbooks, pamphlets, and photos on the association's productions, handwritten and typed plays, the rules of the group and some publications of the time which were in the group's library. We also analyzed the playbooks of the French originals and the Portuguese version of the play *O Periquito* found in the National Library of France (NLF) and the library of Coimbra University, as well as images and news about the presentations in Paris, during the 19<sup>th</sup> century, of the two operettas studied, available in the NLF- Paris. Furthermore, we consulted dictionaries of the period and the *Lições Dramáticas* of João Caetano dos Santos (1862). Inspired by the notion of Zumthor, we understand theater as a "poetic discourse" and, therefore, we see plays as *performances* that give pleasure for the public. We consider the *performance* as an educational phenomenon, a moment in which listeners and interpreters interact, while playing, constituting a poetics. Febvre's idea about emotions systems made it possible to understand theater as a simulacrum of an emotion system. Sandra Jatahy Pesavento's definition of sensibilities contributed to the methodology of this research. Raymond Williams was the reference to define the way we dealt with the plays' texts and the performances' evidences. We understand the text of the selected operettas – *O Periquito* and *A Mulher Soldado* – as texts written to be acted. When approaching some scenes through different aspects and when considering the subjects involved in the presentations and their sensibilities, we aimed to reconstruct the "essential unity" of the scene and list some sensations and feelings that could have possibly affected the audience during the presentations. After understanding the creation of the *Club D. Arthur Azevedo*; the leaders' profiles and, minimally, of the other participants; the insertion of this group in the society of São João; and the meanings of acting in the city, we dedicated our analysis to the performance of the two most acted operettas. The understanding of the issues related to the selection of the plays and the distribution of roles among the amateurs resulted in the identification of the sensibilities that permeated the relations among those in the stage and in the audience. The analysis of the operettas' narrative structure allowed us to understand what were the hegemonic sensibilities triggered by the presentations which, connected to the audience models, indicated the possible sensations and feelings created by the scenes. Finally, we studied the operettas' poetics or the *performances*' elements that would have pleased the audience: the music and the humor of the presentations.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01	Panfleto de divulgação do espetáculo realizado pelo <i>Grupo Dramático 15 de Novembro</i> , em 01/10/1914	54
FIGURA 02	Primeira página do jornal de estreia do CDAA	57
FIGURA 03	Fotografia do presidente do CDAA	57
FIGURA 04	Augusto Viegas, orador oficial do CDAA	58
FIGURA 05	Franklin Magalhães, poeta são-joanense	58
FIGURA 06	Tenente Américo Alvaro dos Santos	60
FIGURA 07	Membros da diretoria do <i>Grupo D. 15 de Novembro</i>	62
FIGURA 08	Primeira página do jornal <i>O Theatro</i> , n.º 5	65
FIGURA 09	Maestro João Pequeno	69
FIGURA 10	Américo Alvaro dos Santos	69
FIGURA 11	Primeira página do jornal <i>O Theatro</i> , n.º 10	77
FIGURA 12	Cópia manuscrita da opereta <i>O Periquito</i>	130
FIGURA 13	Croqui do cenário da opereta <i>O Periquito</i>	131
FIGURA 14	Panfleto da estreia de <i>O Periquito</i>	148
FIGURA 15	Panfleto da estreia de <i>O Periquito</i> (2)	151
FIGURA 16	Anúncio da Pasta Egypciana	188
FIGURA 17	Anúncio da Pasta Russa	188
FIGURA 18	Concursos Aquáticos	198
FIGURA 19	<i>Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro</i> (24-06-1906)	216
FIGURA 20	Grupo de amadores de teatro em S. João del-Rei, abril de 1912	217
FIGURA 21	Desenho de Léon Dusautoy de 1849, da atriz Virginie Déjazete com o figurino do personagem <i>Vert-Vert</i>	233
FIGURA 22	Fotografia da amadora Margarida Pimentel com o figurino do personagem <i>Periquito</i>	233
FIGURA 23	Primeira operação aérea do Exército, voo de reconhecimento na região do Contestado, Março de 1915	237

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CDAA – Club Dramático Arthur Azevedo

EFOM – Estrada de Ferro Oeste de Minas

INM – Instituto Nacional de Música

GPAC – Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
Sobre as fontes e o acervo	25
<b>PRIMEIRA PARTE – O AMADORISMO TEATRAL NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O CASO DO <i>CLUB DRAMÁTICO ARTHUR AZEVEDO</i> EM SÃO JOÃO DEL-REI (1915-1916)</b>	31
1. A constituição do <i>Club Dramático Arthur Azevedo</i> : uma escrita da sua história	35
2. Bigodudos endinheirados e artistas imberbes: a diretoria do CDAA e a inserção do grupo na sociedade são-joanense	49
2.1. O jornal e espetáculos do CDAA como instâncias de formação e manutenção de redes de sociabilidade	72
2.2. Homenagens e benefícios	80
3. O CDAA e o desenvolvimento da arte dramática em São João Del-Rei	84
3.1. Os espetáculos como instrumentos e termômetros de civilização e progresso	84
3.2. Espetáculos alucinantes: modos de distinção social	92
4. Das tristezas do drama às alegrias das operetas, comédias e revistas: o repertório encenado pelo CDAA	97
5. Aperfeiçoar a arte, convencer o público de seu valor e distinguir-se	115
5.1. Um esforço para formar um público admirador	115
5.2. Amadores e curiosos: o aperfeiçoamento da arte	122
<b>SEGUNDA PARTE – A EDUCAÇÃO DAS SENSIBILIDADES NAS APRESENTAÇÕES DAS OPERETAS, <i>O PERIQUITO</i> E <i>A MULHER SOLDADO</i>, PELO <i>CLUB DRAMÁTICO ARTHUR AZEVEDO</i> (1916)</b>	135
6. <i>O Periquito</i> : versão portuguesa, inspirada em um vaudeville francês, travestido de ópera cômica	138
6.1 A opereta <i>O Periquito</i> em São João del-Rei – 1916	147
7. <i>A Mulher Soldado</i> , ou <i>Vinte e oito dias de Clarinha</i> : grande sucesso em Paris, Lisboa e no Rio de Janeiro	157
7.1. <i>A mulher soldado</i> , ou <i>Vinte e oito dias de Clarinha</i> em São João del-Rei -1916	164

8. Operetas em cena: a estrutura narrativa de <i>O Periquito</i> e <i>A Mulher Soldado</i> nos palcos são-joanenses (1916)	171
8.1. Obra escrita posta em cena para tensionar sensibilidades hegemônicas, provocar sensações e sentimentos	177
9. Homens, meninas e moças solteiras: amadores para as operetas e operetas para os amadores	210
9.1. Margarida Pimentel e o “papel travesti”	230
9.2. Francisco Velloso e o “criado-lorpa”	237
9.3. Margarida Pimentel e Francisco Velloso: entre a ficção e a realidade	241
10. Do convento ao quartel para saciar os ouvidos e encher as medidas	248
CONSIDERAÇÕES FINAIS	276
FONTES	284
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	286
ANEXO I	295
ANEXO II	307
ANEXO III	311
ANEXO IV	312

## INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1915 e 1916, um grupo de amadores teatrais realizou espetáculos que movimentaram as páginas dos jornais de São João del-Rei - MG. Essas apresentações eram comentadas e divulgadas na imprensa local e na folha publicada e distribuída, gratuitamente, pela associação, nas noites de espetáculo. O *Club Dramático Arthur Azevedo* prometia ao público *muitas gargalhadas, noites agradáveis e de alegria*.

Nesta tese buscamos analisar a educação das sensibilidades que se deu por meio dessas apresentações. Inspiradas em Febvre (1941/1989), compreendemos o teatro como um simulacro de um “sistema de emoções” que se conformava e se transformava num momento em que a elite são-joanense – integrante do grupo de amadores – se percebia na marcha do progresso e pretendia civilizar-se e aos seus conterrâneos.

Antes, porém, de entrar nas questões da pesquisa propriamente dita, é preciso alertar o leitor para fatores que interferiram diretamente na construção deste trabalho e que, portanto, devem ser considerados na interpretação de seus resultados. Não é nenhuma novidade para aqueles que experimentam, ou sabem como ocorre, o processo de produção do conhecimento, que as pesquisas que desenvolvemos estão sempre diretamente relacionadas com o lugar de sua produção e com a trajetória do pesquisador que a desenvolve. Compreendemos, assim como Michel De Certeau (1982), a história como uma operação que se dá a partir de “leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto” (p.66). A operação historiográfica pressupõe a relação entre um lugar de produção, procedimentos de análise e a construção de um texto. É em função do lugar de produção “que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam” (p.66).

Este trabalho reúne questões que me movem como pesquisadora e como mulher. Dessa forma, é imprescindível que eu as explicito, possibilitando ao leitor conhecer as leis que organizam este texto, para que então reflita criticamente sobre os procedimentos metodológicos aqui adotados e sobre as conclusões que delinheiro.

O fenômeno educativo se colocou para mim como uma questão, a partir de um lugar muito específico: sempre me instigou a maneira como as pessoas se constituíam; ensinavam e aprendiam no cotidiano, em suas casas, em outros espaços de sociabilidade e na cidade. Na graduação em Design de Ambientes, enquanto aprendia a projetar ambientes com a

preocupação de atender às demandas do morar, do conviver para o trabalho e para o prazer, me perguntava sobre os efeitos de determinada organização do espaço no ser humano. O que se aprende a partir desses espaços, que tipo de relações entre as pessoas são estabelecidas? Como o ser humano se constitui nos espaços que cria para viver? Como não foi possível pesquisar, nem realizar essas discussões na Escola de Design, da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), busquei, sem muita consciência nem planos, uma graduação em Pedagogia. Ali tive a oportunidade de discutir o fenômeno educativo na escola, nos movimentos sociais, nas ações coletivas, a partir de artefatos culturais, como a televisão, os vídeo-games e o teatro. O contato com essas questões renovaram minhas inquietações. Paralelamente me envolvi com a produção executiva de espetáculos de circo-teatro de alguns grupos como o *Trampulim* e me formei em um curso de gestão cultural oferecido pela prefeitura de Belo Horizonte aos membros de grupos artísticos e culturais da cidade.

Enquanto aluna do curso de pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), comecei a trabalhar como bolsista de iniciação científica em História da Educação. Encantei-me com a produção de conhecimento a partir da história, com as reflexões e estranhamentos da realidade que a pesquisa nessa área possibilita. Como nos ensinam Eliane Marta Teixeira Lopes e Ana Maria de Oliveira Galvão (2001), esses estranhamentos são possíveis, pois fazer história é se deparar com o outro e nesse contato com o diferente compreender a si próprio e a sua cultura. A partir do encontro com outros, em tempos e espaços diferentes, fui capaz de me perguntar sobre algumas ideias que pareciam inquestionáveis, como por exemplo, a centralidade da escola como instituição educativa na sociedade. A escola sempre foi, em todo tempo e espaço, a instituição responsável pela educação das crianças e jovens? Somente as novas gerações eram alvo de práticas educativas? Como as pessoas se educavam? Como a sociedade se organizava para educar-se?

Até a conclusão da graduação, trabalhei com a pesquisa do professor Luciano Mendes de Faria Filho<sup>1</sup>, relacionada à feminização do magistério e com os documentos da câmara municipal de Sabará- MG da primeira metade do século XIX. Além disso, conciliando os meus interesses com os do orientador, estudei, para realizar a monografia de conclusão do curso (SÁ, 2005), o teatro como estratégia educativa durante o século XIX em Sabará - MG.

---

<sup>1</sup> Fui bolsista de iniciação científica, orientada pelo professor Luciano Mendes de Faria Filho, durante três anos.



Esse investimento respondeu algumas de minhas questões ao mesmo tempo em que as transformou.

Segui, desta vez no mestrado, buscando compreender o papel educativo atribuído à arte dramática, pelas elites intelectuais e dirigentes da Corte e de Ouro Preto - MG. Na dissertação analisamos<sup>2</sup> diversos documentos como a legislação que regulava o teatro durante o século XIX, a documentação do *Conservatório Dramático Brasileiro* (instituição responsável pela censura das peças em todo o Império), outros documentos oficiais produzidos pela polícia, pelos governos de Minas Gerais e de Ouro Preto e, finalmente, analisamos os periódicos publicados na capital mineira, no período. Esse estudo nos aproximou de noções e ideais construídos por uma elite heterogênea que buscava civilizar a nação, tendo o teatro como um dos instrumentos. Podemos dizer que tais literatos e dirigentes estabeleciam o teatro legítimo brasileiro. A arte dramática era impelida pelo movimento da construção de uma nação centralizada, da busca por uma unidade e uma identidade nacionais. Irradiava da Corte, por meio dessa arte, uma maneira de ser e de agir ideal, inspirada nas “nações mais adiantadas em civilização” da Europa. O teatro, assim, internalizaria valores burgueses, tais como: o trabalho, a família, o casamento, além de construir símbolos nacionais, heróis e disseminar o amor à pátria.

Entre os anos de 2007 e 2009, enquanto realizava a dissertação mencionada acima, participei das discussões do *Grupo de Estudos sobre Cultura Escrita* (vinculado ao *Centro de Pesquisa em História da Educação*<sup>3</sup>). A partir desse contato me vi seduzida pela possibilidade de, através da investigação do teatro, contribuir para o conjunto de pesquisas desenvolvidas por aqueles que se interessam pela história da cultura escrita no Brasil e pela relação entre a oralidade e o escrito.

As pesquisadoras e pesquisadores integrantes do grupo, coordenado pela professora Ana Maria de Oliveira Galvão, desenvolvem um programa de pesquisa com o objetivo de “compreender por meio de que processos ‘novos letrados’<sup>4</sup> se aproximam e participam das

---

<sup>2</sup> Trata-se da dissertação de mestrado (SÁ, 2009), orientada pela professora Ana Maria de Oliveira Galvão, financiada pelo CNPq e pela CAPES. Utilizo a primeira pessoa do plural, pois esse estudo foi desenvolvido a partir de uma efetiva parceria entre orientadora e a pesquisadora aprendiz. Além disso, contei com as contribuições dos pesquisadores do GEPHE em importantes momentos de discussões.

<sup>3</sup> O GEPHE, antes *Grupo de Estudos e Pesquisa em História da Educação*, tornou-se *Centro de Pesquisa em História da Educação* em novembro de 2011. Ele está ligado à *Faculdade de Educação* da *Universidade Federal de Minas Gerais*.

<sup>4</sup> Segundo Galvão, essa denominação é utilizada, a partir da noção empregada por Jean Hébrard (1990) – novos leitores – “para designar a primeira geração de indivíduos ou grupos sociais que realizam a sua inserção na

culturas do escrito<sup>5</sup>” (GALVÃO, 2010b, p.3). Fundamentadas pela História Cultural, pela História da leitura e da escrita e pelos estudos recentes sobre oralidade e cultura escrita, essas pesquisas buscam aprofundar a problemática tendo como pressuposto a noção de que três dimensões, pouco consideradas pela historiografia, são importantes na constituição das culturas do escrito no Brasil, visto que a escolarização e a difusão da imprensa, em nosso país, foram tardias. Além da escola e da imprensa (objetos da atenção de 42,3% das investigações de pesquisadores brasileiros<sup>6</sup>), outras instâncias educativas, o manuscrito e a oralidade são dimensões que precisam ser consideradas possibilitando, dessa maneira, uma aproximação em relação à complexidade desse fenômeno no Brasil.

Dessa forma, iniciei o doutorado empenhada em contribuir para o campo da história da cultura escrita no Brasil, considerando outras dimensões pouco exploradas: a oralidade, os manuscritos, os textos impressos, juntamente com outros elementos como os gestos, as imagens, os sons, e a música que compunham os espetáculos teatrais. Pretendia compreender quais linguagens foram privilegiadas nos espetáculos teatrais (escrita, oral, gestual, musical), como e porque tais linguagens foram utilizadas, constituindo assim uma cultura narrativa por meio de uma relação dialética entre público e amadores, em São João del-Rei.

No entanto, a pesquisa tomou outros rumos a partir das sugestões da banca de qualificação, do trabalho com as fontes, das leituras que fiz, seminários, colóquios e encontros que acompanhei em Paris<sup>7</sup>. O professor Alberto Ferreira da Rocha Junior chamou a atenção,

---

cultura escrita” (GALVÃO, 2007, p.41). A autora sublinha o cuidado necessário, que o pesquisador precisa ter, para não reduzir a complexidade do indivíduo ou grupo social a uma única característica.

<sup>5</sup> Esse grupo de pesquisa optou por trabalhar com a noção de “culturas do escrito” e não com aquela, comumente encontrada nas pesquisas sobre o assunto, a noção de cultura escrita. Segundo Galvão *et al* (2007), se partirmos do pressuposto de que não há uma única cultura escrita, homogênea, o termo “culturas”, no plural, torna-se mais apropriado, designando, assim, as várias culturas existentes. Já o termo “escrito” é mais adequado, pois, considera-se que nas sociedades complexas existem diversas maneiras de se relacionar com o escrito, que vão além da escrita propriamente dita, ou seja, dos materiais impressos e/ou manuscritos. Tais pressupostos estão relacionados à noção da história cultural de que a realidade é social e culturalmente construída, o que desmonta a dicotomia entre a cultura escrita e a cultura oral e possibilita uma análise mais complexa das práticas que envolvem o escrito.

<sup>6</sup> Esses são resultados de um levantamento feito por Galvão (2010a).

<sup>7</sup> Os seminários que acompanhei durante o período do estágio de doutorado no exterior foram: *Méthode Portugais*; *Recherche en Littérature et Civilisation*; *Cultures et sociétés des pays de langue portugaise*, ministrados por Idelette Muzart Fonseca dos Santos, diretora do CRILUS e professora da Université Paris Ouest Nanterre La Défense e Graça dos Santos professora da Université de Paris Ouest Nanterre La Défense; *Sociohistoire des pratiques culturelles* – Gérard Noiriel, directeur d'études à l'EHESS; *Anthropologie de l'écriture: théories, travaux et recherches* – Béatrice Fraenkel, directrice d'études à l'EHESS; *L'histoire culturelle en question(s)* – Roger Chartier, directeur d'études à l'EHESS, professor do Collège de France; *Histoire du corps, objets, méthodes* – Rafael Mandressi, pesquisador do CNRS, Thierry Pillon, professor da Université de Rouen, Georges Vigarello, directeur d'études à l'EHESS ; *Histoire du Spectacle Vivant, XIXe-Xxe*

durante o exame de qualificação, para o que ele acreditava ser o motor que mobilizava aquele grupo são-joanense a produzir espetáculos: a busca pelo prazer. Ainda que o discurso, nos jornais da associação, apontasse para objetivos mais “nobres” como a civilização e o progresso da arte na cidade, os amadores pretendiam satisfazer desejos, deleitar-se por meio das apresentações teatrais que produziam. A observação do professor fez saltar aos olhos o que estava nas fontes e que, por um desejo de encontrar ali um fenômeno educativo com objetivos mais “nobres”, não pude enxergar.

As companhias teatrais, naquele período, atendiam às expectativas do público que buscava, nessas sessões, horas de diversão, momentos de prazer. Ainda que um grupo amador formado por pessoas da elite, algumas endinheiradas, não dependesse dos rendimentos da bilheteria, não podemos esquecer que não há teatro sem espectadores. Se o fator sobrevivência não estava em jogo nessa relação, no caso dos amadores, as moedas mais valiosas eram os aplausos, os pedidos de bis, as ovações e as notas de reconhecimento da imprensa. Então, os amadores também se preocupavam em agradar o público, proporcionando-lhe prazer.

A associação dramática investigada julgava o público são-joanense como culto e civilizado e, por isso, suas apresentações não tinham como objetivo principal educar, todavia, o fenômeno educativo ocorreu durante os espetáculos. As fontes mostraram-se ricas para compreender o que se aprendia nessas horas agradáveis e de prazer. Instigada por essa questão decidi, em comum acordo com a orientadora, por redirecionar o problema de pesquisa. Passamos a investigar a educação das sensibilidades que se deu a partir dos espetáculos teatrais promovidos pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*<sup>8</sup>, em São João del-Rei, entre setembro de 1915 e novembro de 1916. Definimos por estudar o grupo que existiu durante este período específico, pois sobre ele há dados mais substanciais nas fontes investigadas.

---

*Siecles* – Jean-Claude Yon, professor da UVSQ, Graça dos Santos, professora da Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

Além desses, também participei de alguns colóquios e encontros: *Journée d'études la performance et les arts - vers une nouvelle interdisciplinarité*; *VIe Journées Doctorales Franco-Bresiliennes*; *Colloque Écrire le bruit du monde*; *Journée d'études Une source pour l'histoire du spectacle: les archives historiques de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*; *Colloque international: Lectures croisées Brésil-Europe XIXe siècle*; *10ème Colloque international CORHUM: Le rire du pauvre*; *Colloque international: Les mondes de la médiation culturelle*.

<sup>8</sup> Denominamos o grupo da mesma maneira que a imprensa da cidade. Este também é o nome que consta no periódico publicado por essa associação: *O THEATRO - Orgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*.

De acordo com os estatutos do clube teatral *Artur Azevedo*<sup>9</sup>, tal associação teria sido fundada como *Teatro Infantil 15 de novembro*, em 28 de agosto de 1906. Exatos nove anos depois, 28 de agosto de 1915, a agremiação teria se reorganizado com a denominação: *Club Theatral Arthur Azevedo*. Alguns historiadores e historiadoras do teatro que trabalharam com o mesmo acervo consideram que o *Club Dramático Arthur Azevedo* foi fundado em 1905 (data definida por Antônio Guerra em seu livro) e se dissolveu em 1985.

Maria Tereza G. A. Lima afirma que o clube existiu por aproximadamente 80 anos. “Foi fundado em 1905 e desativado com a morte de seu último integrante, Antônio Guerra, em 1985” (2006, p.102). Cláudio Guillarduci (2009, p.148) conta que do *Grupo Dramático 15 de Novembro*<sup>10</sup>, surgiu o *Club Dramático Arthur Azevedo*. Gírlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende comenta que este foi o “clube teatral amador de maior tempo de existência, de 1905 a 1985” (2011, p.20). Heleniara Amorim Moura sobre o *Arthur Azevedo* diz o seguinte:

Esse “Clube Teatral”, fundado em 1905, tinha inicialmente o nome de “Grupo Dramático 15 de Novembro”. Em 1916, passou a adotar o nome que homenageia o comediógrafo maranhense passando a se chamar “Clube Dramático Artur Azevedo”. Apenas em 1928 adotou o nome definitivo que o iria acompanhar até a década de 70, quando o Clube Teatral Artur Azevedo cessou suas apresentações artísticas. Apesar de o clube ter finalizado suas atividades nessa época, o GPAC considera a data de 1985 como a de encerramento, pois foi no referido ano que sua sede foi vendida e transformada em supermercado. (2007, p.101)

No primeiro capítulo desta tese buscamos desconstruir a ideia de que o *Club Dramático Arthur Azevedo* teria sido fundado em 1905, a partir da hipótese de que existiram diversos grupos ao longo do tempo que foram dissolvidos e reorganizados, guardando cada um deles singularidades que não podem ser ignoradas. O problema dessa abordagem, que considera a existência de uma única agremiação teatral ao longo de 80 anos, é o fato de que, por outro lado, ela desconsidera as rupturas e as novas configurações de grupos amadores ao longo do tempo. Dessa forma, corremos o risco de não observar as relações de interdependência que se constituíam em torno da produção teatral em cada momento específico. Essas relações determinavam os objetivos dos clubes, sua inserção na sociedade, o tipo de público com o qual ele se comunicava, as peças apresentadas, a visibilidade e o

<sup>9</sup> Documento encontrado no acervo do Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (GPAC – UFSJ).

<sup>10</sup> Fundado em novembro de 1910, este por sua vez, teria sua origem no *Teatro Infantil 15 de Novembro*, fundado em 1909, segundo Guerra (1968).

sucesso das apresentações na cidade e fora dela. No caso desta pesquisa, essas relações determinavam a educação dos sentidos e das sensibilidades que se dava nos espetáculos promovidos por um grupo específico, organizado a partir de uma determinada configuração de poder.

Ao redirecionar o problema de pesquisa, a necessidade de focar nossas análises em um pequeno espaço de tempo e em determinadas apresentações tornou-se mais evidente. Dedicadas à investigação das apresentações de duas operetas – *O Periquito* e *A Mulher Soldado* – realizadas pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* (1915-1916), consideramos o teatro como uma instância educativa.

Analisar o teatro como instância educativa suscita questões que vão além daquelas, que antes nos colocávamos, relativas às diversas linguagens que compõem os espetáculos. Segundo Marcus Aurelio Tabora de Oliveira,

por mais que, após o *linguist turn*, se convencie dizer que tudo se encerra na linguagem, parece que não se pode negar uma dimensão dos sentidos que passa, necessariamente, pela percepção do mundo; percepção essa que é *sensitiva*, no sentido mesmo de operar com alguns atributos do corpo que não podem negligenciar o domínio da natureza (2012, p.8) (Grifos do autor).

Assim, as questões que nos colocamos nesta tese dizem respeito ao corpo dos amadores e dos espectadores e à inter-relação desses sujeitos, presentes no espaço teatral, constituindo e reforçando sensibilidades. As narrativas que se constituíram naqueles momentos não eram simplesmente a reunião de linguagens diversas, mas também o resultado do encontro de sujeitos encarnados que percebiam e se faziam perceber a partir do modo como compreendiam e sentiam o mundo, a partir de suas sensibilidades.

A compreensão do teatro como uma instância educativa diz respeito, também, à maneira como algumas pessoas do período estudado lidavam com a arte. No início do século XX a arte dramática é celebrada como instrumento de civilização e progresso, discurso que encontra semelhanças em relação ao que era vinculado pela imprensa, por homens de letras e dirigentes, desde o século XVIII no Brasil, e nas nações europeias consideradas adiantadas em civilização. Como pude observar na monografia de conclusão do curso de pedagogia e na pesquisa de mestrado, os homens das elites mineiras e da corte, muito influenciados pelas ideias que circulavam na Europa, acreditavam que o teatro se constituía como espaço e momento educativos.

Segundo Franklin de Matos (1993) a maneira de pensar o teatro modificou-se no século XVIII, na Europa, estabeleceu-se uma aliança, de grande importância, entre a estética e a psicologia.

Tomar como objeto de reflexão não tanto as “obras de arte” quanto “a consciência estética” não tanto os “gêneros” quanto “as atitudes artísticas”, fazer da meditação sobre a arte uma meditação acerca da impressão que a obra provoca naquele que a contempla – estas operações significam que se deve tomar a natureza humana como fio condutor para a decifração da arte. (MATOS, 1993 p.22).

Passava-se, então, a enxergar os sujeitos que contemplavam a arte e a considerar os efeitos da obra nos espectadores. Assim, a noção de que o teatro seria uma instância educativa, que produziria efeitos no público por meio de sua “natureza humana”, é colocada em pauta. Filósofos iluministas como Voltaire, Diderot, D’Alembert e Rousseau discutiram sobre a função educativa da arte dramática e sobre quais seriam as características de um bom teatro. Segundo Luiz Carlos Villalta (1997), as obras desses homens circularam em Minas Gerais e no Brasil desde o século XVIII. Ou seja, é possível que as ideias desses autores já fossem conhecidas por alguns brasileiros que pensavam o teatro durante o império e início do período republicano.

Para alguns filósofos a arte dramática era a escola do povo e deveria primar pela virtude e pela verossimilhança; ser o espaço da filosofia moral. Filósofos como Voltaire e Diderot chegaram a escrever dramaturgias. Segundo Berthold (1968), Diderot escreveu *Lé Père de Famille* (O Pai de Família) considerado o grande modelo do novo drama de classe média.

O século do Iluminismo tendia para a reflexão, o sentimentalismo e a crítica. Houve muita moralização e argumentação, autorizadas e inspiradas pela nova deusa da Razão. Surgiram revistas semanais para as classes médias, e elas dedicavam páginas inteiras à questão do teatro. (Berthold 1968, p. 382).

No entanto, não existia um consenso, entre os filósofos, sobre a função do teatro nas sociedades. Em 1757, Diderot publicou a *Enciclopédia* em que D’Alembert escreveu o verbete *Genebra*, lembrando a importância do teatro e sua função de instruir o povo, a fim de aperfeiçoar o gosto e os costumes. O filósofo ainda aconselhou os genebrinos a revogarem as leis que proibiam a instalação de teatros na cidade.

Rousseau, em carta escrita como reação a tal verbete, comentou que D'Alembert foi o primeiro filósofo a incitar um povo livre, uma pequena cidade e um Estado pobre a assumir as despesas de um espetáculo público. Tal carta é um exame da função social e política do teatro. Rousseau acreditava que, ao ensinar, os espetáculos teatrais não agradavam, ao agradar não ensinavam. Para ser bem aceita pelo público, uma encenação precisava provocar sensações prazerosas, o que não aconteceria se os espectadores fossem corrigidos ou contrariados. Um espetáculo seria aplaudido por um determinado povo se espelhasse suas paixões e tornasse odiosos os vícios já considerados dessa maneira. Ou seja, para Rousseau, o teatro não cumpria a função almejada por alguns iluministas, como D'Alembert; ele não era capaz de modificar os costumes.

Ainda que a obra de Rousseau tenha circulado no Brasil naquele período, verificamos<sup>11</sup> que os homens de letras da Corte acreditavam que havia um determinado tipo de arte dramática capaz de educar o povo. Dessa forma, com o objetivo de garantir a produção e encenação de peças teatrais educativas, foi criado, em meados do século XIX, o *Conservatório Dramático Brasileiro*<sup>12</sup> que regulou os espetáculos teatrais de todo império. Tal instituição cuidava para que o conteúdo das peças fosse civilizador e de certa forma ditou, no período, um ideal de dramaturgia. Com a pretensão de transformar valores e costumes, educava-se no teatro por meio do exemplo, expondo comportamentos que deveriam ser imitados. Educava-se, também, por meio da denúncia, ou seja, da exposição dos maus costumes, dos vícios e das imoralidades que, apresentados ao lado do ridículo, provocariam, no espectador, que se identificava com aqueles comportamentos, os sentimentos de vergonha e medo, impelindo-o a modificar seu modo de agir e pensar.

Na década de 1850, a elite dirigente de Ouro Preto, então capital mineira, tinha como objetivo civilizar sua população. Apesar disso, os deputados se dividiam quando era preciso definir prioridades para o orçamento da província. Parcela deles não se preocupava em fomentar a atividade teatral e nem mesmo acreditava no seu papel educativo, mas havia aqueles que se mobilizavam em prol dessa arte, acreditando que o teatro era instrumento de civilização<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Aqui refiro-me a um dos resultados da pesquisa de mestrado concluída em agosto de 2009.

<sup>12</sup> Segundo Luciane Nunes da Silva (2006), o *Conservatório Dramático Brasileiro* existiu entre os anos de 1843 e 1864 e entre os anos de 1871 e 1897.

<sup>13</sup> Essas são algumas das conclusões da dissertação defendida em 2009 (SÁ, 2009).

Leopoldo de Mello Padua, presidente do clube dramático de Lavras (cidade vizinha à São João del-Rei), narrou, no jornal dessa associação<sup>14</sup>, a ocasião em que a sociedade lavrense se organizava para construir o teatro (o ano era 1862). Segundo Padua, nem todos concordavam com tal investimento, para alguns “conservadores” não fazia sentido gastar tanto dinheiro na construção de uma casa de divertimentos que poderia, inclusive, corromper os costumes. Para eles, “seria mais bem empregado o dinheiro na compra de gado ou toucinho para dar aos pobres”. O autor atribui a existência do edifício teatral em 1919 ao fato de ter existido, em 1862, “cabeças inteligentes e progressistas” que “anteviam o benefício que se ia prestar ao engrandecimento da cidade”. Padua e o clube teatral de Lavras representam, portanto, parcela daqueles que acreditavam, em 1919, que no teatro:

(...) cultiva-se a Arte e cultivar a Arte é render preito de homenagem ao progresso humano, na ambição insaciável de alcançar a perfeição. A Arte, seja qual for, é uma expressão de cultura, a cultura é o aperfeiçoamento, o aperfeiçoamento é a riqueza moral, a riqueza moral é a felicidade. A Arte educa a vontade, insinua o método e a ordem, refina os sentimentos, aumenta o poder de percepção dos sentidos e desperta, por fim, o Amor, ditoso elo da grande corrente que liga a geração atual à passada e à futura. Cultivemos então a Arte e no caso de que tratamos, a arte dramática.<sup>15</sup>

Esses sujeitos conferiam grande importância às artes e, mais especificamente, ao teatro para educar os sentidos e as sensibilidades. O teatro teria a capacidade de educar os desejos e de mostrar os caminhos e os métodos para tanto. Também poderia educar os sentidos, aumentando seu poder perceptivo, ou seja, no teatro aprendia-se a olhar, a ouvir, a sentir os cheiros e paladares e a sentir o toque da vida ao estar no mundo, “despertando” a sensibilidade e os sentimentos de amor.

Com já dissemos, a pesquisa sobre a qual se ocupa este texto investiga a educação das sensibilidades que se deu durante os espetáculos teatrais realizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* que existiu entre os anos de 1915 e 1916, em São João del-Rei – MG. Ainda que tal agremiação reivindicasse o estatuto de um grupo que produzia espetáculos civilizados, a maior parte de sua produção foi de peças populares, como operetas, revistas e zarzuelas<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *O teatro em Lavras*, de Leopoldo de Mello Padua. In: *O Teatro – Órgão Oficial do Club Dramático Familiar – Ano I – LAVRAS*, nº 2 - 21 de setembro de 1919, Capa. (Album 1, p.52).

<sup>15</sup> Escrito por Leopoldo de Mello Padua, intitulado *O teatro em Lavras*. In: *O Teatro – Órgão Oficial do Club Dramático Familiar – Ano I – LAVRAS*, nº 2 - 21 de setembro de 1919, Capa. Imagem – Album1(52)

<sup>16</sup> De acordo com o *Dicionário do Teatro Português* escrito por Sousa Bastos (1908):



Os gêneros teatrais denominados “populares”<sup>17</sup> eram acusados por alguns homens de letras do período por impedir que a dramaturgia nacional prosperasse. Apesar das acusações, as peças populares eram muito encenadas e celebradas por proporcionar ao público noites de diversão e muitas risadas.

Espetáculos que pretendiam proporcionar prazer ao público e se constituíram em noites muito agradáveis no teatro municipal da cidade caracterizavam-se como um discurso poético. Zumthor considera que a prática discursiva da poética se diferencia por ser capaz de gerar efeitos, de proporcionar prazer. Para tanto, segundo o autor, é fundamental a presença ativa de um corpo: “de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas”. (2007, p.35). Inspirado na noção de “polifonia de informação” de Roland Barthes, Zumthor afirma:

(...) o teatro aparece, de modo complexo mas sempre preponderante, como uma escritura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em toda a intensidade que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto da poesia oral (ZUMTHOR, 1995, p.59).

Tomamos, portanto, o teatro como um discurso poético, logo, os espetáculos teatrais são compreendidos como *performances*, único modo vivo de comunicação poética (ZUMTHOR, 2007). A *performance* é a situação em que se dá a poética onde estão presentes corporalmente o ouvinte e o intérprete, uma “presença plena, carregada de poderes sensoriais,

---

O gênero **Opereta** para Sousa Bastos, “pode dizer-se que é uma opera-cômica de pequena importância”. Um gênero “verdadeiramente alegre”. Podem ser entendidas como operetas “as operas burlescas, apesar de algumas delas terem maiores exigências musicais” (p.102).

A **revista**, para o mesmo autor, é “o gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar á vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos, etc. Nas peças deste gênero todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresenta-las em cena. As revistas, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito, com que forem escritas, de couplets engraçados e boa encenação” (p.128).

A **Zarzuela** é “um gênero exclusivamente espanhol. De um caráter alegre e vivo, aproxima-se da opereta francesa, mas toma ainda uma feição nacional pela introdução de trechos de canções populares, marchas patrióticas, danças alegres, seguidilhas, passacales, boleros, malaguenhas, etc.” (p.157).

<sup>17</sup> Existem muitas discussões nas ciências sociais sobre o conceito de cultura popular, no entanto, para esta pesquisa o termo “teatro popular” tem origem nas fontes. Na segunda metade do século XIX até o início do século XX, alguns gêneros teatrais eram denominados “populares” e também definidos como “teatro ligeiro”. São eles: o circo-teatro, o teatro de revista, as burletas, as farsas e as operetas. Portanto, tomamos a definição do período sobre “teatro popular”.

simultaneamente, em vigília” (p.68). Zumthor (2007) acrescenta que ela modifica o conhecimento e não apenas comunica, mas marca o conhecimento transmitido. A partir dessa definição podemos afirmar que a *performance* é um fenômeno educativo, momento em que ouvintes e intérpretes, em interação, ao mesmo tempo em que realizam, constituem uma poética.

A definição do teatro como um discurso poético e a noção, baseada em Febvre (1941/1989), do teatro como um simulacro de um sistema de emoções, nos permitem perceber o potencial da análise de espetáculos teatrais com o objetivo de investigar o fenômeno da educação das sensibilidades, foco do nosso estudo. Fundamentamos este estudo na definição de Sandra Jatahy Pesavento (2007) para sensibilidades: “operações imaginárias de sentido e de representação do mundo, que conseguem tornar presente uma ausência e produzir, pela força do pensamento, uma experiência sensível do acontecimento” (PESAVENTO, 2007, p.14-15). Para a autora, os sentidos são afetados gerando sensações. A percepção organiza tais sensações por meio de uma atividade reflexiva, qualificando o mundo em valores, emoções, julgamentos e sentimentos. Os sentimentos seriam a expressão mais durável da sensação, pois são reproduzidos, transmitidos, revividos a partir da memória<sup>18</sup>.

Acreditamos que os espetáculos teatrais são produzidos enquanto seus realizadores estão imersos em sensibilidades individuais, coletivas e hegemônicas; o público chega ao teatro da mesma forma, imerso em sensibilidades individuais, coletivas e hegemônicas. No momento da encenação, por meio dos gestos, dos ditos, dos silêncios, da energia corporal e da presença, amadores e plateia se afetam gerando sensações. Essas sensações são organizadas por meio da atividade reflexiva de cada sujeito individualmente, que reforça sua maneira de qualificar o mundo ou a transforma, gerando novas emoções, julgamentos e sentimentos.

Para apreender a educação das sensibilidades em determinado momento histórico seria importante primeiramente compreender quais eram as sensibilidades individuais, coletivas e hegemônicas em que realizadores e público estavam imersos. Diante da impossibilidade de analisar as sensibilidades individuais, em virtude do período escolhido para esta tese, nos

---

<sup>18</sup> Nos últimos anos, tem havido uma aproximação entre os campos da história das sensibilidades e da história da educação. Alguns pesquisadores tem se dedicado à investigação do fenômeno da educação dos sentidos e das sensibilidades ao longo da história, tanto no âmbito da instituição escolar como na sociedade de maneira mais ampla. Ver, por exemplo, a coletânea de pesquisas organizada por Marcus Aurelio Taborda de Oliveira (2012).

dedicamos às sensibilidades coletivas e às hegemônicas<sup>19</sup>, que permearam a produção dos espetáculos teatrais em São João del-Rei.

Segundo Robert Beck e Ulrike Krampl (2013), refletindo sobre a história dos sentidos no espaço urbano, a experiência sensorial de um cidadão é constituída pelas práticas sociais do tempo e por uma série de filtros próprios do contexto histórico e da materialidade da cidade, que definem a percepção das mensagens sensoriais de um indivíduo, definem a sensibilidade. As experiências sensoriais seriam modeladas por aspectos ligados aos sujeitos, como sexo, idade, pertencimento social, hábitos, costumes, mas também por discursos e representações veiculadas pela ciência, religião, moral, política, arte e literatura. (p.23)

Consideramos discursos e representações veiculadas pela ciência, religião, etc. como resultados de sensibilidades, ou seja, resultados das operações imaginárias de sentido e representação do mundo, que tornam presentes ausências e produzem pela força do pensamento uma experiência sensível. Dessa forma, podemos dizer que as sensibilidades já existentes modelam as experiências sensoriais, que podem conformá-las ou gerar novas sensibilidades. Além disso, os aspectos ligados aos sujeitos também estão implicados e serão considerados no limite imposto pelos dados utilizados para esta pesquisa.

Para possibilitar a apreensão das experiências sensoriais constituídas pelos espetáculos teatrais, buscamos apreender as sensibilidades que as modelaram por meio dos discursos relacionados à função dos grupos amadores e à importância da arte dramática para aquela sociedade. Investigamos, portanto, como os sujeitos envolvidos com a produção teatral daquele grupo davam sentido ao teatro e ao papel do grupo amador na sociedade. Consideramos, também, minimamente, os aspectos ligados aos sujeitos envolvidos com essa atividade.

Num segundo momento, para apreender a educação das sensibilidades nos espetáculos, focamos em determinadas apresentações. Selecionamos as representações das peças mais encenadas pelo clube dramático e que fizeram grande sucesso: *O Periquito* e *A Mulher Soldado*. Essa escolha se sustenta pela importância dessas apresentações na trajetória do clube teatral, que ficará mais evidente ao longo da tese, e pelo conjunto de dados mais substanciais que existem sobre elas no acervo investigado.

---

<sup>19</sup> A noção de sensibilidade hegemônica ficará mais evidente ao longo da tese.

Viabilizamos a análise da educação das sensibilidades nesses espetáculos a partir da criação de modelos de espectadores construídos por meio das sensibilidades, que identificamos naquele contexto. Tomamos o vaudeville escrito, em 1911, pelo são-joanense Severiano de Resende, *Santo Antônio nas Águas*<sup>20</sup>, como fonte para identificar as sensibilidades, se não das pessoas daquela cidade, ao menos daquelas que frequentavam e/ou produziam espetáculos teatrais naquele local e período.

O estudo da estrutura narrativa das peças e da poética das encenações, ou seja, dos elementos que agradaram o público são-joanense, em relação com os modelos de espectadores que traçamos, permitiram analisar a educação das sensibilidades. Observamos, também, o trabalho do ensaiador do clube para compreender as questões envolvidas com a escolha das peças e a distribuição dos papéis entre os amadores. Esse esforço teve o objetivo de perceber as relações entre aqueles que atuavam nas operetas e os que estavam na plateia, além de observar quais eram as sensibilidades que permearam essas relações.

A metodologia desta investigação foi definida com a ajuda do trabalho de Raymond Williams (1954/2010) em que ele desenvolveu um “método de análise dramática”. Segundo Raymond Williams (1954/2010),

Podemos estudar uma peça escrita e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica literária, ou terá a intenção de ser. Paralelamente, podemos estudar uma encenação e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica teatral, ou terá a intenção de ser. (1954/2010, p.37)

Para o autor, esses métodos têm sua utilidade, mas para analisar uma obra dramática, o exercício crítico precisa ir além. A explicação literária de uma peça deve ser seguida por considerações sobre sua representação e a explicação teatral de uma encenação precisa ser precedida por uma análise do texto que está sendo representado. O autor, então, aponta para uma terceira possibilidade de análise de uma obra dramática: aquela que se caracteriza como uma “consideração da peça e da encenação, do texto literário e da representação teatral, não como entidades separadas, mas como unidade na qual elas têm a intenção de se transformar” (WILLIAMS, 1954/2010, p.38).

---

<sup>20</sup> O vaudeville *Santo Antônio nas Águas* foi escrito para ser encenado por um grupo de amadores de São João del-Rei em 1911.

Williams criticava seus contemporâneos<sup>21</sup> que supunham que literatura e cena existissem em separado, “embora o teatro seja, ou possa ser, tanto literatura quanto cena, não um em sacrifício do outro, mas um por causa do outro” (1954/2010, p.38). Nesta tese, portanto, analisamos o texto das operetas selecionadas como textos escritos para serem encenados. Para tanto, consideramos as circunstâncias da produção e apresentação dos espetáculos e as sensibilidades envolvidas. O fio condutor que nos possibilitou perceber a unidade texto e cena foram as motivações que levaram os amadores a escolher essas operetas para encenar naquelas circunstâncias determinadas.

Assim como para o trabalho de Williams (2010), em nossas análises tivemos que “confiar no exercício cuidadoso da imaginação” (p.38). Seria impossível reconstruir o momento das apresentações e ainda mais identificar as sensações e sentimentos que elas causaram nos espectadores, dado difícil de apreender mesmo ao observar um espetáculo no presente. Todavia, ao abordar algumas cenas a partir de diversos aspectos e ao considerar os sujeitos envolvidos nas apresentações e suas sensibilidades, buscamos “reconstruir a unidade essencial”(p.38) da cena e elencar algumas sensações e sentimentos que possivelmente teriam afetado os espectadores.

### **Sobre as fontes e o acervo**

O principal acervo utilizado para a realização desta pesquisa é mantido pelo *Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas – GPAC*, da *Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ*. Alberto Ferreira da Rocha Junior (2006), coordenador do grupo, afirma que o acervo foi constituído por duas coleções, a primeira pertenceu ao *Clube Teatral Arthur Azevedo*, expressiva associação de amadores da cidade, que atuou de 1905 até 1985<sup>22</sup>, possuía uma biblioteca com cerca de 8.000 volumes sobre os mais variados assuntos e “aproximadamente cento e vinte textos manuscritos e/ou datilografados e outros cento e oitenta textos, com numerosos vestígios de montagem” (ROCHA JUNIOR, 2006, P.71).

A esse conjunto de fontes foi acrescida uma segunda coleção, o acervo particular de Antônio Manoel de Souza Guerra, mais conhecido como Antônio Guerra, que esteve

---

<sup>21</sup> Williams publicou esse texto pela primeira vez em 1954.

<sup>22</sup> A partir a análise das fontes observamos que, nas primeiras décadas do século XX, ocorreram algumas rupturas e a dissolução do grupo, que em outros momentos se refez mantendo alguns membros, mas também agregando novos elementos para a sociedade. Mais adiante trataremos dessa questão.

envolvido com o teatro desde seus 13 anos de idade, atuou como ator, ensaiador, ponto, fundou e participou de alguns grupos de teatro amador em São João del-Rei e em outras cidades de Minas Gerais<sup>23</sup>.

Antônio Guerra foi secretário do *Club Dramático Arthur Azevedo*, na época de sua inauguração em 1915. Segundo os estatutos dessa associação o secretário tinha a obrigação de manter organizada a escrituração do clube, seu livro de atas, “(...) cópias de ofícios remetidos, álbum com recortes de opinião da imprensa e coleção de programas, arquivo de documentos (...)”<sup>24</sup>. Assim, Guerra o fez e parece ter tomado gosto pelo ofício, pois, por onde passou, em função de seu trabalho como gerente da Singer<sup>25</sup>, colecionou notas da imprensa e programas de teatro. Com este material, confeccionou 13 álbuns que hoje estão disponíveis na UFSJ. Esses álbuns guardam fotografias, postais, ingressos e programas dos espetáculos, recortes de jornais da região com críticas e notícias sobre o teatro, além de exemplares dos jornais publicados por dois clubes de teatro amador dos quais ele fez parte: jornal *O Theatro* publicado pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* de São João del-Rei e o jornal *O Theatro* publicado pelo *Club Dramático Familiar* de Lavras. Nos álbuns, encontramos fragmentos da história do teatro de Lavras, Divinópolis, São João del-Rei, Barbacena, Juiz de Fora, Cataguases e Belo Horizonte do período de 1886 até 1984<sup>26</sup>.

Em 1968, o amador publicou seu livro: *Pequena História de Teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967*, escrito a partir de suas coleções e memórias. Tomamos este livro como fonte, além dos álbuns 1, 2 e 13, compostos por um material datado de 1886 a 1924, que abrange o período foco do estudo.

Segundo Lima (2006), Guerra aproveitou livros de capa dura, antes utilizados para a contabilidade do banco vizinho a sua casa, que os descartou. Nesses livros ele colou o material organizando-os cronologicamente. Alguns, como o 1º e o 2º foram numerados pelo próprio Guerra, outros numerados pelos membros do GPAC, seguindo a lógica de

<sup>23</sup> Antônio Guerra também escreveu, em 1939, a revista *Terra das maravilhas* em parceria com o amador Alberto Nogueira.

<sup>24</sup> Estatutos do *Club Theatral Arthur Azevedo*, disponível no acervo do GPAC – UFSJ.

<sup>25</sup> Segundo um recorte de jornal sem data e sem referência, colado na página 6 do álbum 14, confeccionado por Antonio Guerra (GPAC – UFSJ). A companhia *Singer Sewing Machine Company*, administrada no Brasil pelo Sr. W. G. Stevens, possuía representantes em diversas cidades do Brasil e, além de vender máquinas de costura, oferecia oficinas de costuras e aprendizagem de bordado às mulheres.

<sup>26</sup> Para mais detalhes sobre a constituição deste acervo e para uma análise aprofundada em relação à materialidade dos álbuns ver Lima (2006), que se dedicou ao estudo do teatro amador no início do século XX, no interior de Minas Gerais, a partir dos álbuns confeccionados por Antônio Guerra.

organização dada pelo amador ao conjunto de álbuns. O 13º álbum, que também interessa para esta pesquisa, segundo a análise de Lima, comporia outra história, diferente da história que Guerra pretendeu escrever/guardar nos outros álbuns. O 13º abriga recortes, praticamente do mesmo período dos recortes que estão nos álbuns 1 e 2, de 1915 até 1921 e um único recorte de 1929. Para a pesquisadora esta suposta duplicação se explica pelo fato de que os primeiros álbuns contam a história de Antônio Guerra e o teatro, já o álbum 13º conta a história do *Club Dramático Arthur Azevedo*, em São João del-Rei, abrangendo um período em que Guerra não morava na cidade. “A história do álbum 13 não é a história de Antônio Guerra, mas a dos amadores que continuaram a atuar em São João del-Rei enquanto Guerra morava em Juiz de Fora, Lavras, Belo Horizonte e Divinópolis, guardando recortes teatrais que mais tarde, comporiam os álbuns 1, 2 e 3”. (2006, p.32).

Depois de fotografar os álbuns e transcrever todo o seu conteúdo, passei a analisá-lo. Comecei o trabalho com os jornais publicados pelo clube amador: *O Theatro – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*. No álbum 1 estão colados os exemplares número 1 ao 6 e partes do número 8 que compreendem o período de 28 de agosto de 1915 a 13 de julho de 1916<sup>27</sup>. No álbum 13 estão os exemplares do número 1 ao 8 e o número 10, que compreendem o período de 28 de agosto de 1915 a 24 de agosto de 1916<sup>28</sup>. O redator chefe do jornal foi José Viegas, cirurgião dentista de São João del-Rei. Esta publicação era distribuída gratuitamente nos dias de espetáculos. Analisei os nove exemplares disponíveis.

De um total de noventa e um recortes de jornais colados no álbum 1, doze dizem respeito ao período e à cidade focos deste trabalho. Já no álbum 13 existem cento e um recortes. Destes, cinquenta e um se referem aos espetáculos realizados em São João del-Rei entre 1915 e 1916<sup>29</sup>. Tal material foi retirado de onze periódicos diferentes<sup>30</sup>, publicados em São João del-Rei. Eles estão dispostos nos álbuns, em relação aos programas dos espetáculos e aos jornais produzidos pelo clube amador, ou seja, foram colados próximos a outras publicações que anunciavam e comentavam os mesmos espetáculos, que também eram objeto

<sup>27</sup> Álbum 1, páginas 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42 e 42v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>28</sup> Álbum 13, páginas 4, 18, 19, 21, 22, 23, 27, 28 e 31. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>29</sup> É preciso destacar que os títulos dos jornais de onde foram retirados os recortes e as datas de suas publicações foram manuscritas nos álbuns, acima, ou abaixo do local onde o material está colado. Trabalho realizado por Antônio Guerra.

<sup>30</sup> *A Opinião, A Reforma, A Tribuna, Ação Social, Gaumont, Jornal do Povo, Minas Jornal, O Dia, O Florete, O Reporter, O Zuavo.*

da crítica ou notícia desses recortes. O formato dos álbuns nos permite, portanto, localizar possíveis cruzamentos de dados.

Também utilizamos algumas publicações do período como fontes. O *Diccionario do Theatro Portuguez*, publicado pelo empresário, ator e autor dramático português, Sousa Bastos em 1908, foi uma delas. A publicação faz parte do acervo do GPAC e possivelmente foi material de consulta dos amadores teatrais. Outros dicionários também foram importantes como o *Diccionario da Lingua Brasileira*, de Luiz Maria da Silva Pinto, publicado em 1832; o *Dictionnaire universel des contemporains: contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, escrito por Gustave Vapereau e publicado em 1893; *Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de musica*, de Ernesto Vieira, de 1899.

O *Manual do Amador dramático: guia prático da arte de representar*, publicado em 1911, por outro português, Augusto Garraio, teve trechos transcritos no jornal no clube dramático e pode ter sido utilizado como um guia para as montagens do grupo<sup>31</sup>. *Lições Dramáticas* do famoso ator e empresário brasileiro João Caetano dos Santos também serviu para cruzar dados e compreender melhor o universo teatral do período.

Além das cópias manuscritas e datilografadas das operetas analisadas – *O Periquito* e *A Mulher Soldado* – que estão no acervo do GPAC, também utilizamos o texto impresso da opereta *O Periquito*, versão de Sousa Bastos e Costa Braga<sup>32</sup>; o impresso da versão original francesa, *opéra-comique Vert-Vert*, de Henri Meilhac e Charles Nutter, de 1869; outra versão francesa do *Vert-Vert* que teria inspirado Sousa Bastos e Costa Braga na escrita da versão *O Periquito*, sendo esta uma *comédie-vaudeville*, escrita por Leuven e Deforges em 1832<sup>33</sup>.

Utilizamos também o vaudeville escrito, em 1911, pelo são-joanense Severiano de Resende, *Santo Antônio nas Águas*, uma versão datilografada localizada no acervo do GPAC. O texto dessa peça nos ajudou a compreender as sensibilidades que existiam no momento das encenações analisadas.

\*\*\*

---

<sup>31</sup> Encontramos o manual de Garraio (1911) no *Centro Calouste Gulbenkian*, em Paris.

<sup>32</sup> O folheto *O Periquito* de Sousa Bastos e Costa Braga foi encontrado na biblioteca da *Faculdade de Letras*, da *Universidade de Coimbra*, Portugal.

<sup>33</sup> Os folhetos franceses foram consultados na *Bibliothèque Nationale de France*, BNF Richelieu, sala *Arts Spectacle*.



Organizamos esta tese em duas partes. Na primeira, intitulada *O amadorismo teatral na virada do século XIX para o século XX: o caso do Club Dramático Arthur Azevedo em São João del-Rei (1915-1916)*, analisamos os discursos relacionados com a função dos grupos amadores e com a importância da arte dramática para aquela sociedade com o objetivo de apreender as sensibilidades que modelaram as experiências sensoriais no momento dos espetáculos do grupo. Consideramos, também, aspectos ligados aos sujeitos envolvidos com essa atividade.

No primeiro capítulo, *A constituição do CDAA: uma escrita da sua história*, buscamos compreender como se deu a constituição do clube dramático *Arthur Azevedo* e como os membros desse grupo davam sentido à formação dessa agremiação. No capítulo seguinte, *Bigodudos endinheirados e artistas imberbes: a diretoria do CDAA e a inserção do grupo na sociedade são-joanense*, o esforço foi em identificar quem eram os homens que lideravam a associação dramática, qual o lugar social que eles ocupavam naquela sociedade. Buscamos, ainda, minimamente, perceber que relações esses sujeitos estabeleciam com os outros membros do grêmio amador e com a sociedade são-joanense por meio do clube.

No terceiro capítulo, *O CDAA e o desenvolvimento da arte dramática em São João del-Rei*, analisamos qual o significado dos espetáculos teatrais para o grupo amador que os produzia e para os homens da imprensa. Vistos como instrumentos e termômetros de civilização e progresso, os espetáculos deveriam sinalizar o desenvolvimento da arte dramática na cidade, constituindo-se, assim, como modos de distinção social daqueles envolvidos com sua produção e apresentação. No capítulo seguinte - *Das tristezas do drama às alegrias das operetas, comédias e revistas: o repertório encenado pelo CDAA*, analisamos as questões que estiveram envolvidas na definição do repertório daquele grupo, que estreou apresentando o drama *Tosca*, mas encerrou suas atividades tendo apresentado mais peças ligeiras e musicadas.

Encerramos a primeira parte da tese com um quinto capítulo – *Aperfeiçoar a arte, convencer o público de seu valor e distinguir-se* – em que investigamos o esforço dos amadores, apoiados pela imprensa local, em convencer o público do valor de suas apresentações, além da mobilização do grupo dramático para aperfeiçoar suas encenações e contribuir para o aperfeiçoamento da arte por outros amadores e curiosos.

Na segunda parte da tese, intitulada *A educação das sensibilidades nas apresentações das operetas, O Periquito e A Mulher Soldado, pelo Club Dramático Arthur Azevedo (1916)*,

nos dedicamos aos textos das operetas e às apreciações sobre elas. Analisamos algumas cenas considerando os sujeitos envolvidos nas apresentações e suas sensibilidades. Buscamos reconstruir a unidade essencial da cena o que nos permitiu elencar algumas sensações e sentimentos que possivelmente teriam afetado os espectadores.

No sexto capítulo, intitulado: *O periquito: versão portuguesa, inspirada em um vaudeville francês, travestido de ópera cômica* e no sétimo: *A Mulher Soldado, ou Vinte e oito dias de Clarinha: grande sucesso em Paris, Lisboa e no Rio de Janeiro*, identificamos os textos de origem das operetas, seus autores e compositores e os responsáveis pelas versões dos textos e das músicas apresentadas pelo clube *Arthur Azevedo*. Também procuramos compreender a repercussão de suas apresentações no Rio de Janeiro, em Lisboa e em Paris. O objetivo foi permitir uma análise mais refinada sobre as motivações que levaram o *Club D. Arthur Azevedo* a escolher essas peças e a respeito do sucesso delas em São João del-Rei, 1916.

No oitavo capítulo, *Operetas em cena: a estrutura narrativa de O Periquito e A Mulher Soldado nos palcos são-joanenses (1916)*, analisamos a estrutura narrativa das operetas que tensionavam as sensibilidades hegemônicas da sociedade são-joanense provocando sensações e sentimentos distintos em um público diversificado. No capítulo seguinte, *Homens, meninas e moças solteiras: amadores para as operetas e operetas para os amadores*, nos dedicamos ao trabalho do ensaiador do grupo, Alberto Gomes, que definiu quais seriam as operetas representadas e distribuiu os papéis. Buscamos compreender o perfil dos amadores, seus desejos e as relações de poder, que determinaram a escolha das peças e a distribuição dos papéis. Por fim, no décimo capítulo, *Do convento ao quartel para saciar os ouvidos e encher as medidas*, focadas nas apreciações sobre as operetas e considerando seus textos, identificamos os elementos que agradaram alguns dos espectadores e as sensações e sentimentos que eles poderiam ter causado.

## **PRIMEIRA PARTE – O AMADORISMO TEATRAL NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O CASO DO *CLUB DRAMÁTICO ARTHUR AZEVEDO* EM SÃO JOÃO DEL-REI (1915-1916)**

Segundo Regina Horta Duarte (1995), o teatro amador é um fenômeno que se manifesta em meados de 1850 e ganha mais intensidade a partir das duas últimas décadas do século XIX. Por meio do exame de notícias de jornais<sup>34</sup> e relatos memorialísticos<sup>35</sup> de pessoas que passaram a infância nas duas últimas décadas do século XIX em Minas Gerais, a autora afirma que lugarejos e cidades mineiras recebiam companhias circenses e teatrais que fascinavam e quebravam a monotonia dos locais que “tinham poucas opções e a vida corria sem maiores agitações” (p.156). A formação de grupos de teatro amador figurava como uma alternativa para reviver o prazer proporcionado pelas companhias ambulantes. Segundo a autora, a relação entre palco e plateia corria mais livre e descompromissada, os limites entre a cena e os espectadores se dissolviam, por causa das relações de parentesco e amizade entre os que encenavam e os que assistiam. Os erros dos amadores e intervenções dos espectadores eram motivos de boas risadas. Segundo Duarte (1995)

Aqui, atenuam-se os limites entre o homem comum e o ator, os desejos e as restrições do dia-a-dia. A fantasia encontra aí um fértil terreno. A cidade ri de seus filhos, de suas roupas, de seu provincianismo e de sua falta de preparo. A plateia se transforma num espetáculo onde as pessoas riem, gritam, comem e falam umas das outras. Nessas deliciosas noites, palcos e plateia improvisavam atuações alegres e lúdicas, zombeteiras e plenas de risos. (p. 159)

A imprensa dessas localidades pouco prestigiou os espetáculos dos amadores, possivelmente porque, de acordo com Duarte (1995), tais apresentações não guardavam a seriedade necessária para serem contempladas pela crítica.

No Rio de Janeiro a situação do amadorismo teatral era bastante distinta. Fernando Antônio Mencarelli (2003) afirma que a partir da década de 1870 os grupos de teatro amador estavam em intensa atividade na capital do império. Segundo o autor, o relatório apresentado

---

<sup>34</sup>Jornais: *O Colombo* de Campanha; *A Província de Minas* de Ouro Preto; *O Amigo do povo* de Turvo; *Comarca de Caldas*; *Centro de Minas* de Itaúna.

<sup>35</sup>Memória de Abílio Barreto sobre Belo Horizonte; Washington A. de Noronha sobre Passos; Maria do Carmo Paniago sobre Viçosa; Oliveira Mello sobre Paracatu; J. A. Oliveira sobre Abaeté; Alexina Sá sobre Caxambu; Jacinto Guimarães sobre Dolores, Pitangui e Pompéu; Lygia Teixeira da Costa sobre Santa Luzia.

pelo Império do Brasil para a exposição universal de 1873, em Viena d'Áustria, contava dez edifícios teatrais no Rio de Janeiro, teatros em todas as capitais das províncias e em algumas vilas e cidades e a presença de artistas europeus célebres no Brasil. É nessa ambiência que pessoas de meios sociais mais favorecidos reuniam-se em associações teatrais, preocupadas em manter forte distinção em relação às companhias profissionais<sup>36</sup> e com a intenção de instruir, recrear e praticar a benevolência<sup>37</sup>. Entre 1885 e 1886, de acordo com Esequiel Gomes da Silva (2011), o jornal *Diário de Notícias* teria mencionado pelo menos quinze associações particulares de amadores teatrais que atuavam naquela cidade<sup>38</sup>.

Artur Azevedo, em sua coluna no jornal *A Notícia* de 24 de janeiro de 1895, afirmou que, “no Rio de Janeiro, por via de regra, só vão ao teatro os pobres ou, quando muito, os remediados, isto é, os que vivem de um rendimento certo e têm que sujeitar a existência a um orçamento implacável. As classes abastadas só vão à ópera, e quando vão” (*Apud.* Mencarelli, 1999, p.140). Segundo Mencarelli, “as elites locais costumavam frequentar os teatros amadores dos clubes selecionados e a ópera” (1999, p.140).

Luciana Penna Franca (2011) ao estudar o teatro amador da virada do século XIX para o XX, no Rio de Janeiro, identificou três categorias de grupos amadores: grupos de trabalhadores, militantes operários; grupos nacionais de imigrantes; grupos de pessoas mais abastadas. Ela ainda encontrou vestígios sobre um grupo de teatro negro. A partir dos pedidos de licença para funcionamento, dos estatutos de grupos teatrais do Rio de Janeiro e dos

<sup>36</sup> De acordo Gustavo A. Dória (1975), a qualidade das representações de grupos amadores e profissionais não era muito distinta, o que os diferenciava era o preconceito em relação aos profissionais, acusados de sacrificar a arte dramática em nome do lucro nas bilheterias. Para Artur Azevedo o valor do teatro amador, o que o diferenciava do teatro profissional era o fato de não depender do gosto do público para sobreviver. Essa liberdade “permitia o cultivo de gêneros e a encenação de peças nem sempre do agrado popular, mas que poderiam respeitar critérios mais ‘artísticos’” (Mencarelli, 1999, p.205). Para Azevedo o teatro amador poderia gerar o teatro nacional, pois, “nos amadores há mais zelo, mais solicitude, mais prontidão no decorar dos papéis” (*Apud.* Mencarelli, 1999, p.205). Artur Azevedo ainda esclarece: “Não quero dizer que amanhã o sr. Fulano ou a Exma. Sra. D. Sicrana, que são amadores, abracem a profissão teatral; bem sei que isso é uma cousa impossível, mesmo independentemente do preconceito que vai aliás desaparecendo . Quero dizer que o artista, não desejando ficar abaixo do amador, se esforçará por levar-se acima dele; quero dizer que os empresários terão nas representações dos curiosos, realizadas sem a preocupação da bilheteria, uma orientação segura das novas correntes da simpatia pública em matéria do teatro” (Artur Azevedo, *O teatro*, In: *A Notícia*, 12 nov. 1896. *Apud.* Mencarelli, 1999, p.205).

<sup>37</sup> É possível chegar a esta conclusão a partir da análise de Mencarelli (2003) dos estatutos de algumas sociedades teatrais do Rio de Janeiro.

<sup>38</sup> Sociedade Dramática Aurora Fluminense, Ateneu Dramático Ester de Carvalho, Sociedade Dramática União Familiar da Gávea, Sociedade Dramática do Engenho de Dentro, Grêmio Dramático S. João Batista, Clube Dramático da Tijuca, Ginásio Dramático Inhaumense, Sociedade Dramática Filhos de Talma, Clube Dramático Gonçalves Leite, Sociedade Dramática Musical do Engenho de Dentro, Congresso Dramático João Caetano, Grêmio Dramático Cavaleiros de Caravelas, Sociedade Teatral Riachuelense, Sociedade Recreio dos Artistas e Sociedade Dramática Dez de Agosto. (SILVA, 2011, p.99)

periódicos dedicados ao teatro que existiam na cidade, além de críticas e colunas reservadas ao teatro nos jornais diários da capital, a autora observa que, ao contrário do que poderia sugerir o modo como os grupos amadores eram denominados pela imprensa – “teatrinhos” – os grupos de teatro amador do Rio eram numerosos e bem organizados. Sua atuação era significativa na capital federal e concorria com o “teatro comercial” (2011, p.42).

Em São João del-Rei, no início do século XX, a elite esforçava-se para demonstrar sua civilidade e colocar o teatro são-joanense na marcha do progresso, tendo como modelos os palcos do Rio de Janeiro e das nações europeias. Entre os anos de 1915 e 1916, a cidade contava com quatro grupos de teatro amador, são eles: *Clube Teatral Infantil*, *Grupo Dramático 15 de Novembro*, *Club União Popular*, e o *Club Dramático Arthur Azevedo*.

Segundo Antônio Guerra (1968, p.135), o *Clube Teatral Infantil* apresentou no Teatro Municipal, dia 10 de outubro de 1915, as comédias *Casa de doidos* e *Os dois mineiros na corte*. Infelizmente não há mais notícias sobre os trabalhos do grupo infantil nos anos de 1915 e 1916, nem no livro de Guerra, nem nos álbuns confeccionados por ele. Sobre o *Grupo Dramático 15 de Novembro*, o jornal do clube *Arthur Azevedo*<sup>39</sup> registrou a notícia publicada, no dia 11 de julho daquele ano, no periódico *A Tribuna*, sobre sua reorganização. Contudo, não há mais informações, sobre a atuação dessa agremiação durante esse período, no acervo investigado.

A partir das indicações feitas por Guerra (1968, p.133-145), é possível observar que o *Clube União Popular* realizou quinze espetáculos entre os anos de 1915 e 1916. Essa agremiação estreou peças de autores são-joanenses, como a comédia *A mina de Tiradentes* de Tancredo Braga, as revistas locais *Terra Ideal*, também de Braga, e *Fitas e discos*, de Ribeiro da Silva e Oscar Gamboa.

Além das apresentações desses grupos, a *Companhia Alzira Leão* se apresentou nove vezes entre 18 de setembro e 24 de outubro de 1915, com um repertório composto de dramas e comédias francesas e portuguesas; o professor Conde Temístocles expôs espetáculos de ciências ocultas; o *Circo Ideal*; e a *Troupe Lemos*, companhia musical, também se apresentaram na cidade durante esse período. Dessa forma, podemos afirmar que o clube *Arthur Azevedo*, foco deste estudo, não surge com a pretensão de suprir uma lacuna em relação às opções de divertimentos na cidade, como acontecia nas cidades mineiras estudadas

---

<sup>39</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916. Álbum 1, p.42.

por Duarte (1995) em meados do século XIX. As apresentações da associação inaugurada em 1915 somaram-se às de outros grupos amadores, companhias e artistas que passaram por São João del-Rei. Ao que parece, o *Club Dramático Arthur Azevedo* pretendia, assim como os grupos amadores fluminenses, formados por pessoas da elite intelectual e abastada, se distinguir demonstrando “seus dotes e interesses artísticos, assim como um gosto refinado na escolha de suas atividades de lazer” (Mencarelli, 1999, p.141). Essas características ficarão mais evidentes ao longo da tese.

Com o objetivo de nos aproximar das sensibilidades acionadas durante os espetáculos teatrais realizados pelo clube *Arthur Azevedo*, buscamos, nesta parte da tese, compreender: como o clube dramático se constituiu, quem eram as pessoas envolvidas nessa associação; minimamente, como eram as relações entre seus membros e como esse grêmio se inseria na sociedade são-joanense. Além disso, investigamos quais eram os discursos dessas pessoas, relacionados à função dos grupos amadores e à importância da arte dramática para aquela sociedade.

## 1 - A CONSTITUIÇÃO DO *CLUB DRAMÁTICO ARTHUR AZEVEDO*: UMA ESCRITA DA SUA HISTÓRIA

O *Club Dramático Arthur Azevedo*, segundo consta em seus estatutos, foi fundado como *Teatro Infantil 15 de novembro*, em 28 de agosto de 1906<sup>40</sup>. Antônio Guerra afirma que sua inauguração teria ocorrido um ano antes:

O *Clube teatral Artur Azevedo* foi fundado em 1905, sendo constituído de elementos infantis, com a denominação de *Grupo Dramático 15 de Novembro*, com sede no andar térreo do sobrado nº 44 da Rua S. Antônio, então residência de D. Mariquinhas Guerra. Foram seus fundadores: Antônio Guerra, Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Altamiro Neves, os quais sempre lutaram pelo desenvolvimento do teatro em S. João del-Rei. (GUERRA, 1968, p.101)

Pelo que consta no livro de Guerra, e nos recortes de jornais por ele colecionados, o grupo infantil promoveu apresentações esporadicamente. Entre 28 de agosto de 1905 e 01 de maio de 1908 foram sete espetáculos e onze peças encenadas. Logo após a estreia, que contou com o “drama salesiano” *S. Gaudêncio Mártir*, seguiram-se duas outras apresentações, em cada uma delas pôde-se assistir a duas peças: *Testamento do tio* e a comédia *Um quarto com duas camas* no primeiro e, no segundo, a comédia *Primos e Pombos* mais o drama *Amor e Pátria* (GUERRA, 1968, p.101-102). Depois dessas encenações, as atividades do grupo ficaram mais esparsas. Guerra (1968, p.105) indica o que pode ter sido o quarto espetáculo da associação em 26 de julho de 1906, pouco menos de um ano após as primeiras apresentações. Nessa ocasião, foram oferecidas ao público uma comédia, *Choro ou rio*, e o drama *Glorificação japonesa*, escrito especialmente para o clube, por Oscar Argolo do Nascimento. Ainda seguindo as pistas deixadas pelo amador, diríamos que o quinto espetáculo, dedicado a Avelino Guerra, aconteceu quatro meses depois, 25 de novembro de 1906. Sobre este não temos mais informações. Então, após mais de cinco meses, no dia 11 de maio de 1907, ocorreu a sexta récita oferecida pelo *Theatro Infantil*, ocasião em que se apresentou o drama *Os filhos da canalha*. A sétima e última apresentação do grupo, de que temos notícia, aconteceu um ano depois, em primeiro de maio de 1908. Pôde-se ver o drama *Ghigi* e a comédia *Quem o alheio veste*.

---

<sup>40</sup>De acordo com os estatutos do clube, encontrados no acervo do GPAC – UFSJ.

Ao mencionar, nos estatutos do *Club Dramático Arthur Azevedo*, que o grupo teve origem na fundação do *Theatro Infantil*, aquele que os elaborou demonstrava um desejo de marcar a importância dessa associação, atestada por sua longevidade. Da mesma forma, a maneira como Guerra organizou os dados em seu livro indica sua intenção de escrever a história de um grupo amador que demonstrava a força da tradição teatral de sua cidade, grupo do qual ele foi membro fundador e guardião de sua história. Guerra denomina o grupo infantil pelo nome do clube inaugurado dez anos depois – *Clube T. Arthur Azevedo* – e não menciona as dissoluções das sociedades que existiram nesse período.

Os dados contidos no livro escrito pelo amador e nos documentos guardados por ele indicam que diferentes grupos de teatro atuaram em São João del-Rei durante curtos períodos, se dissolveram e formaram novas agremiações<sup>41</sup>. Alguns sujeitos mantiveram suas atividades como amadores ao longo do tempo, passando por diversas sociedades.

Dois meses após o que teria sido a última apresentação do clube teatral infantil, Antônio Guerra e Altamiro Neves compuseram o elenco do *Grupo Dramático 1º de Maio* na peça *Um marido vítima das modas*, durante sua inauguração em 12 de julho de 1908<sup>42</sup>. Cerca de seis meses depois, Antônio Guerra, Marcondes Neves e Francisco Velloso encenaram *Os dois mineiros na corte*, para a inauguração do *Clube Dramático da Associação Católica Operária*, em 26 de janeiro de 1909. Passados sete meses, em 2 de agosto de 1909, Antônio

---

<sup>41</sup>Outras companhias e grupos amadores realizaram espetáculos, em São João del-Rei, entre agosto de 1905 e outubro de 1910. O grupo amador *Clube Dramático Familiar*, dirigido pelo professor Antônio Rodrigues Melo, “constituído da alta elite da cidade” (GUERRA, 1968, p.96), realizou seis espetáculos entre 16 de novembro de 1905 e 22 de julho de 1906; a *Companhia Dramática Luso Brasileira*, uma companhia profissional de São João del-Rei manteve intensa atividade entre agosto de 1906 e fevereiro de 1907. Acreditamos que tal companhia era um grupo profissional de São João del-Rei porque, em 30 de maio de 1907, o ator Alexandre Poggio e a atriz Dolores de Lima, que compunham a companhia, casaram-se na igreja Nossa senhora do Carmo (GUERRA, 1968, p.109-110). A companhia luso-brasileira se apresentou pelo menos uma vez por mês entre agosto de 1906 e fevereiro de 1907. Em novembro de 1906, ofereceu cinco espetáculos ao público da cidade (GUERRA, 1968, p.105-113); a *Associação da Juventude Cristã* apresentou *A última perseguição dos cristãos* em 17 de janeiro de 1907; O *Grupo Dramático 1º de Maio* inaugurado em 12 de julho de 1908 apresentou-se nesta data, em 18 e 24 do mesmo mês; O *Clube Dramático Gonçalves Coelho*, apresentou-se em 03 de setembro de 1908 e 02 de agosto de 1909; O *Clube Dramático da Associação Católica Operária* foi inaugurado no dia 26 de janeiro de 1909, se apresentou nesta data e em 18 de abril do mesmo ano.

São João del-Rei, também recebeu companhias itinerantes: A *Companhia Dramática Italiana*, sob a direção do Antônio Bolognesi realizou três espetáculos na cidade, em 23, 24 e 29 de maio de 1908. Entre as peças encenadas, *Tosca* e *Mlle. Nitouche*, textos apresentados pelo *Clube D. Arthur Azevedo* sete anos depois; A *Companhia Italiana Nina Sanzi*, chegou à cidade em 11 de novembro de 1909 e foi recebida na estação com grande festa organizada pela elite são-joanense, pela banda 51º Batalhão de Caçadores. Todos esperavam ver a “grande atriz” mineira, Nina Sanzi. Outra apresentação ocorreu no dia seguinte, 12 de novembro; A *Companhia Candelária Couto* se apresentou nos dias 6 e 25 de outubro de 1910 (GUERRA, 1968, p.101-119).

<sup>42</sup> Informações retiradas de Guerra (1968, p.116).



Guerra fez parte do *Grupo Dramático Gonçalves Coelho* e encenou o drama de J. Vieira Pontes, *Esposa e mãe*<sup>43</sup>.

Segundo notícia publicada no jornal *A Opinião*, em 1º de novembro de 1910 foi inaugurado o *Club 15 de novembro*, “em um teatrinho particular, no espaçoso prédio, onde outrora funcionou o conhecido Colégio Maciel.<sup>44</sup>” Antônio Guerra (1968), citando o mesmo jornal, afirma que: “Depois de algumas reprises, foi nesta data inaugurada nova sede, do *Grupo Dramático 15 de Novembro (Clube D. Artur Azevedo)*” (p.119). Aqui fica explícito o esforço do autor em construir a história de um grupo longo, que atestaria a tradição teatral de São João del-Rei. Além de omitir que naquele momento se formava uma nova agremiação, de dar a entender que teria sido inaugurada uma nova sede para um clube que já existia, ele também associa o *Grupo Dramático 15 de Novembro* com o *Club Dramático Arthur Azevedo* que seria constituído cinco anos depois, em 1915. Ao analisar o elenco dos dois clubes<sup>45</sup> observamos que alguns amadores compuseram o *Theatro Infantil 15 de Novembro* e, depois, participaram do *Grupo Dramático 15 de Novembro*. No entanto, apenas sete pessoas participaram dos dois clubes. Podemos assinalar a permanência de algumas famílias nos grupos, como as famílias Mello, Velloso, Guerra, Nogueira, Neves e Barreto. Mas, isso não

<sup>43</sup> Essas informações estão disponíveis em Guerra (1968, p.117).

<sup>44</sup> Jornal *A Opinião* de 05/11/1910, recorte colado no Álbum 1, p.8v.

<sup>45</sup> O *Theatro Infantil 15 de Novembro* era constituído pelos seguintes amadores: **Antônio Guerra, Alberto Nogueira, Marcondes Neves e Altamiro Neves** – membros fundadores. Telêmaco Neves, **Manoelita Guerra, Carmem Mello, Anita Mello**, Antônio da Costa Mello, Antônio Barreto, Maria da Glória Barreto, Maria de Lourdes Barreto, Margarida Barreto, Ofélia Velloso, José Velloso, Amelina Rangel, Joaquim Cortez, Odete Rodrigues, Derval Sena.

Quanto aos membros do *Grupo Dramático 15 de Novembro*, o jornal *A Opinião* de 5 de novembro de 1910 (matéria colada na página 8v do álbum 1 confeccionado por Guerra) lista os seguintes amadores: Lolola Osório, Ninila Rodarte, Isnard Barreto, João Viegas Filho – anunciados por Guerra (1968, p.120) como estreantes na noite de inauguração da nova sede. A matéria d’*A Opinião* também cita: O. Lara, **Alberto Nogueira**, Diógenes Mello, **Carmem Mello, Anita Mello, Marcondes Neves, Antônio Guerra** e Francisco Cezario.

Guerra (1968, p.120-121) menciona José Corrêa, amador que não pode participar da estreia do grupo. O espetáculo de 20 de novembro de 1910, também contou com a participação de Maria José Osório, Francisco Velloso, Alípio Della Croce. No álbum 1, p.7v, página anterior àquela onde está colada o programa do espetáculo de estreia do grupo, há um pequeno recorte de jornal que anuncia: “*Theatro 15 de Novembro* Com a epígrafe acima fundou-se um excelente clube de diversões teatrais artísticas, que em breve começará a funcionar. Aos seus fundadores, A. Guerra, J. Viegas Filho e Humberto Preda nossos cumprimentos e prosperidades”. Este é um indício de que Humberto Preda (O Passarinho) participou do grupo desde primeiro de novembro de 1910 e não somente após sua estreia nos palcos, durante o espetáculo do dia 18 de dezembro do mesmo ano em que também participam **Manoelita Guerra, Pedro Faria e Ormandina Mello**.

Ercília Gouvêa e Ritinha Nogueira compuseram o espetáculo do dia 8 de fevereiro de 1911 (GUERRA, 1968, p.122). Participaram da apresentação de 12 de maio de 1911, Isolina Gallo, **Altamiro Neves**, A. Campos, Luiz Nogueira.

Antônio Guerra, Alberto Nogueira, Marcondes Neves, Altamiro Neves, Humberto Preda e Carmem Mello também fizeram parte do *Arthur Azevedo* 5 anos depois. É possível que este tenha sido outro momento em que alguns membros da associação fundada em 1906 ou 1905, se reorganizaram formando um novo grêmio teatral.

confirma a tese de Guerra, de que estas seriam uma única agremiação. Assim, é preciso sublinhar que, neste período, não existiu uma associação teatral em São João del-Rei que mantivesse suas atividades ininterruptamente, como talvez quisesse Antônio Guerra.

Não só em seu livro Antônio Guerra interpreta a história do teatro amador em São João del-Rei dessa maneira. Em 1955, o amador era presidente do *Grupo Teatral Artur Azevedo*, que publicou um folheto comemorativo pelo cinquentenário do clube (1905-1955)<sup>46</sup>. Na publicação, um resumo da história do clube considerava sua origem no *Teatro Infantil 15 de novembro* e no *Grupo Dramático 15 de Novembro*. Esse texto narra a entrada de novos amadores ao longo do tempo e não menciona as rupturas, afirmando que em 1915 o clube transmudava-se em *Club Dramático Arthur Azevedo*, associação que teria atuado com grande sucesso e ininterruptamente até 1955<sup>47</sup>.

Contrariamente à perspectiva de Antônio Guerra, observamos que o *Grupo Dramático 15 de Novembro* também teve um percurso singular. Ele atuou em São João del-Rei entre novembro de 1910 e julho de 1915. A partir de sua inauguração até setembro de 1911, a sociedade realizou espetáculos em todos os meses, com exceção de janeiro, julho e agosto. As constantes atividades da agremiação não são necessariamente indícios de sua consolidação. Durante esse período, em algum momento, o grupo se desfez. *O Repórter*, de 13 de abril de 1911, noticiou a reorganização do *15 de Novembro*, que teria sido comemorada com a apresentação do dia 04 daquele mês, no antigo teatrinho da praça das Mercês<sup>48</sup>. Esta nova configuração da sociedade atuou apenas três meses.

Como já dissemos, nos meses de julho e agosto de 1911 não ocorreram encenações. Em setembro, *O Repórter* publicou a notícia de que o grêmio teria novamente se reorganizado e levado à cena um espetáculo no teatro municipal de São João del-Rei, no dia 05 daquele

---

<sup>46</sup> Na capa desse folheto há o nome dos membros da diretoria de 1955, uma foto de Artur Azevedo e um poema de Franklin Magalhães em homenagem ao autor. Na contracapa está a galeria de presidentes do clube que exhibe as fotografias dos antigos presidentes: em 1914 teria sido o padre João Batista da Silva (nas fontes do ano de 1914, que tivemos acesso, não existem menções ao Padre João Batista da Silva.); de 1915 até 1917, José Pimentel, em 1918, Ribeiro da Silva, de 1919 a 1922 e em 1928, Américo Alvaro dos Santos. Outros sujeitos que ocuparam o cargo de presidente nos anos de 1937, 1939, 1940, 1947, também têm sua foto exibida nesta galeria. Na primeira página do folheto há uma foto do então presidente do clube, Antônio Guerra, seguida de seu currículo como homem de teatro, ensaiador, ator, que fundou grupos amadores em algumas cidades e ocupou cargos importantes em instituições voltadas para o progresso da arte. Na segunda página do folheto está um pequeno resumo da história do grupo (Documento disponível no acervo do GPAC – UFSJ).

<sup>47</sup> O autor deste texto narra a história até 1918 e convida a quem se interessasse, a escrever a história de 1918 até 1955.

<sup>48</sup> *O Repórter* de 13 de abril de 1911, recorte colado na página 13v do álbum 1.

mês<sup>49</sup>. Então, o grupo ficou um ano sem se apresentar, encenando apenas em setembro e outubro de 1912. O ano de 1913 contou com apresentações em abril e junho, ao que parece, tais espetáculos foram realizados por outra configuração do grupo, reorganizado em abril<sup>50</sup>. Já em 1914, ocorreu uma apresentação no mês de março<sup>51</sup> e durante os meses de setembro, outubro, novembro e dezembro. Em 1915 o grupo promoveu apresentações em janeiro, fevereiro, maio e julho<sup>52</sup>.

No dia 28 de agosto de 1915, segundo Guerra a agremiação foi reorganizada ganhando nova denominação.

Em julho de 1915, diretores e amadores do GRUPO 15 DE NOVEMBRO, com a cooperação de novos elementos, desejosos de ampliar mais a mais as atividades teatrais na cidade, reunidos em uma mesa redonda, deliberaram que se organizassem uma comissão para estudar o assunto, comissão esta que ficou assim constituída: Antônio Guerra, Alberto Nogueira, Marcondes Neves, Altamiro Neves, João Viegas Filho, Humberto Preda e Alberto Gomes, os quais logo deliberaram um novo plano de trabalhos para maior desenvolvimento da arte de Talma. Delinearam que se trocasse a denominação de “Grupo Dramático 15 de Novembro” para o de CLUBE TEATRAL ARTUR AZEVEDO, o que contou com o aplauso de todos, porquanto, tomando por patrono o inesquecível comediógrafo brasileiro, homenageou os amadores a uma figura exponencial das letras pátrias, a quem no Brasil a arte teatral deve os mais relevantes e assinalados serviços. E desde então ficou constituído o “CLUBE TEATRAL ARTUR AZEVEDO”, com todos os elementos do extinto “15 de Novembro”, assim como todo o material, cenários, guarda-roupa, repertório e todo o arquivo. A primeira diretoria foi confiada a elementos destacados da sociedade são-joanense e ficou assim constituída: Presidente, Capitão José Pimentel –

<sup>49</sup> *O Repórter* de setembro de 1911, recorte colado na página 15v do álbum 1. Não há a informação sobre a data exata da publicação.

<sup>50</sup> Um recorte de jornal, não identificado por Guerra, anunciou que o *15 de Novembro* que acabava de ser reorganizado, levaria à cena, no teatro municipal, a comédia *Dar corda para se enforcar* (Recorte colado na página 20 do álbum 1). É possível precisar a data do anúncio, pois na mesma página em que está colada esta reportagem, também está, a pequena nota d’*O Repórter* de 04 de março que noticiou a encenação da comédia *Corda para se enforcar*, realizada dia 30 de abril.

<sup>51</sup> Não temos mais notícias sobre o espetáculo que teria acontecido em abril de 1914. O único indício deste evento é a observação do redator da folha *A Tribuna*, publicada em 13 de setembro daquele ano, noticiando o espetáculo ocorrido no dia 8 de setembro: “Realizou-se terça feira última, no Teatro Municipal, o espetáculo em benefício do Hospital do Rosário pelo Club 15 de Novembro, **que há seis meses não nos alegrava**” (Álbum 1, p.25v. Grifos nossos). É possível concluir que seis meses antes, teria ocorrido uma apresentação, ou seja, março de 1914.

<sup>52</sup> Ao longo desses 5 anos, diversas configurações de amadores sob o título de *Grupo Dramático 15 de Novembro*, organizaram vinte e oito espetáculos com cinquenta e cinco encenações. Quarenta e cinco encenações de vinte e três comédias portuguesas e brasileiras, uma revista local e uma opereta cômica. Além de dez encenações de cinco dramas e um drama sacro. Não nos dedicaremos ao repertório desse grupo e às complexas relações de poder que o configuraram ao longo do tempo, pois, o foco desta pesquisa é a educação das sensibilidades a partir dos espetáculos organizados pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* (1915-1916).

Vice-Presidente, Tenente Américo Alvaro dos Santos – Secretário, Antônio Guerra – Tesoureiro, Francisco Pinto de Miranda e Orador Oficial Dr. Augusto das Chagas Viegas.(...) (1968, p. 133).

Ao compararmos os amadores do *15 de Novembro*<sup>53</sup> com os amadores do *Arthur Azevedo*<sup>54</sup>, observamos que apenas seis elementos fizeram parte dos dois grupos, ao menos nesse primeiro momento da existência do clube, são eles: Alberto Barreto, Humberto Preda (O Passarinho), Alberto Nogueira, Altamiro Neves, Antônio Guerra e Marcondes Neves. Estes, segundo Guerra (1968, p.133) formaram a comissão constituída para estudar um novo plano de trabalho visando um maior desenvolvimento do teatro na cidade. Apenas João Viegas Filho, citado como membro de tal comissão, não aparece no folheto que anunciou a inauguração do grupo *Arthur Azevedo* e elencou seus membros<sup>55</sup>.

A imprensa local, ao noticiar a inauguração do *Club Dramático Arthur Azevedo*, não mencionou a extinção ou a reorganização do *Grupo D. 15 de Novembro*<sup>56</sup>. Nem mesmo o periódico publicado pela nova associação, para distribuição gratuita no dia de sua estreia, fez tal observação<sup>57</sup>. O artigo *Às vezes*, publicado neste jornal, nos parece intrigante. Seu autor, L., celebra o interesse de alguns são-joanenses pela arte dramática e afirma que “não há muito tempo S. João del-Rei se ressentia de competentes amadores que pudessem interpretar as obras dos afamados autores teatrais.”<sup>58</sup>:

---

<sup>53</sup>O *Grupo Dramático 15 de Novembro* era constituído, nos seus últimos meses de existência, pelos seguintes amadores: **Alberto Barreto, Humberto Preda (O Passarinho), Alberto Nogueira, Altamiro Neves, Antônio Guerra**, Lopes Sobrinho – que teriam participado do espetáculo do dia 13 de novembro e 10 de dezembro de 1914 (GUERRA, 1968, p.129-130). Participaram da apresentação do dia 11 de fevereiro de 1915, João Viegas Filho, Lúcia Ribeiro, Durval Lacerda, Lincon de Souza, Antônio de Paula Afonso (GUERRA, 1968, p.131). Por fim, trabalharam em uma das últimas apresentações do grupo, no dia 09 de maio de 1915: Francisco Velloso, Carmen Mello, Anita Mello, **Marcondes Neves**, Heitor Neves, Antônio Ribeiro (GUERRA, 1968, p.132).

<sup>54</sup>A partir do panfleto que anunciava o espetáculo de estreia do *Club D. Arthur Azevedo*, colado na página 3 do álbum 13 confeccionado por Guerra e preservado pelo GPAC – UFSJ, as amadoras eram: Sylvinha Braga, Nathalia Costa, Maria R. Rodrigues, Conceição Pimentel, Georgina Bacchoiz, Conceição Pereira, Luiza Pereira, Malceonidia Pereira e Zalmira Barreto Eleutério. Os amadores: Alberto Gomes, **Antônio Guerra, Marcondes Neves, Humberto Preda, Altamiro Neves**, Joaquim Trant, **Alberto Nogueira**, José Miranda, Luiz Miranda, José Gallo, João Rodrigues Francisco Vieira, Alberto Cavalho, Antonio Coelho dos Santos, Philadelpho Fonseca. A diretoria era constituída por: presidente – cap. José Pimentel, vice presidente – Tenente Americo Santos, orador oficial – Dr. Augusto Viegas, tesoureiro – Francisco P. Miranda, Secretário – Antonio Guerra, redator do órgão oficial – dr. José Viegas. Ponto – **Alberto Barreto**.

<sup>55</sup>Panfleto sobre o espetáculo de estreia do *Club D. Arthur Azevedo*. Álbum 13, p.3 GPAC – UFSJ.

<sup>56</sup> Publicaram notícias sobre a inauguração do novo *Club Dramático Arthur Azevedo* em agosto de 1915: *O Zuavo* (15/08/1915 e 02/09/1915), *A Tribuna* (05/09/1915) e o *Jornal do Povo* (02/09/1915).

<sup>57</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum 1, p.34).

<sup>58</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum 1, p.34).

A falta de companhias teatrais que nos viessem quebrar a monotonia quotidiana do cinema, deu causa a que um grupo de dedicados amadores experimentassem a interpretação de altos dramas que tanto sucesso alcançaram no tempo da nossa meninice. A ideia foi feliz e brilhantes representações se seguiram á magnífica estreia que conseguiu despertar o interesse dos são-joanenses pelos dramas passionais que do cenário da vida real, se refletem na ribalta do teatro. Assim pouco a pouco vamos assistindo aos grandes dramas onde o crime tem seu castigo e a virtude seu premio, que a uns instrui e a outros recordam fases longínquas... Fragmentos de tempos passados que enchem o coração de saudades... (*O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1. Álbum 1, p.34)

O autor da matéria se refere a um passado recente, que não pode ter relação com as atividades do *Club D. Arthur Azevedo*, pois, como já dissemos, esse texto foi publicado e distribuído no dia da inauguração do clube. Estaria ele escrevendo sobre as últimas apresentações do *Grupo D. 15 de Novembro* que, segundo Guerra (1968, p.133), deu origem ao clube que se inaugurava na ocasião da publicação desse texto? O *15 de Novembro* realizou entre setembro de 1914 e julho de 1915 doze espetáculos, encenando vinte peças. Dessas, apenas duas apresentações foram do drama sacro *Milagres de Santo Antônio ou Gabriel e Lusbel*, escrito pelo português José Maria Braz Martins. A revista local *Urucubaca em S. João* de Tancredo Braga foi encenada uma vez e as outras dezessete apresentações foram de comédias portuguesas e brasileiras<sup>59</sup>. Diante disso, podemos dizer que tal sociedade dramática se assemelhava mais aos pequenos grupos, criticados pelo autor do artigo, que encenavam “frívolas comédias”, do que aos grêmios que se dedicavam a apresentar grandes dramas. É possível que outros amadores que compuseram o novo grêmio, tivessem participado de outras apresentações mais ao gosto do autor da matéria, pouco antes da formação do *Club D. Arthur Azevedo*.

Uma pequena nota publicada no jornal *O Theatro*, de 13 de julho do mesmo ano, nos leva a concluir que o *Club Dramático Arthur Azevedo* não tinha relação direta com o antigo *15 de Novembro*. A notícia foi a seguinte:

Club 15 de Novembro

Segundo lemos n'A Tribuna>> de 11 do corrente mês, vai ser reconstituído o <<Club Dramático 15 de Novembro>> que tão [virentes] louros colheu aqui nas pugnas do palco. Informaram-nos que os dignos cavalheiros que se empenham por essa reconstituição contam também com valiosos elementos de ordem material como, por exemplo, o apoio de pessoa bem conhecedora

---

<sup>59</sup> Ver quadro Anexo I.

do negócio de <<empresário teatral>>, o que é um elemento de primeira ordem para garantia da vida do novo Club, sob o ponto de vista econômico<sup>60</sup>.

Assim, podemos dizer que os dois clubes não representavam fases de uma mesma agremiação, pois o *15 de novembro* seria reconstituído no mesmo período em que estava em atividade o *Arthur Azevedo*. Na mesma página desse jornal, publicado pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, há a notícia de que Antônio Guerra teria pedido exoneração de sócio por motivos de força maior<sup>61</sup>. Contudo, não há como precisar se Guerra compôs o novo grupo de amadores que reorganizava o *15 de novembro*, pois em seu acervo não existem vestígios sobre sua atuação.

Alguns amadores estiveram presentes no elenco dos três clubes (*Theatro Infantil 15 de Novembro, Grupo Dramático 15 de Novembro e Club Dramático Arthur Azevedo*). São eles: Marcondes Neves, Alberto Nogueira, Antônio Guerra, Altamiro Neves e, estreando no *Arthur Azevedo* apenas em 20 de maio de 1916, Carmem Mello. A afinidade entre esses amadores e o trabalho constante desse conjunto pode ser outro motivo que levou Antônio Guerra a identificar essas diferentes associações e atividades dramáticas como fases de um único projeto, um único clube teatral. No entanto, em cada momento esses amadores ocuparam funções e lugares de poder diferenciados nas agremiações. Foram destaque em 16 de dezembro de 1911, na matéria *A arte dramática a um de fundo*, do jornal do Rio de Janeiro, *O Malho*:

Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Antônio Guerra, respectivamente tesoureiro, secretário e diretor do Grupo Dramático 15 de Novembro, que há dois anos proporciona belíssimos espetáculos à elite são-joanense, no Theatro Municipal de S. João del-Rei – Estado de Minas. Bravíssimo, rapazes! O teatro é um termômetro da civilização<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> *O Theatro*, número 8, de 13 de julho de 1916, p.2, álbum 13, p.28.

<sup>61</sup> *O Theatro*, número 8, de 13 de julho de 1916, p.2, álbum 13, p.28.

<sup>62</sup> *O Malho* de 16 de dezembro de 1911, recorte de jornal colado no álbum 1, p.17v. Antônio Guerra reproduziu a foto e o pequeno texto em seu livro (1968, p.123), no entanto, ele fez uma pequena mudança com a pretensão de dar sentido à história do grupo. No lugar onde se lê n' *O Malho*: "...Grupo Dramático 15 de Novembro, **que há dois anos** proporciona...", no livro do Guerra lê-se: "...Grupo Dramático 15 de Novembro, **que há anos** proporciona...". Assim o autor atesta a longa existência do grupo a partir do testemunho de um periódico do Rio de Janeiro. Contudo, *O Malho* se referiu apenas ao período de existência do grupo mencionado.

Alguns dos amadores que compunham o conjunto que circulou pelas três agremiações tinham uma posição de destaque e poder como membros da diretoria no *Grupo D. 15 de Novembro*. Já no *Club Dramático Arthur Azevedo*, Antônio Guerra ocupou a função de secretário e os outros foram anunciados como amadores.

Antônio Guerra, elogiado como diretor do *Grupo Dramático 15 de novembro*, em alguns espetáculos foi ensaiador<sup>63</sup>, nos palcos chegou a interpretar personagens principais, como o *Luiz Soares*, na comédia *Dar corda para se enforcar*. Para o redator do jornal *O Dia*, de 02 de maio de 1913, o papel do protagonista foi muito sacrificado, não por ter sido feito por Guerra, mas pela falta de um ensaiador que, se existisse, teria contribuído para o amador, “um moço inteligente e que muito poderá fazer no teatro se estudar”<sup>64</sup>.

A encenação de *Almas do outro mundo* realizada em 13 de novembro de 1914 teve a atuação de Guerra elogiada pelo *A Tribuna* do dia 15 daquele mês: “*Almas do outro mundo*, conscienciosamente desempenhada pelos amadores Carmen, Annita, Niquinho [apelido de Antônio Guerra], Marcondes, Velloso e Passarinho”<sup>65</sup>. Contudo, *O Zuavo*, também do dia 15, faz a seguinte observação: “Antônio Guerra ainda não é senhor do palco, mas tem feito notáveis progressos; é entusiasta inveterado da arte e, breve fará o seu sucesso”<sup>66</sup>. Portanto, Guerra, entusiasta do teatro, não agradava a todos no palco. Em outra ocasião, o amador foi bem avaliado pelo redator de *O Zuavo*. “Guerra compenetrou-se verdadeiramente do santo papel” ao encenar a peça *Milagres de Santo Antônio*<sup>67</sup>.

No *Club Dramático Arthur Azevedo*, como já dissemos, Guerra ocupou o cargo de secretário, lugar com algum prestígio na diretoria, mas nos palcos ele foi bastante criticado. Na noite de estreia do grupo, com a encenação de *Tosca*, Guerra representou o importante papel de Cavaradossi. O responsável pelo *Jornal do Povo* comentou:

Antônio Guerra ocupou-se do papel de Cavaradossi, do qual saiu-se mais ou menos bem. Foi muito comentado pela plateia, Cavaradossi, depois de passar por tantos sofrimentos, tais como, pontas de aço que lhe entraram pelas

---

<sup>63</sup>No espetáculo de estreia do *Grupo D. 15 de Novembro*, Guerra foi o ensaiador das peças apresentadas *O Diabo atrás da porta* e *Glorificação Japonesa*, como divulgou o jornal *A Opinião* de 05 de novembro de 1910. (álbum1, p.8v).

<sup>64</sup>*O Dia* de 02 de maio de 1913 (álbum1 p.20v).

<sup>65</sup>*A Tribuna*, de 15 de novembro de 1914 (Álbum 1 página 27v ).

<sup>66</sup>*O Zuavo* de 15 de novembro de 1914 (álbum 1, p.27v).

<sup>67</sup>*O Zuavo* de 13 de dezembro de 1914 (álbum 1, p.29v).

carnes, ter-se servido do batom em lugar de tinta que imitasse sangue. Si tal fizesse, Cavaradossi teria impressionado, muito mais, a plateia.<sup>68</sup>

Segundo o redator do jornal *O Zuavo*, sobre a mesma encenação, “A peça alcançou franco sucesso. Alberto Gomes, como sempre desempenhou-se com arte. Marcondes, Altamiro, Guerra imprimiram naturalidade aos seus papéis”<sup>69</sup>. Já a crítica publicada pelo *A Tribuna*, foi mais dura com o amador: “Antônio Guerra fez o ‘Mario Cavaradossi’ de dicção descuidada e gesticulação pobre”<sup>70</sup>. Na peça *A mulher soldado*, o amador ficou responsável pelo importante personagem Gabriel, marido da protagonista Clarinha. A folha, órgão oficial do *Club Dramático Arthur Azevedo*, teceu comentários sobre essa atuação: “O Sr. Antônio Guerra fez muito bem a sua parte de Sargento Gabriel, o marido de Clarinha”<sup>71</sup>.

Na mesma página desse jornal do clube amador, de julho de 1916, foi publicada a saída de Antônio Guerra, da sociedade teatral. Segundo consta na nota, o amador pediu “sua exoneração de sócio em virtude da superveniência de motivos de força maior”<sup>72</sup>. Poderíamos pensar que a saída de Guerra tivesse relação com sua vida profissional. Como gerente da Singer, ele trabalhou em Cataguases entre 26 de setembro de 1915 e 4 de março de 1916. Ou seja, ele esteve presente em São João del-Rei durante o primeiro mês de existência do clube e só retornou seis meses depois à cidade. Contudo, é possível que ele estivesse em São João del-Rei<sup>73</sup> entre 04 de março e 7 de outubro de 1916, momento em que a agremiação estava em plena atividade.

Marcondes Neves, tesoureiro do *15 de Novembro*, recebeu pequenas críticas e foi elogiado pela imprensa por sua atuação nos palcos enquanto amador deste grupo. Segundo o

<sup>68</sup> *Jornal do Povo* de 02-09-1915. (álbum 1, p. 33v).

<sup>69</sup> *O Zuavo* de 02 de setembro de 1915 (álbum1, p.33v)

<sup>70</sup> *A Tribuna* de 05 de setembro de 1915 (álbum 1, p.34v)

<sup>71</sup> *O Theatro*, n°8, 13-07-1916, p.2. (álbum1, p. 42).

<sup>72</sup> *O Theatro*, n°8, 13-07-1916, p.2. (álbum1, p. 42).

<sup>73</sup> No 14º álbum confeccionado pelo amador, estão documentos relacionados à sua vida profissional. Lá está uma carta escrita por Eugênio Zanon, chefe de pessoal da Singer, em junho de 1971, ao Instituto Nacional de Previdência Social. Tal documento contou o tempo de serviço de Antônio Guerra como empregado da firma: “TEMPO DE SERVIÇO. Para efeito de contagem de tempo de serviço, declaramos que o SR. ANTONIO GUERRA, foi empregado desta firma durante os períodos que damos linhas abaixo e respectivas localidades: De 27-12-1913 a 31-10-1914 em São João dei-Rei, de 28-11-1914 a 6-2-1915 em São João dei-Rei, de 10-4-1915 a 26-6-1915 em Rio de Janeiro, de 25-9-1915 a 4-3-1916 em Cataguazes, de 7-10-1916 a 1-12-1917 em Juiz de Fora, de 1-12-1917 a 14-9-1918 em São João del-Rei, de 12-10-1918 a 30-10-1920 em lavras, de ,30-10-1920 a 26-2-1921 em Juiz de Fora, de 1-5-1926 a 11-7-1928 em Divinópolis, de 16-7-1928 a 23-2-1929 em Juiz de Fora e de 12-3-1929 a 20-7-1929 em Ponte Nova. Os documentos comprobatórios encontra-se à disposição da fiscalização desse Instituto.” (Documento solto que está dentro do álbum 14 – GPAC-UFSJ)



jornal *O Dia* de 02 de maio de 1913, como José Soares, na peça *Dar corda para se enforcar*, “esteve irrepreensível apesar de seu papel necessitar do auxílio dos demais personagens que pouco o ajudaram (...)”<sup>74</sup>. Sobre a mesma atuação, *O Reporter* afirmou que Marcondes “conduziu-se bem no papel de José Soares e melhor iria se fora menos afobado (...)”<sup>75</sup>. Sobre a representação das comédias *Mudança à Meia Noite* e *A ordem é rressonar o Gaumont* *Jornal* destacou Marcondes e Carmen Mello pela naturalidade no palco<sup>76</sup>. *O Zuavo*, sobre a encenação da comédia *Almas do outro mundo*, em novembro de 1914, publicou que “Marcondes esteve como sempre: muito natural nos movimentos, voz bem de acordo com o <<sone>> que representava; somente não se personificou com bastante cuidado: via-se claramente, através do velho, o ativo e inteligente rapaz”<sup>77</sup>. Sobre o mesmo espetáculo *A Tribuna* afirmou que “os amadores Carmem, Marcondes e Velloso, portaram-se na altura de merecer elogios”<sup>78</sup>. Por fim, *O Zuavo* em sua apreciação do drama *Milagres de Santo Antônio* afirmou: “Marcondes apesar da pequena estatura fez um ótimo Lusbel”<sup>79</sup>.

No *Arthur Azevedo*, Marcondes Neves não ocupou nenhum cargo na diretoria e ganhou ainda mais destaque nos palcos. Na estreia do clube, atuou como Angelotte na peça *Tosca*. *O Jornal do Povo* entendeu que o amador saiu-se bem<sup>80</sup>. Na peça *Milagres de Santo Antônio*, ganhou destaque como um dos protagonistas, Lusbel, o anjo mau<sup>81</sup>. A folha do próprio clube dramático fez elogios ao amador. *O Theatro*, de 13 de julho de 1916, sobre a atuação de Marcondes na peça *A Mulher Soldado*, disse: “(...) no papel de capitão que se lhe ajustava tão perfeitamente, dominou-se de pronto, auxiliando logo os seus dois companheiros no empenho de fazer o conjunto alcançar o tom que devia guiar a representação da peça”<sup>82</sup>. Na peça *Rosas de Nossa Senhora*, o periódico do clube afirmou: “O Sr. Marcondes foi um excelente Tio João, o reneiro (...)”<sup>83</sup>. Em 17 de setembro de 1916 o jornal *O Tempo*, anunciou o festival “do distinto amador Marcondes Neves, uma das figuras importantes do

<sup>74</sup>*O Dia* de 02 de maio de 1913 (álbum1 p.20v).

<sup>75</sup>*O Repórter* de 04 de maio de 1913 (álbum1 p.20v).

<sup>76</sup>*Gaumont Jornal* de 13 de setembro de 1914. (álbum1 p.25v).

<sup>77</sup>*O Zuavo* de 15 de novembro de 1914 (álbum 1, p.27v).

<sup>78</sup>*A Tribuna* de 15 de novembro de 1914 (álbum 1, p.27v).

<sup>79</sup>*O Zuavo* de 13 de dezembro de 1914 (álbum1, p.29v).

<sup>80</sup>*Jornal do Povo* de 02-09-1915 (álbum 1, p. 33v).

<sup>81</sup>Programa do espetáculo de 31 de dezembro de 1915, álbum 13, p.11.

<sup>82</sup>*O Theatro*, nº 8 de 13-07-1916, p.1, (álbum1, p. 42).

<sup>83</sup>*O Theatro*, nº 10, 24-08-1916, p.2 (álbum13, p. 31).

elenco de amadores do Club A. Azevedo”<sup>84</sup>. *O Zuavo* publicou, em 25 de setembro de 1916, que “ainda uma vez [Marcondes Neves] demonstrou as suas altíssimas qualidades de oficial tarimbeiro”<sup>85</sup>. Como Major em *Mlle. Nitouche*, o jornal *S. Joanense* comentou que ele foi irrepreensível<sup>86</sup>.

Alberto Nogueira, secretário do *Grupo Dramático 15 de Novembro*, foi muito pouco avaliado individualmente por sua atuação nos palcos. Nos dois momentos, como membro das duas agremiações (*15 de Novembro* e *Arthur Azevedo*), ele costumava ser citado junto ao conjunto de amadores que tomavam parte nos espetáculos. Não existem grandes elogios nem críticas a respeito da atuação de Nogueira. Há apenas uma nota sobre sua representação, ainda no *Grupo Dramático 15 de Novembro*, na peça *Dar corda para se enforcar*:

O tipo de Francisco Naval foi muito sacrificado pelo sr. Alberto Nogueira. Este amador disse muito bem o seu papel; mas estava deslocado do seu gênero que é galã cômico. Além disso, não teve quem lhe fizesse ver que, fazendo um papel que em teatro se chama rústico, não podia de forma alguma representar-se de cartola, barba tratada e porte distinto<sup>87</sup>.

Nogueira não integrou a diretoria do *Arthur Azevedo* e atuou como amador sem muito destaque durante a existência dessa agremiação.

Nas fontes consultadas, a atuação de Altamiro Neves também não foi mencionada enquanto ele era membro do *Grupo D. 15 de Novembro*. Altamiro não participou da diretoria de nenhum dos clubes. No *Arthur Azevedo* foi logo se revelando um bom cômico, como afirmou o redator do *Jornal do Povo*: na estreia, “a parte cômica da peça [Tosca] esteve ao cuidado do sr. Altamiro Neves que apresenta-se um bom cômico”<sup>88</sup>. *O Zuavo* de 02 de setembro daquele ano comentou que Altamiro, assim como os colegas, Marcondes e Humberto Preda, “imprimiram naturalidade aos seus papéis” ao representarem *Tosca*<sup>89</sup>. Na encenação de *Mlle. Nitouche*, o amador novamente foi elogiado: “Marcondes, Humberto Preda e Altamiro Neves, não discreparam uma única linha nos papéis que lhes foram com felicidade reservados, naturais e estudiosos – eles emprestam o máximo vigor e tiram o maior

<sup>84</sup> Álbum 13, 33v.

<sup>85</sup> *O Zuavo*, 25-09-1916 (álbum 13, p. 34).

<sup>86</sup> *S. Joanense*, s.d. (álbum 13, p.31v).

<sup>87</sup> *O Dia* de 02 de maio de 1913 (álbum1, p.20v).

<sup>88</sup> *Jornal do Povo* de 02-09-1915, (álbum 1, p. 33v).

<sup>89</sup> *O Zuavo* de 02 de setembro de 1915 (álbum1, p.33v).

partido possível de suas partes”<sup>90</sup>. Altamiro também atuou como diretor do guarda-roupa, ou seja, ele foi o responsável pelo figurino<sup>91</sup> da peça *A mulher soldado*. Em 29 de outubro de 1916 o *Club D. Arthur Azevedo*, organizou a “festa do inteligente amador Altamiro Neves” com a apresentação da peça *Médicos à força*.

Carmen Mello não foi integrante da diretoria do *15 de Novembro*, mas era responsável por representar as principais personagens femininas das peças encenadas pelo grupo. Em 13 de setembro de 1914, o *Gaumont-Jornal* destacou a atuação de Carmen Mello e Marcondes Neves por terem dado muita naturalidade nos papéis que desempenharam nas comédias *Mudança à Meia Noite* e *A ordem é rressonar*<sup>92</sup>. A *Tribuna*, sobre a mesma noite de espetáculo, acrescentou que “A senhorita Carmen Mello recitou com muita graça um interessante episódio dramático”<sup>93</sup>. Em 13 de novembro de 1914, segundo *O Zuavo*, ao encenar as comédias *Almas do outro mundo* e *Pinto Leitão & Cia*, Carmen teria se destacado, pois, “além de ter-se caracterizado divinamente no papel que lhe foi confiado, mostrou que é já senhora da arte”<sup>94</sup>. Carmen ingressa no *Arthur Azevedo* apenas em 20 de maio de 1916, representando a educanda Branca e a atriz Amélia na opereta *O Periquito*<sup>95</sup>. Nessa agremiação ela passa a dividir os personagens principais com outras amadoras como Margarida Pimentel, filha do presidente do grupo, que representou o personagem principal da opereta *O Periquito*. Mas a amadora continua sendo muito saudada pela imprensa.

*O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, publicou, em 13 de julho de 1916, a notícia do ingresso de Carmen Mello na associação e comentou sobre seu desempenho na encenação de *O Periquito*. Para o redator, Carmen veio enriquecer o corpo cênico, “joia de inestimável valor que é o seu talento de escol”. A amadora teria imprimido muita vida ao papel da atriz, que só consentiu em desempenhar, “por obsequio à colônia portuguesa”, pois o espetáculo foi em benefício da Cruz Vermelha Portuguesa<sup>96</sup>. O redator

<sup>90</sup>*O Zuavo*, 25-09-1916, colado no álbum 13, p. 34.

<sup>91</sup>Programa do espetáculo publicado no *O Theatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916, p.3 (álbum 1, p.39).

<sup>92</sup>*Gaumont Jornal* de 13 de setembro de 1914. (álbum 1 p.25v) Nesta reportagem o redator indica que o espetáculo teria sido no dia 09 de setembro. Ele não menciona as peças encenadas, mas diz que a representação foi em benefício do Hospital do Rosário. Com esse dado, concluímos que possivelmente o redator errou a data, pois os outros jornais dizem que o espetáculo em benefício do hospital aconteceu na terça-feira dia 08 daquele mês. Como por exemplo, *A Tribuna* de 13 de setembro de 1914 (álbum 1, p.25v), que mencionou as peças encenadas naquela noite.

<sup>93</sup>*A Tribuna* de 13 de setembro de 1914 (álbum 1, p.25v)

<sup>94</sup>*O Zuavo* de 15 de novembro de 1914 (álbum 1, p.27v).

<sup>95</sup>Programa de espetáculo de 20 de maio de 1916 (álbum 13, p.25).

<sup>96</sup>*O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, número 8, de 13 de julho de 1916, p. 2.

ainda promete a exibição do “talento polimorfo” da amadora, “(...) a extraordinária maleabilidade da sua arte fina e correta, dramatizando no seu papel de Agueda [na zarzuela *Rosas de Nossa Senhora*] com a mesma perfeição com que viveu o papel da Atriz no Periquito”<sup>97</sup>.

No exemplar de *O Theatro*, de 24 de agosto de 1916, foi publicada a notícia da apresentação da zarzuela *Rosas de Nossa Senhora*. Carmen encenou a personagem principal, Agueda, em que “foi de rara felicidade na interpretação”<sup>98</sup>. O redator ainda elogiou a cena em que Agueda dá uma bofetada na face do campônio e outra em que ela expressou muito bem a “enorme intensidade dos sentimentos que a emocionavam quando foi testemunha da luta corporal de D. Ramiro e Carrapiço, deixando, finalmente, transparecer claramente no final da peça o profundo desalento que a dominava”<sup>99</sup>. Já na opereta *Mlle. Nitouche*, Carmen desempenhou Corina, demonstrando “a olhos vistos, estar à altura de verdadeira artista. Ora trafega, amorável, ciumenta, ora calma impetuosa”<sup>100</sup>. Para o redator do *Jornal S. Joanense*, ela “representou de maneira magistral o pequeno papel que lhe coube na peça”<sup>101</sup>.

Por fim, observamos que os quatro amadores e a amadora que atuaram nos três grêmios se inseriram de maneiras diferentes no *Grupo Dramático 15 de Novembro* e no *Club Dramático Arthur Azevedo*. Passamos então a refletir como eram as relações entre os sócios do clube *Arthur Azevedo* a partir da análise de sua diretoria. Quem eram os homens que estavam à frente da sociedade teatral? Qual o lugar social desses sujeitos?

---

<sup>97</sup>*O Theatro* nº 8, de 13 de julho de 1916, p. 2.

<sup>98</sup>*O Theatro* nº 10, de 24 de agosto de 1916, p. 2

<sup>99</sup>*O Theatro* nº 10, de 24 de agosto de 1916, p. 2

<sup>100</sup>*Jornal S. Joanense*, s.d. (álbum 13, p.31v)

<sup>101</sup>*Jornal S. Joanense*, s.d. (álbum 13, p.31v)

## 2 - BIGODUDOS ENDINHEIRADOS E ARTISTAS IMBERBES: A DIRETORIA DO CDAE E A INSERÇÃO DO GRUPO NA SOCIEDADE SÃO-JOANENSE

As relações entre os sócios do *Club Dramático Arthur Azevedo* eram regidas por Estatutos que definiam a finalidade da associação, seu quadro social, as regras para admissão de sócios, valores das mensalidades e as punições em caso de inadimplência, os cargos da diretoria e suas funções, etc. A definição do quadro social da agremiação indicava que a sociedade teatral era composta por “sócios diretores, amadores, ponto, contrarregra, maquinista, adrecista, eletricitista ou qualquer outro auxiliar preciso para o bom andamento e o progresso do clube”<sup>102</sup>. Era uma sociedade que reunia sujeitos necessariamente envolvidos com a produção teatral.

Os Estatutos garantiam que não haveria distinção de cor, posição social ou religião na aceitação de sócios e ainda sublinhava que não seriam aceitas manifestações de “ideologias políticas”<sup>103</sup>. Os sócios do clube eram, portanto, um grupo diversificado, social e ideologicamente. Havia, no entanto, duas limitações para a incorporação de sócios. O primeiro limite é definido pelos artigos terceiro e quarto dos Estatutos, segundo os quais a admissão de sócios deveria ser precedida de uma proposta assinada pelo candidato e apresentada por um dos sócios efetivos. Assim, para ingressar no *Club D. Arthur Azevedo* era preciso conhecer um dos sócios e ter sua estima ao ponto de ser indicado por ele. Mas isso não era o suficiente: tal proposta seria avaliada por um conselho diretor e encaminhada à diretoria para votação. Caso houvesse um voto divergente, o presidente do clube delegaria a decisão à assembleia geral. Os Estatutos conferiam grandes poderes à diretoria, responsável pela decisão final sobre o ingresso de sócios.

Outro limite para o ingresso nessa agremiação, determinado pelo artigo quinto, era a obrigatoriedade do pagamento mensal de 3\$000<sup>104</sup> para todos os sócios e a penalidade de exclusão da sociedade no caso de atraso do pagamento por mais de três meses. Contudo, o artigo primeiro previa, como um dos objetivos do clube, “beneficiar seus sócios

<sup>102</sup> Estatutos do Clube Teatral Artur Azevedo, fundado em 1906 como “Teatro infantil 15 de novembro” e reorganizado em 1915 com a nova denominação.

<sup>103</sup> Estatutos do Clube Teatral Artur Azevedo, fundado em 1906 como “Teatro infantil 15 de novembro” e reorganizado em 1915 com a nova denominação.

<sup>104</sup> Os preços dos ingressos para o espetáculo de gala oferecido pelo Club Dramático Arthur Azevedo no dia 12 de outubro de 1915, foram: Camarote 6\$000; Cadeira 1\$000; Geral \$500. (Programa do espetáculo colado no álbum 13, p.6).

necessitados”. Tal determinação possibilitava à diretoria, de acordo com seus interesses, manter ou não um sócio, ainda que ele não tivesse condições de pagar a mensalidade.

Ao longo da existência do grêmio ocorreram alguns espetáculos que foram anunciados da seguinte maneira: “organizado pelo amador Alberto Gomes”<sup>105</sup>; “grande festival do amador Carlos Neves”<sup>106</sup>; “festa artística do amador cômico F. Velloso”<sup>107</sup>; “festa do inteligente amador Altamiro Neves”<sup>108</sup>; ou ainda “festival do amador Marcondes Neves”<sup>109</sup>. É possível que parte da arrecadação desses eventos fosse destinada a ajudar financeiramente esses amadores, cumprindo assim o que rezava os Estatutos do grupo. O clube dramático reunia, como veremos adiante, desde oficiais do Exército, o vice-presidente da Câmara Municipal, até empregados da Singer como Antônio Guerra e empregados da Estrada de Ferro Oeste de Minas<sup>110</sup>, como Humberto Preda<sup>111</sup> e Francisco Velloso<sup>112</sup>.

A composição da diretoria do *Club Dramático Arthur Azevedo* obedecia ao 6º artigo dos estatutos da sociedade que determinava: “A diretoria constituir-se-á de Presidente, Vice-Presidente, Secretário, Tesoureiro, Procurador, Diretor de cena e um Conselho Diretor de 3 sócios”<sup>113</sup>. O 11º artigo acrescentava: “para os cargos da diretoria poderão ser eleitos elementos de destaque social ou que possam contribuir para o progresso do clube mesmo que não sejam sócios, os quais neste caso, serão automaticamente considerados associados”<sup>114</sup>. Os membros da diretoria, destacados pela imprensa, foram: José Pimentel, presidente; Américo Alvaro dos Santos, vice-presidente; Antônio Guerra, secretário; Francisco Pinto de Miranda, tesoureiro; Alberto Gomes, diretor de cena e o orador do clube, Augusto Viegas.

Para compreender as relações estabelecidas entre os membros do *Club Dramático Arthur Azevedo* e sua diretoria, além de perceber como essa associação se inseria na sociedade são-joanense, é útil compará-la com o *Grupo Dramático 15 de Novembro*. A maneira como os

<sup>105</sup> Programa do espetáculo do dia 24 de julho de 1916, colado no álbum 13, página 28v.

<sup>106</sup> *A Tribuna* de julho de 1916 (álbum 13, página 29v).

<sup>107</sup> *Reforma*, ano 3, n. 39. São João del-Rei, Minas, 23 de setembro de 1916, p.2. Acervo da Biblioteca Municipal Baptista Caetano d’Almeida, São João del-Rei.

<sup>108</sup> *A Tribuna* de 29 de outubro de 1916, (álbum 13, página 38).

<sup>109</sup> Panfleto do espetáculo de 17 de setembro de 1916, colado no álbum 13, página 33.

<sup>110</sup> A Estrada de Ferro Oeste de Minas foi inaugurada em São João del-Rei em 1881.

<sup>111</sup> O *Jornal Minas* publicou a notícia da morte do “empregado da Oeste” Humberto Preda, no dia 16 de junho de 1918, no exemplar do dia 19 daquele mês. Nota colada no álbum 1, página 12v.

<sup>112</sup> Segundo notícia publicada pelo jornal *O Tempo* de 28 de setembro de 1916, Francisco Velloso era funcionário da Estrada de Ferro Oeste de Minas (álbum 13, página 35v).

<sup>113</sup> Estatutos do *Club Theatral Arthur Azevedo*, disponível no acervo do GPAC – UFSJ. Não há dados sobre o procurador, nem sobre os membros do conselho diretor.

<sup>114</sup> Estatutos do *Club Theatral Arthur Azevedo*, disponível no acervo do GPAC – UFSJ.

elementos responsáveis pela direção dos dois grupos foram apresentados pela imprensa com um caráter hierárquico, muito forte, entre os membros do *Arthur Azevedo*<sup>115</sup> e menos evidente no *15 de Novembro*<sup>116</sup>. Enquanto os que estavam à frente deste último grupo foram apresentados pela imprensa como tesoureiro, secretário e diretor, sem nenhum pronome de tratamento e sem referências às profissões, ou aos lugares sociais que eles ocupavam, os elementos da diretoria do clube *Arthur Azevedo*, foram distinguidos dos outros amadores que compunham a agremiação.

Os versos feitos pelo poeta Franklin Magalhães e recitados em agradecimento ao espetáculo organizado em sua homenagem, pelo *Grupo D. 15 de Novembro*, nos dão uma dimensão do lugar social dos membros desse grupo e da relação entre eles. É preciso ter em conta que este é o discurso de um sujeito, membro da *Academia Mineira de Letras*, reconhecido pelos são-joanenses como um erudito, direcionado a um grupo de jovens amadores que se esforçava para cultivar a arte dramática na cidade.

O poeta começou seu discurso agradecendo ao povo de sua terra e “(...) ao ‘Club 15 de Novembro’ as nímias provas de simpatia e amizade que generosamente me tem prodigalizado.”<sup>117</sup> Inicialmente Magalhães se refere ao conjunto de amadores, então ele passa a considera-los individualmente:

Na vida, cheia de mágoas,  
Cheia de sonhos e fraguas,  
Por entre sorrisos e ais,  
Não me esquecerei mais desta  
Tão cativadora festa,  
Que me ofertais!...

Não me esqueço, meus senhores;  
Todos os dias me lembro  
**Dos sócios dos diretores**  
Deste ‘15 de Novembro’!...

Como os sóis e as alvoradas  
Eu guardo na alma, ridentes.

<sup>115</sup> Detalharemos isto mais adiante.

<sup>116</sup> *O Malho* de 16 de dezembro de 1911 (Álbum 1, p.17v), apresentou o clube e sua diretoria assim: “Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Antônio Guerra, respectivamente tesoureiro, secretário e diretor do Grupo Dramático 15 de Novembro, que há dois anos proporciona belíssimos espetáculos à elite são-joanense, no Theatro Municipal de S. João del-Rei – Estado de Minas. Bravíssimo, rapazes! O teatro é um termômetro da civilização”.

<sup>117</sup> Folheto publicado pelo *Club Dramático 15 de Novembro* - dirigido pelo amador Antônio Guerra. São João del-Rei, 13/11/1914. (Álbum 1, p.28).

As homenagens passadas  
E as homenagens presentes... (Grifos nossos)<sup>118</sup>

Franklin Magalhães distingue sócios de diretores, mas não observamos grandes destaques em relação à diretoria que, inclusive, é mencionada depois dos sócios. O poeta não cita os membros da diretoria individualmente e, a partir de seus versos, o leitor não seria capaz de identificá-los. A continuação dos versos evidencia este argumento, Magalhães elogia os amadores, Carmen Mello, Marcondes e Velloso sem destacar o papel na diretoria de Marcondes. O mesmo acontece com Alberto, também membro da diretoria, que foi citado junto à Annita Mello e Humberto Preda (o passarinho) em pé de igualdade:

A musa, num gesto belo  
Cheia de glória e de gozo,  
Agradece à Carmen Mello,  
Ao **Marcondes** e ao Velloso.

Que de ciúmes não se armem  
Os noivos; musa faceira;  
E vem, com vênias a Carmen  
Agradecer ao Pereira!

E da vida no deserto,  
No peito como num ninho,  
Guardo a homenagem do **Alberto**,  
Da Annita e do Passarinho! (Grifos nossos)<sup>119</sup>

Já Antônio Guerra mereceu menções diferenciadas, contudo nos parece que, menos por seu papel como diretor do grupo, característica que não é sublinhada pelo poeta, e mais por seu entusiasmo em relação à divulgação dos versos de Franklin.

Mas, se os tenho em grande monta,  
Mais grata minha alma encerra  
As homenagens sem monta,  
Que me faz o **Nico Guerra**.

Sim! Porque este (não é fita)  
Eu juro: É aquela desgraça;  
Versos meus sempre recita  
Por todo o bairro em que passa...

<sup>118</sup> Folheto publicado pelo *Club Dramático 15 de Novembro* - dirigido pelo amador Antônio Guerra. São João del-Rei, 13/11/1914. (Álbum 1, p.28).

<sup>119</sup> Folheto publicado pelo *Club Dramático 15 de Novembro* - dirigido pelo amador Antônio Guerra. São João del-Rei, 13/11/1914. (álbum 1, p.28).



Em ceias, em chás, em cena,  
E onde há espetáculos de arte:  
Em S. João, em Barbacena,  
No Sítio e por toda a parte.

Ao **Antônio Guerra**, portanto,  
O meu grande abraço eterno  
Que ainda há de erguer o meu canto  
Dentro do céu ou... do inferno.

Na vida, cheia de encantos.  
Cheia de risos e prantos,  
Não me esquecerei jamais,  
Verei sempre, cor de rosa,  
Esta homenagem radiosa,  
Que me prestais. (Grifos nossos)<sup>120</sup>

A comicidade empregada por Franklin Magalhães ao se referir à Guerra e a utilização do apelido “Nico Guerra” revelam uma intimidade que poderia ser entendida como uma relação patriarcal entre o poeta e o amador. Fazendo piada com o suposto exagero do amador ao divulgar sua poesia, Franklin expunha a atitude de Guerra ao ridículo. Ao mesmo tempo, o poeta exibia-se como uma autoridade e revelava Antônio Guerra como um admirador de suas poesias. Tal autoridade se apoiava, possivelmente, no lugar social prestigiado do poeta, já consolidado em São João del-Rei, por sua erudição e por sua idade. A nota do *Gaumont – Jornal*, de 04 de outubro de 1914, sobre essa noite de espetáculos evidencia a relação do poeta com a cidade: “Da primeira para a segunda comédia o ilustre e fulgurante poeta patricio leu, no palco, uma interessantíssima palestra humorística que, pela sua verve fina e esfuziante, foi por vezes interrompida com frenéticos aplausos. Foi sem dúvida, a nota [chic] da festa.”<sup>121</sup>. O jornal *A Tribuna* da mesma data complementou: “(...) Em seguida o homenageado, membro da *Academia Mineira de Letras*, com toda a sua verve e todo o seu humorismo, dotes que lhe são naturais, fez uma palestra literária, fazendo com que a plateia tivesse um sorriso nos lábios”.<sup>122</sup> O poeta simbolizava a erudição, a *finesse*, o bom gosto e se mostrava um bom orador cômico, aplaudido pelo público. No centro e na metade superior do panfleto de

<sup>120</sup> Folheto publicado pelo *Club Dramático 15 de Novembro* - dirigido pelo amador Antônio Guerra. São João del-Rei, 13/11/1914. (álbum 1, p.28).

<sup>121</sup> *Gaumont – Jornal*, de 04 de outubro de 1914 (álbum 1, p.26).

<sup>122</sup> *A Tribuna*, de 04 de outubro de 1914 (álbum 1, p.26v).

divulgação do espetáculo em homenagem à Magalhães exibia-se a foto do poeta em tinta dourada, denotando a importância de sua presença naquela noite.



FIGURA 01 – Panfleto de divulgação do espetáculo realizado pelo *Grupo Dramático 15 de Novembro*, em 01/10/1914. Fonte: Álbum1, p.27

Franklin, ao recitar seus versos, falava a um jovem de aproximadamente 22 anos, empregado da fábrica de máquinas de costura Singer e que se aventurava como amador teatral há alguns anos, também conhecido do público. Há, pois, uma questão geracional e social posta entre Franklin e Guerra: naquela noite o erudito, homem de letras falava ao gerente da Singer; o poeta ao amador teatral; o homem feito ao jovem rapaz.

Em relação ao destaque dispensado à Antônio Guerra nos versos do poeta, observamos que ele se explica mais por seu protagonismo, do que por uma questão hierárquica, ou por sua função como diretor do *15 de Novembro*. Portanto, a relação entre os amadores daquele grupo não era pautada por uma forte hierarquia, ainda que o diretor da agremiação se destacasse por seu entusiasmo pela arte dramática e pela poesia.

Ao observar os espetáculos organizados pelo *Grupo D. 15 de Novembro* é possível supor que, estrategicamente, os amadores envolviam, em suas programações, sujeitos e instituições que tinham destaque na cidade, por sua erudição, competência artística ou importância social. Tais espetáculos eram organizados em benefício de hospitais da cidade<sup>123</sup>, para ajudar as obras de igrejas<sup>124</sup>, dedicados à turma de farmacêuticos que se formava naquele ano<sup>125</sup>, ao diretor da estrada de ferro<sup>126</sup>, ao poeta são-joanense Franklin Magalhães<sup>127</sup> e uma apresentação em “honra à classe médica são-joanense”<sup>128</sup>.

A associação se caracterizava como um grupo de amadores com algumas posses, sem muitos poderes na sociedade são-joanense e sem reconhecimento social nas rodas de intelectuais, comerciantes e dirigentes da cidade. O grupo trazia para o centro das atenções causas que se identificavam com determinada parcela da elite são-joanense, ganhando assim o carisma e o apoio deste público. Em busca de conquistar o apreço da população, o *15 de Novembro* também realizou apresentações com motivos que envolviam estratos sociais mais diversos como os espetáculos dedicados à festa do trabalho<sup>129</sup>.

Já o *Club Dramático Arthur Azevedo* possuía uma diretoria composta de elementos respeitados pelos homens de letras da cidade por sua erudição e que ocupavam cargos e funções na sociedade que lhes conferiam poderes e reconhecimento social. O grupo, portanto, se constituiu a partir de uma forte hierarquia entre os membros de sua diretoria e os outros amadores. No momento de sua fundação, a imprensa local festejou o ocorrido, destacando a composição de sua diretoria. Assim o fez *O Zuavo*, publicado em 25 de julho de 1915, ao afirmar que a diretoria do *Arthur Azevedo* era “composta de homens respeitáveis e de posição, gozando da estima de todos”.

---

<sup>123</sup> Espetáculo realizado dia 05 de setembro de 1914 em benefício do hospital Nossa Senhora do Rosário (Gaumont – Jornal de 13 de setembro de 1914, álbum 1, p.25v).

<sup>124</sup> O espetáculo do dia 11 de fevereiro de 1915 foi em benefício das obras da igreja de S. Gonçalo, segundo Guerra (1968, p.131).

<sup>125</sup> Espetáculo do dia 19 de janeiro de 1915 (GUERRA, 1968, p.131).

<sup>126</sup> Espetáculo do dia 09 de maio de 1915, em homenagem ao Dr. Agostinho Pôrto, diretor da Estrada de Ferro Oeste de Minas (GUERRA, 1968, P. 132).

<sup>127</sup> *A Tribuna* de 04 de outubro de 1914 noticiou tal espetáculo que teria contado com a presença do homenageado “patrício e ilustrado homem de letras”, membro da Academia Mineira de Letras, que fez ao final uma palestra literária, muito aplaudida. Notícia colada na página 26v do álbum 1 – GPAC – UFSJ.

<sup>128</sup> Espetáculo realizado no dia 18 de julho de 1915. (GUERRA, 1968, P.132).

<sup>129</sup> Espetáculo realizado no dia primeiro de maio de 1915. (GUERRA, 1968, P.132).

Para presidente, foi convidado o Sr. Major José Pimentel<sup>130</sup>, muito digno tesoureiro dos correios desta cidade, nome bastante conhecido e pessoa estimadíssima no meio social e intelectual. Para vice-presidente, foi igualmente convidado o Sr. Tte Américo A. dos Santos, estimado secretário do 51 de Caçadores, cargo que foi aceito com muito prazer pelo dito Sr.<sup>131</sup>

Como é possível observar a partir desta matéria, o presidente e vice-presidente da agremiação eram militares. O exército brasileiro, no momento da fundação do clube, se esforçava para “minimizar a imagem que se tinha das corporações militares, como espaços que abrigavam bandidos, sodomitas e práticas de castigo corporal herdadas do período da escravidão” (BEATTIE, 2009, *apud* RODRIGUES, 2012, p.1315). Buscava-se disseminar a noção de que o papel dessa instituição era garantir a unidade do país e levar a civilização e o progresso ao interior, aos sertões brasileiros<sup>132</sup>. Segundo Rogério Rosa Rodrigues (2012) com a aprovação, em 1908, da lei que definia o recrutamento militar por sorteio o exército brasileiro fortalecia o projeto da corporação que entendia como sua vocação

(...) promover o desenvolvimento do país por meio de uma política centralizadora, unir sertão e litoral e levar a civilização aos recônditos do país. Nesse contexto, a ideia de civilizar aparecia como estratégia fundamental para solucionar os problemas de uma nação sem cidadãos, vitimada pela miséria e pela ignorância, além de viciada pelo domínio dos coronéis (RODRIGUES, 2012, p.1306).

Segundo Rodrigues (2012), “os militaristas acreditavam que a formação do cidadão deveria passar pela caserna e que somente uma instituição de abrangência nacional com comando forte seria capaz de formar verdadeiros patriotas e combater o domínio oligárquico, visto como vício a corroer o regime republicano” (2012, p.1302). Contudo, as ambições do

---

<sup>130</sup> O redator do jornal possivelmente se enganou quanto à patente do militar, pois a primeira folha publicada pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* se refere a seu presidente como capitão. *O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p. 1 (álbum1, p.34).

<sup>131</sup> *O Zuavo*, de 25 de julho de 1915 (álbum 1, p.33).

<sup>132</sup> Em 1910, a campanha presidencial que opôs Rui Barbosa ao oficial do Exército Hermes da Fonseca, dividiu as elites políticas. Segundo Emília Viotti da Cota (1987, p.280. *Apud* RODRIGUES, 2012, Nota 2) uma parcela dessa elite reivindicava a glória do movimento republicano aos militares, enquanto outra parcela a reivindicava aos civis. “Uma condenava a atuação dos militares na política, considerando-a nociva. Outra acentuava os benefícios que tinham decorrido daquela intervenção”.

exército iam além da caserna, buscava-se cumprir uma missão político-social, pretendia-se contribuir para o desenvolvimento da nação (RODRIGUES, 2012)<sup>133</sup>.

O presidente e o vice-presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo* lideravam tal associação com a intenção de cumprir o que eles acreditavam ser o papel social dos militares. O teatro seria para eles uma das instâncias capazes de civilizar o público são-joanense, levando para o interior do Brasil o progresso. Possivelmente, a maneira como esses homens administraram tal sociedade correspondia aos modos da caserna. Portanto, as relações entre os sócios dessa agremiação eram pautadas pela hierarquia, característica do universo militar.

O primeiro exemplar da folha *O Theatro*, publicada pela agremiação por ocasião da estreia do clube, divulga a fotografia de seu presidente, capitão José Pimentel.



FIGURA 02 – Primeira página do jornal de estreia do CDAA

FIGURA 03 – Fotografia do presidente do CDAA

Fonte: *O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, n.º 1, de 28/08/1915 (Álbum 1, p.34).

Na foto, o capitão ostenta um volumoso bigode. No Brasil os oficiais e praças eram proibidos de raspar o bigode, salvo em caso de alguma moléstia<sup>134</sup>. O bigode era, portanto,

<sup>133</sup> A instituição escolar também passou por um processo de militarização, instituindo práticas que a pesquisadora Rosa Fátima de Souza denominou “práticas de militarização da infância, isto é, práticas de natureza patriótica, cívico militar que predominaram no ensino primário, no início do século XX” (SOUZA, 2000, p.104).

parte do uniforme dos militares, marca que o sujeito carregava no próprio corpo. No entanto, outros homens de destaque, considerados intelectuais, ou que de alguma forma eram influentes na sociedade, também utilizavam bigodes. Franklin Magalhães, o poeta homenageado pelo *Grupo D. 15 de Novembro*, por exemplo, utilizava bigode e cavanhaque. Augusto Viegas, orador oficial do clube, teve seu retrato publicado ao lado da fotografia do presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo*, como podemos observar na imagem acima e no detalhe da imagem a seguir, ele também utilizava bigode<sup>135</sup>. Franklin Magalhães e Augusto Viegas não eram militares.

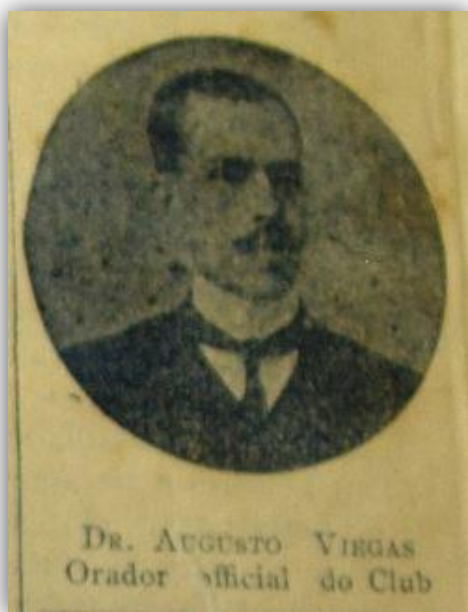


FIGURA 04 - Augusto Viegas, orador oficial do clube. Fonte: *O Theatro*, nº 1, de 28 de agosto de 1915. (Álbum1, p.34)

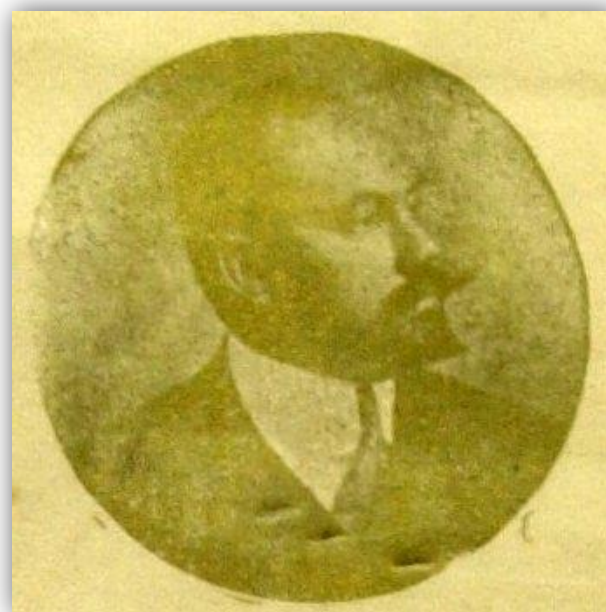


FIGURA 05 - Franklin Magalhães, poeta são-joanense. Fonte: Panfleto do espetáculo em homenagem ao poeta Franklin Magalhães em 01/10/1914 (Álbum1, p.27).

<sup>134</sup> Decisão do Governo n. 22, aviso n. 325 de 03 de março de 1910. Declara que a licença a que se refere o aviso n. 2.230, de 19 de dezembro de 1907, é relativa unicamente ao oficial de que trata o dito aviso e que nenhum oficial ou praça poderá raspar o bigode sem permissão prévia do Ministério da Guerra, salvo em caso de moléstia, que a isso obrigue. Não encontramos o aviso n. 2.230, nos três arquivos disponíveis no site da Câmara dos Deputados, referente à coleção de leis de 1907.

<sup>135</sup> O segundo exemplar do jornal *O Theatro*, também divulgou na primeira página, a foto de Alberto Thoreau, autor da revista local *Trapos e Farrapos*, portando bigode. (*O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, número 2, de 30 de março de 1916. Álbum13, p.18). A foto do diretor da Orquestra Ribeiro Bastos, João Pequeno, também utilizando bigode, ocupou a primeira página do exemplar número 4 desta mesma folha. (*O Theatro*, órgão oficial do *Club D. Arthur Azevedo*, número 4, de 12 de maio de 1916. Álbum13, p.21).

Em 1886, no Rio de Janeiro, segundo Raimundo Magalhães Júnior, na primeira visita de Sarah Bernhardt ao Brasil,

os espectadores, durante uma apresentação de *A dama das camélias*, sentiram-se extremamente ofendidos ao verem o personagem Armand Duval ser interpretado por um ator sem barba, pois este, 'segundo a tradição já firmada, devia trazer na face, como um símbolo de seu encanto e de sua varonilidade, pelo menos um bigode' (*Apud.* REIS, 1999, p.91).

Possivelmente, vinte e nove anos mais tarde, em São João del-Rei, a barba e o bigode ainda tinham um significado semelhante: eram sinais de um homem encantador e viril.

O uso de bigode pelos militares franceses era carregado de significados que extrapolaram os domínios das forças armadas. A sociedade tomava o militar bigodudo como a representação de uma masculinidade. Devido à relação que as elites brasileiras, especialmente as elites são-joanenses, estabeleciam com as nações europeias, mais fortemente com a França, podemos supor que esse imaginário em torno da figura do militar francês, pode ter circulado no Brasil e, pode ter sido apropriado por alguns são-joanenses. Segundo Rodrigues (2012), no momento em que ocorria a intervenção federal no Contestado (agosto de 1914), a imprensa brasileira se ocupava majoritariamente em noticiar a Primeira Guerra Mundial. Publicavam-se matérias e fotografias da guerra que se passava na Europa.

Na França, os militares ganharam prestígio com as guerras revolucionárias do século XVIII. Segundo Gil Mihaely<sup>136</sup>, nesse mesmo período o uso do bigode torna-se atributo das unidades militares de elite, e passaria a ser invejado não só pelos militares do baixo escalão, como também, pelos homens da sociedade francesa que quisessem ter sua imagem colada a uma representação de virilidade. Mihaely afirma que essa representação está presente no teatro de rua e na literatura do período. Em 1832, um regulamento obriga os militares franceses a ter bigode, o que passa a ser parte do uniforme, uma marca distintiva que o militar levaria em seu corpo, portando o sujeito passaria a portar seu significado não só enquanto prestava seus serviços, mas durante sua vida social e privada. A partir de então o que distinguia as unidades de elite dos outros militares passa a ser o conjunto de bigode mais cavanhaque, o chamado *royale*, ou *impériale*.

---

<sup>136</sup> Em entrevista publicada no ano de 2007. (WOLFF, 2007).

Um estudo de Mihaely (2007) evidencia a permanência do valor simbólico do uso do bigode como traço de distinção social entre os franceses. O autor analisa dois conflitos sociais que ocorreram em Paris entre 1870 e 1910, protagonizados por garçons dos cafés e pelos agentes ambulantes do Banco da França, que reivindicavam o direito de usar bigodes<sup>137</sup>. Segundo o autor, naquele período,

Ser francês e livre é ser soldado, ter o atributo correspondente e, sobretudo, distinguir-se dos domésticos. O militar bigodudo encarna a virilidade ideal, e o laçao é a antípoda: intrinsecamente afeminado e, portanto, glabro. O primeiro representa o homem livre; o segundo, o escravo. Essa virilidade militar e seu atributo são a única maneira de ser e de parecer um homem livre, e torna-se assim o “bilhete de entrada” para a Nação e para a classe operária. (MIHAELY, 2007)

Em tempo de guerras, a única maneira de um doméstico ser reconhecido como homem livre, viril era passando pelo serviço militar. Dessa forma, podemos supor que num momento em que notícias sobre a guerra mundial, o teatro e a literatura europeia circulavam no Brasil, esse imaginário em torno do uso do bigode estava, de alguma forma, presente em São João del-Rei. Contudo, nem todos os militares tinham bigodes, a única foto do vice-presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo*, tenente Américo Alvaro dos Santos que tivemos acesso está publicada no livro de Antônio Guerra (1968, p.164):



FIGURA 06 – Tenente Américo Alvaro dos Santos.  
Fonte: (GUERRA, 1968, p.164)

<sup>137</sup> Segundo Garraio (1911, p.49), “é de uso antigo em Portugal os criados particulares não usarem barba, cedendo aos moços dos *restaurants* o direito de usar suissas e matações, quando são filhos de Galliza”. Segundo o Houaiss (2009), Suiças - barba que se deixa crescer em chumaço apenas nas partes laterais da face, desde as orelhas até perto das laterais da boca. Matação – suíça ou corte de barba que deixa o queixo visível.



Como podemos observar, o tenente não tinha bigode quando tirou esta fotografia. Possivelmente a ocasião foi depois da decisão do governo que tornava o uso do bigode facultativo. Em julho de 1916, diante de frequentes solicitações de oficiais para obter permissão de raspar o bigode por motivos de moléstia, o Ministério da Guerra publicou decisão que tornou facultativo o uso de bigodes, argumentando que não havia “razões que imponham necessidade de tal permissão, pois os oficiais quando verificaram praça em geral eram imberbes, não procedendo, portanto, a alegação de ser o bigode um característico fisionômico”<sup>138</sup>. Em agosto do mesmo ano outra decisão torna o uso facultativo do bigode extensivo aos praças do exército<sup>139</sup>. Durante esse período de 1907 até 1916, o bigode não marcava a hierarquia militar, como acontecia na França no século XIX, pois, antes dos avisos de 1916, todos eram obrigados a utilizá-lo e depois, todos foram desobrigados.

O bigode significou, para alguns, virilidade, mas foi também uma distinção entre gerações. Assim como os praças que ingressavam no exército<sup>140</sup>, os diretores do *Grupo D. 15 de Novembro*, eram jovens com idade entre 21 e 22 anos ainda “imberbes”. A foto publicada n’*O Malho* de 1911 dos amadores Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Antônio Guerra exibe três jovens elegantes ainda sem barba, nem bigode. Quatro anos depois, quando integravam o *Club D. Arthur Azevedo*, a questão geracional ainda interferiria na relação desses amadores com os militares diretores da associação? Não poderíamos precisar. Mas, possivelmente a questão social marcou essa relação.

---

<sup>138</sup> Decisão do Governo n. 128, aviso n. 763 de 12 de julho de 1916, é facultativo o uso do bigode pelos oficiais do Exército. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1916.

<sup>139</sup> Decisão do Governo n. 152, aviso n. 812 de 04 de agosto de 1916, torna extensivas ás praças do Exército as disposições do aviso n. 763, de 12 de julho de 1916, que faz parte á esta coleção. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1916.

<sup>140</sup> Segundo o artigo 1, título 1 do decreto n. 6947 de 1908, “ Todo o cidadão brasileiro, desde a idade de 21 anos a de 44 completos é obrigado ao serviço militar, de paz e de guerra, na forma do art. 86 da Constituição da Republica e de acordo com as prescrições da lei e deste regulamento. (Decreto n. 6947, de 8 de maio de 1908, aprova o regulamento para execução do alistamento e sorteio militar estabelecidos pela lei n. 1.860, de 4, de janeiro de 1908).

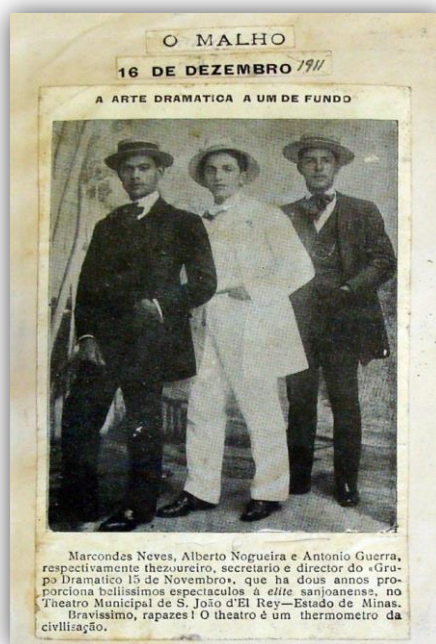


FIGURA 07 – Membros da diretoria do *Grupo D. 15 de Novembro*.  
Fonte: Álbum 1, p.17v.

Além de encarnar os símbolos da nova república, a ordem e o progresso (representação dos militares que se construía naquele momento), o presidente do *Club D. Arthur Azevedo* também era conhecido por ocupar o cargo de tesoureiro dos correios da cidade e era “pessoa estimadíssima no meio social e intelectual”<sup>141</sup>. Infelizmente não foi possível saber de que maneira o capitão atuava naquela cidade para merecer tal estima. No material que analisamos – um fragmento da imprensa local do período e as publicações do *Club D. Arthur Azevedo* – o militar era saudado apenas por sua atuação no clube dramático. Não existem menções sobre suas práticas anteriores ou paralelas. Não sabemos se ele participou de outras agremiações e como eram vistas suas ações cotidianas por seus conterrâneos.

Tancredo Braga, um dos responsáveis pelo periódico *A Tribuna*<sup>142</sup>, divulgou no exemplar de 08 de agosto de 1915, a carta que escreveu ao capitão José Pimentel. Antes de

<sup>141</sup> *O Zuavo*, de 25 de julho de 1915 (álbum 1, p.33).

<sup>142</sup> Segundo Cláudio José Guillarduci (2009, p.188), Tancredo Braga foi um dos responsáveis pelo jornal *A Tribuna*. Segundo Guerra (1968, p.137), Braga era um homem de letras são-joanense, autor de duas revistas locais (*Urucubaca em S. João* e *Terra ideal*) e uma comédia (*Nas asas do amor*).

tecer longas considerações sobre a escolha do patrono do clube, Artur Azevedo, o remetente cumprimentou o presidente demonstrando respeito e afeição.

Prezado amigo Sr. José Pimentel. Saudações afetuosas. Li nos jornais daí a notícia da fundação do Club Arthur Azevedo, para cuja presidência o amigo foi eleito. Felicito-o duplamente, pela sua justa eleição e pelo magnífico patrono que vocês escolheram para a novel associação.<sup>143</sup>

A primeira vista, a publicação desta carta simplesmente corroborava a escolha do patrono do clube dramático recém-fundado na cidade, fornecendo aos leitores informações sobre o afamado literato. Mas, o periódico, também, tornava pública a estreita relação entre José Pimentel e Tancredo Braga, que encerrou sua carta dizendo-se “muito amigo e colega admirador”<sup>144</sup> do capitão. A partir de uma leitura mais atenta, podemos afirmar que Braga demonstrou o desejo de colocar-se ao lado do líder do clube teatral, não só por uma afinidade e afetividade, mas na tarefa de contribuir para os progressos da arte dramática em São João del-Rei. Assim, reforça-se a ideia de que o presidente do clube seria uma pessoa estimada no meio intelectual, pois homens de letras como Braga desejavam figurar ao seu lado como amigos, admiradores e parceiros na tarefa de levar o progresso à cidade.

Theophilo Silveira escreveu uma homenagem ao presidente do *Club D. Arthur Azevedo*, na primeira folha do exemplar número 5 d’*O Theatro*, de 16 de maio de 1916, por ocasião de seu aniversário.

Quando a Terra, o planeta que é a pátria de todos nós, no seu intérmino caminhar fecha um ciclo do seu movimento no Espaço, em relação a um certo ponto de partida, os sábios dizem que se escoou um ano na ampulheta do Tempo. Quando esse ponto de partida é o surgimento, na vida, de uma Alma no conjunto dos que constituem a espécie que tem por fim ultimo visível a conquista da máxima aproximação do Verdadeiro, do Belo, e do Útil, temos, [pora] nós, que esse acontecimento, tão banal de aspecto, significa a afirmação da plena solidariedade entre os seres quaisquer que existam no Cosmos, pois que esse movimento cíclico é a resposta fatal ao comandamento eterno da gravitação. É entendendo assim que comemoramos a passagem que se dá hoje, do aniversário do Sr. José Pimentel, o digno Presidente do Club Arthur Azevedo, pois devemos assegurar ao nosso bom amigo a solidariedade, com ele, também no acontecimento que mais nos toca neste momento e que é o revivescimento do amor pela vida do Espírito que atualmente se observa em S. João del-Rei, revivescimento em que tão grande

<sup>143</sup>A *Tribuna* de 08 de agosto de 1915, (Álbum13, p.3v).

<sup>144</sup>A *Tribuna* de 08 de agosto de 1915, (Álbum13, p.3v).

e valiosíssima parte tomou quem com o máximo valor dirige o Arthur Azevedo, um dos fatores de valor mais positivo na intensificação dessa nova fase da vida de nossa cidade.<sup>145</sup>

José Pimentel é reconhecido como alguém que “tem por fim último visível a conquista da máxima aproximação do Verdadeiro, do Belo, e do Útil”, esse reconhecimento deve-se a sua atuação no *Arthur Azevedo*. Theophilo Silveira afirma-o como responsável pelo “revivescimento do amor pela vida do Espírito” em São João del-Rei. Revivescimento este que se deu a partir de sua atuação como presidente do grupo de amadores, responsável por intensificar a nova fase de culto e amor à vida do espírito. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o autor da homenagem reconhece a importância de José Pimentel, ele a constrói e a representação de um homem culto que se esforçava, desinteressadamente, para animar a vida cultural da cidade. Portanto, o militar era merecedor da confiança dos sócios amadores, que investiam tempo, esforços e dinheiro na associação:

(...) desejando que nenhum tropeço lhe venha impedir o desempenho do nobilíssimo encargo de levar a bom termo a missão que tão altruisticamente se impôs, fazemos votos para que se repita esta data por muitas vezes sem que nenhum dissabor venha turbar a felicidade sua e dos que lhe são caros. São estes os votos sinceros que fazem, por meu intermédio, *O Theatro* e todos os que se acham ligados à obra empreendida pelo *Arthur Azevedo*, que em tão boa hora confiou a sua sorte à direção do Sr. José Pimentel. Theophilo Silveira.<sup>146</sup>

Este texto foi impresso em caracteres dourados na primeira folha do periódico, órgão oficial do clube dramático, que exibia outra fotografia de José Pimentel, ao centro.

---

<sup>145</sup> *O Theatro*, número 5, de 16 de maio de 1916, p.1 (Álbum1, p.40).

<sup>146</sup> *O Theatro*, número 5, de 16 de maio de 1916, p.1 (Álbum1, p.40).



FIGURA 08 – Primeira página do jornal *O Theatro*, n.º 5.  
 Fonte: *O Theatro*, número 5, de 16 de maio de 1916, p.1 Fonte: Álbum 1, p.40.

O exemplar número 5 d'*O Theatro* foi distribuído no dia da “récita de gala”, organizada em homenagem ao presidente do clube pelo seu aniversário. Naquela noite foi encenada a opereta *A mulher soldado*, história que se passa na caserna e coloca em cena militares, seus personagens principais<sup>147</sup>. Nessa noite, José Pimentel recebeu dos amadores uma estatueta e flores em agradecimento por sua contribuição para o grêmio dramático<sup>148</sup>. O conjunto de ações e de publicações por ocasião do aniversário do presidente do clube colaborava para a construção de uma representação dos militares e, mais particularmente, do próprio capitão José Pimentel, como aqueles que simbolizavam a ordem e contribuiriam para a civilização e o progresso.

<sup>147</sup> *O Theatro*, número 5, de 16 de maio de 1916, p.1 (Álbum1, p.40).

<sup>148</sup> *O Theatro*, número 6, de 18 de maio de 1916, p.1.(Álbum1, p.41). “Revestiu-se do máximo brilhantismo o festival organizado pelo Club Arthur Azevedo, em homenagem ao seu digno e esforçado Presidente cap. José Pimentel, o qual foi alvo das demonstrações de carinho e amizade que lhe dispensaram os seus amigos e em particular os amadores do Club que lhe ofereceram uma belíssima estatueta como prova do reconhecimento e gratidão pelo muito que o mesmo tem feito pelo engrandecimento do club”.

Mas a imprensa cometeu equívocos<sup>149</sup> quanto à patente do militar revelando pouca intimidade com aquele sujeito, e/ou com as hierarquias militares, o que explicaria a necessidade do grupo amador construir uma imagem de seu presidente, como intelectual, homem culto e esforçado, ao mesmo tempo em que contribuía para uma aproximação da sociedade com o Exército, consolidando a imagem do militar como difusor do progresso e da civilização.

A importância da atuação de José Pimentel no grêmio dramático fica evidente quando ele se retira do clube por excesso de trabalho na sua profissão. *A Reforma*, ao noticiar o ocorrido no dia 09 de novembro de 1916, previa que a agremiação teria sérias dificuldades com a saída de seu presidente, que era “a alma do clube”<sup>150</sup>. Dez dias depois a previsão se confirmou, *A Tribuna* publicou a notícia da dissolução do clube<sup>151</sup>.

Américo Alvaro dos Santos, o vice presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo*, era tenente, secretário do 51º Batalhão de Caçadores no momento da fundação do clube. Baiano, iniciou sua carreira no Exército como voluntário em 1890 servindo como cadete no 16º Batalhão de Infantaria. Este batalhão foi transferido para São João del-Rei no ano de 1896. Em 1897, já como Segundo Tenente, Américo A. dos Santos combateu “os fanáticos de Antônio Conselheiros”<sup>152</sup> na guerra de Canudos. Em 1899 o tenente foi excluído do 16º Batalhão de Infantaria e ingressou no 28º Batalhão de Infantaria<sup>153</sup>, unidade que passou a ser designada como 51º Batalhão de Caçadores em 1909. De 1914 a 1915 essa unidade do exército participou da Guerra do Contestado<sup>154</sup>.

---

<sup>149</sup>O periódico oficial do *Club Dramático Arthur Azevedo*, até seu exemplar número 10 de 24 de agosto de 1916, denominava José Pimentel de Capitão. A partir de então, passou a chama-lo de Major. Acreditamos que essa folha possa ter acertado a patente do militar, pois ele era o presidente da associação responsável por sua publicação, por isso, tomamos suas menções como referências. Dessa forma, observamos erros na imprensa, como por exemplo, *O Zuavo* de 25 de julho de 1915 (álbum 1, p.33) que denominou o Capitão de Major; *A Tribuna* de 21 de maio de 1916 (álbum13, p.21v) chamou o Capitão de Coronel.

<sup>150</sup>*A Reforma* de 09 de novembro de 1916, álbum 13, p.39.

<sup>151</sup>*A Tribuna* de 19 de novembro de 1916, álbum 13, p.39v.

<sup>152</sup>A compreensão de que os revoltosos de Canudos eram fanáticos é do redator do órgão oficial do *Club Theatral Arthur Azevedo*, de 12 de novembro de 1929 – *A Ribalta* – que noticiou a morte do, então Major, Americo Alvaro dos Santos, publicando uma pequena biografia do militar (álbum13, p.66v).

<sup>153</sup>*A Ribalta* – órgão oficial do Club Theatral Arthur Azevedo, ano 1, número 6, de 12 de novembro de 1929, p.1 (álbum 13, p.66v).

<sup>154</sup>O 51º Batalhão de Caçadores, após diversas modificações, deu origem ao atual 11º Batalhão de Infantaria de Montanha – Regimento Tiradentes. Essas informações foram retiradas do site oficial desta unidade de montanha do Exército Brasileiro. Disponível em: <http://www.11bimth.eb.mil.br/historico.html>. Acesso em 28 de outubro de 2014.

No ano seguinte de sua chegada à cidade, em 1897, Américo A. dos Santos casou-se com D. Maria Herculana das Neves. “Dotado de grande espírito associativo e festeiro, temperamento empreendedor, por excelência, relevantes foram os serviços que prestou (...)”<sup>155</sup> à sociedade são-joanense. O militar foi líder e entusiasta de associações como o *Club X*, grupo carnavalesco; o *Minas Foot-Ball Club*; o *Club Dramático Arthur Azevedo* (1915-1916); e o *Club Theatral Arthur Azevedo* (1919-1922 e 1928-?)<sup>156</sup>. Tal foi a marca deixada pelo militar entre os entusiastas da arte dramática são-joanense; em 1930 foi fundado na cidade o “*Grêmio Teatral Américo dos Santos*, em homenagem ao inesquecível batalhador das lides teatrais da cidade” (GUERRA, 1968, p.173).

Américo A. dos Santos deixou a vice-presidência do *Club Dramático Arthur Azevedo* em maio de 1916. *O Zuavo* do dia 18 daquele mês lamentou a saída do militar, pois, ele com sua “operosidade” vinha prestando serviços incontestáveis àquela agremiação. Para o autor da notícia, o lamento devia-se ao fato de que o tenente Américo,

(...) possuindo um gosto <<RAFINÉ>>, no tocante a tudo que se diz artístico e dotado de uma inteligência comprovada, espírito observador e vivo, positivamente empreendedor, podia, por via de regra, ainda ao lado dos seus distintos ex-companheiros fazer muito pelo progresso crescente do *Club Dramático Arthur Azevedo*.<sup>157</sup>

Américo A. dos Santos era um homem negro. Uma possível ausência de fotografias do vice-presidente do *Club D. Arthur Azevedo* no jornal publicado por esta associação – *O Theatro* – é no mínimo intrigante. Não seria difícil, para um grupo de homens abastados, contratar os serviços do fotógrafo André Bello<sup>158</sup> para publicar um retrato de seu vice-presidente no jornal de estreia da agremiação. Não podemos afirmar categoricamente que a foto do vice-presidente do clube não foi divulgada<sup>159</sup>, mas podemos nos perguntar: porque ela

<sup>155</sup> *A Ribalta* – órgão oficial do *Club Theatral Arthur Azevedo*, ano 1, número 6, de 12 de novembro de 1929, p.1 (álbum 13, p.66v).

<sup>156</sup> Segundo Guerra (1968, p.167) o *Club Dramático Arthur Azevedo*, em 26 de março de 1928, “dormia já há algum tempo, com a ausência na cidade de vários amadores”. Nessa data o grupo estreou com o nome alterado para *Club Theatral Arthur Azevedo*. O Major Americo Alvaro dos Santos assumiu a presidência da agremiação. No entanto, Guerra também menciona abaixo da foto do major (1968, p.164) que ele teria sido presidente do *Club Arthur Azevedo* de 1919 a 1922 e em 1928.

<sup>157</sup> *O Zuavo*, de 18 de maio de 1916 (álbum13, p.19v ).

<sup>158</sup> André Bello fotografou São João del-Rei e muitos de seus habitantes durante a primeira metade do século XX. Para mais informações sobre o fotógrafo ver Rúbia Soraya Lelis Ribeiro (2006).

<sup>159</sup> Tivemos acesso a nove exemplares da folha distribuída pelo clube, publicadas de 28 de agosto de 1915 a 24 de agosto de 1916. Período em que foram impressos dez números do periódico, o número 9 não está disponível

não figurou no exemplar de estreia do grêmio, ao lado da foto do presidente, capitão José Pimentel? No lugar do retrato do tenente Américo foi publicada na primeira página, como já mencionamos, a fotografia de Augusto Viegas – orador oficial do clube.

O exemplar de *A Ribalta*, que publicou uma pequena biografia do militar por ocasião de sua morte, também não divulgou seu retrato<sup>160</sup>. Consideremos que, para os redatores desse jornal, pode ter sido mais complicado conseguir uma foto do morto. A fotografia a que tivemos acesso está disponível no livro escrito por Antônio Guerra (1968, p.164) e compôs a segunda página denominada “galeria de presidentes do Clube Teatral Artur Azevedo” no folheto publicado em comemoração ao cinquentenário do *Clube Teatral Artur Azevedo* (1905-1955). A legenda colocada abaixo da foto, no livro de Guerra, faz referência à morte do militar. O autor classifica a publicação da foto do major como uma homenagem ao “morto querido”. Nas palavras de Antônio Guerra: “Publicando o retrato do major Américo, prestamos ao morto querido uma homenagem boa, merecida e cheia de carinho, pois foi ele um dos elementos de real valor para o desenvolvimento e prosperidade da nobre arte de Talma no meio são-joanense” (1968, p.164).

O livro de Antônio Guerra, que aborda a história do teatro, circo, música e variedades de São João del-Rei de 1717 a 1967, é repleto de fotografias de pessoas que, na ocasião de sua publicação, estavam mortas. O autor certamente tinha uma ligação afetiva com algumas delas, por exemplo, o amador, companheiro de palco e coxia, Francisco Velloso. Abaixo da fotografia de Velloso publicada está a seguinte legenda: “O maior amador cômico São-joanense na sua admirável interpretação do papel de ‘Major Jacinto Policarpo Pimenta’” (GUERRA, 1968, p.191). O autor completa a legenda com informações sobre o personagem, a revista e a encenação do amador.

Por que a fotografia de Américo A. dos Santos se configurou como uma homenagem e o retrato de Francisco Velloso era apenas mais um retrato entre tantos que foram publicados no livro? Seria aquela fotografia, a mesma publicada no santinho por ocasião da morte de Américo A. dos Santos, em sua homenagem? Se sim, podemos imaginar que Guerra apenas reproduziu o material, o que é coerente com as características de seu trabalho, um livro de efemérides do teatro, circo, música e variedades de São João del-Rei, em que seu autor

---

no acervo consultado. Não sabemos se existiram outros exemplares d’*O Theatro*, publicados entre a data do décimo jornal (24/08/1916) e a data da dissolução do clube (nov.1916).

<sup>160</sup> *A Ribalta* – órgão oficial do *Club Theatral Arthur Azevedo*, ano 1, número 6, de 12 de novembro de 1929, p.1 (álbum 13, p.66v). Américo Alvaro dos Santos morreu no dia 24 de agosto de 1929.



reproduziu alguns dos materiais que colecionou. Outra hipótese é a de que Guerra pode ter tido a intenção, ao publicar a foto do major, de fazer justiça ao homem que tantos serviços prestou à sociedade são-joanense e que não teve sua imagem divulgada.

Fato é que Américo Alvaro dos Santos era um homem negro com a pele muito escura. Que significados teria a publicação da imagem desse homem associada aos clubes dramáticos, ao Exército e à elite são-joanense? A presença da ideologia do branqueamento no imaginário são-joanense possivelmente permitia a publicação da foto do diretor da orquestra Ribeiro de Bastos – João Pequeno, homem negro com a pele mais clara, na primeira página do quarto número do jornal *O Teatro*. Mas impedia a publicação da fotografia do tenente Américo A. dos Santos. Ainda que a imagem do vice-presidente não fosse considerada adequada para construir uma representação de civilidade e progresso da sociedade de amadores dramáticos, a atuação do militar foi reconhecidamente crucial para o funcionamento do clube.



FIGURA 09 – Maestro João Pequeno.  
Fonte: *O Teatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916 (álbum 1, p.39)



FIGURA 10 – Américo Alvaro dos Santos.  
Fonte: GUERRA, (1968, p.164)<sup>161</sup>

Sabemos pouco sobre o tesoureiro do *Club Dramático Arthur Azevedo*, seu nome quase não é mencionado no material que consultamos. Em 25 de julho de 1915, *O Zuavo*

<sup>161</sup> Guerra (1968, p.164) se refere ao Américo A. dos Santos como major, porque ele morreu em 24 de agosto de 1929 com essa patente.

apresentou o tesoureiro do clube aos leitores como o encarregado da Estação telegráfica<sup>162</sup>. Quase um mês depois, o mesmo jornal anunciou o espetáculo de estreia dizendo que os ingressos achavam-se à venda “com o Sr. major Francisco Pinto de Miranda digno tesoureiro do *Club*”<sup>163</sup>. Também o tesoureiro era um militar e do alto escalão, além de encarregado dos telégrafos. Com este dado é possível supor o lugar desse sujeito no grupo dramático e o significado de sua presença como membro da diretoria.

O telégrafo elétrico chegou ao Brasil em 1852 como elemento cooperador da polícia do Império. Mas foi com a República que se deu o processo de expansão e interiorização das comunicações via telégrafo. Segundo Laura Antunes Maciel (2001), no início do século XX, o “telégrafo tornava-se um dos índices para aferir o progresso e o avanço civilizador no país. A instalação de agências telegráficas foi objeto de disputas políticas solicitadas com insistência e transformaram-se em elementos distintivos do desenvolvimento material das cidades brasileiras” (2001, p.141). Como forma de afirmar-se como uma elite inserida no processo de desenvolvimento e progresso da nação, o clube dramático publicou em sua folha, o telegrama recebido pelo tenente Américo A. dos Santos, enviado pelo general Napoleão Felipe Aché. Na mensagem, o general agradeceu o convite que lhe foi enviado para o espetáculo de estreia do clube, em sua homenagem, e indicou os militares que o representariam durante o evento<sup>164</sup>. O telegrama atestava a proximidade dessa elite com o quartel general em Niterói<sup>165</sup> e, por consequência, com as principais cidades do país.

Portanto, além do capitão José Pimentel e do Tenente Américo dos Santos, constituía a diretoria da associação dramática, um major, responsável pelos serviços telegráficos de São João del-Rei, aparato tecnológico que ligava os são-joanenses ao mundo, símbolo da República, de “um novo tempo, ágil e vivaz, trazido pela descentralização, pelo regime representativo, pela participação política e pela reunião de Estados autônomos na constituição da nação brasileira” (MACIEL, 2001,p.138). Por motivo que desconhecemos, em fevereiro de

<sup>162</sup> O Zuavo, 25/07/1915, álbum 1, p. 33.

<sup>163</sup> O Zuavo, 22/08/1915, álbum 1, p.33.

<sup>164</sup>“Do Sr. general Napoleão Felipe Aché, recebeu o Sr. tenente Américo dos Santos, vice-presidente, do <<Club Arthur Azevedo>>, o seguinte telegrama. <<Apresentai membros diretoria sinceros agradecimentos serei representado capitão Cezar e tenente Octavio.>>” *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum1, p.34).

<sup>165</sup> Sabemos que o quartel do general Aché era em Niterói, por meio do periódico *O Theatro* que publicou uma carta enviada ao presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo* pelo General Napoleão Felipe Aché, de Niterói em 27 de junho de 1916 agradecendo a estadia em São João del-Rei e pela gentileza de oferecer o espetáculo de gala em sua homenagem. (*O Theatro*, número 8, de 13 de julho de 1916, p.1. Álbum1, p.42).

1916, Francisco Pinto de Miranda não ocupava mais o cargo de tesoureiro do clube. Não há nenhuma nota ou matéria sobre a saída deste sujeito, simplesmente a associação passou a anunciar como seu tesoureiro, Oscar Ferreira, comerciante, homem de confiança de José Pimentel<sup>166</sup>.

A escolha de Augusto Viegas, vice-presidente da Câmara Municipal de São João del-Rei, para orador oficial do clube foi muito aplaudida pelo redator d'*O Zuavo*: “Felicitemos alegremente aos Srs. iniciadores do Club, pelas escolhas acertadíssimas que fizeram como a do Dr. Augusto Viegas, Sr. conceituado, e digno dos mais calorosos elogios”<sup>167</sup>. Além de possuir uma posição política de destaque na cidade, Augusto Viegas foi reconhecido pela imprensa local por seu talento para a oratória e por sua erudição. Sua atuação na associação teatral foi muito elogiada pelos periódicos são-joanenses. Na festa de inauguração do clube em homenagem ao general Aché, deu início aos trabalhos “o distinto e vibrante orador oficial do Club, Dr. Augusto Viegas proferindo, no palco, um esplêndido discurso, verdadeira peça literária que prendeu a atenção da plateia durante 20 minutos” noticiou *O Zuavo* em setembro de 1915<sup>168</sup>. *A Tribuna*, sobre o mesmo espetáculo comentou:

(...) deparou-se-nos o ensejo de ouvir uma belíssima palestra literária, em que o sr. dr. Augusto Viegas, orador oficial do Club, discorrendo com acerto e brilho sobre a Arte, nas diversas manifestações - pôs em evidência, mais uma vez, as suas qualidades de orador eloquente, imaginoso e que maneja com graça e sobriedade esta língua sonora e cantante, “língua... tão rica e bem dotada como filha primogênita da latina”<sup>169</sup>.

No espetáculo em comemoração ao dia da Bandeira, Augusto Viegas “vibrante como sempre, elevou a sua voz em meio do maior silêncio, enlevando toda a plateia com um lindo e patriótico discursos que certamente fez todo o brasileiro coração que o ouvia embevecido pela sua palavra fácil vibrátil e em extremo patriótico”<sup>170</sup>.

---

<sup>166</sup> O programa do espetáculo realizado em 16 de fevereiro de 1916 informou que os bilhetes para as cadeiras estariam “à venda no estabelecimento comercial do Sr. Oscar Ferreira tesoureiro do clube” (álbum 13, p.14). A partir de então Oscar Ferreira passa a ser mencionado como tesoureiro do clube. Quando o presidente José Pimentel se retirou do grupo Oscar Ferreira declarou que “só servia para ser útil ao seu amigo, ora renunciante”. (*A Reforma* de 09 de novembro de 1916, álbum 13, p.39). Por isso, supomos que Oscar Ferreira era homem de confiança de José Pimentel.

<sup>167</sup> *O Zuavo*, de 25 de julho de 1915 (álbum1, p.33).

<sup>168</sup> *O Zuavo*, de 02 de setembro de 1915 (álbum1, p.33v).

<sup>169</sup> *A Tribuna*, de 05 de setembro de 1915 (álbum 1, p.34v).

<sup>170</sup> *O Zuavo*, de 20 de novembro de 1915 (álbum 13, p.7v).

Por fim, a imprensa destacou a atribuição de dois cargos importantes da associação a dois homens do teatro, reconhecidamente entendedores da arte dramática. A secretaria do clube foi entregue a Antônio Guerra “conhecedor também da difícil arte de Talma”, reconhecido pelo público como grande entusiasta do teatro na cidade<sup>171</sup>. A direção de cena foi assumida por Alberto Gomes, amador competente apreciado e aplaudido pelo público são-joanense<sup>172</sup>, muito festejado pela imprensa local. Tal amador, segundo Guerra (1968, p.141), “por muitos anos interpretou com brilhantismo todos os gêneros de teatro, galã dramático, galã cômico, baixo cômico, tenor, escritor e ensaiador competente”. O *Jornal do Povo* ao noticiar a estreia do *Arthur Azevedo* destacou que o “futuroso” clube “trouxe em cena o querido artista da plateia são-joanense, Sr. Alberto Gomes<sup>173</sup>”.

Observamos que o clube foi dirigido por uma combinação estratégica de homens influentes e intelectuais da elite são-joanense, que poderiam investir dinheiro e mobilizar o público e a imprensa; e homens que entendiam da arte dramática para realizar espetáculos que agradassem aos são-joanenses, sinalizando o “alto nível” de desenvolvimento em que se achava São João del-Rei.

## **2.1 O jornal e espetáculos do CDAА como instâncias de formação e manutenção de redes de sociabilidade**

Passamos a analisar o jornal e os espetáculos realizados pelo clube *Arthur Azevedo* como instâncias de formação e manutenção de redes de sociabilidades. A intenção aqui não é verificar esse traço nas publicações e apresentações teatrais, o que seria um esforço inútil, pois tanto jornal como o teatro são em si instâncias de sociabilidade, de circulação de ideias, de trocas intelectuais, de afetos e desafetos. O teatro se constitui também como lugar de encontros, da presença, para ver e ser visto. O objetivo é compreender minimamente as relações estabelecidas entre sujeitos em torno da produção teatral do grupo amador estudado. Acreditamos que essas relações têm efeitos diretos nas apresentações do grupo. Tal compreensão é importante, sobretudo para analisar um grupo de teatro amador que existia em

---

<sup>171</sup> *O Zuavo*, de 25 de julho de 1915 (álbum1, p.33).

<sup>172</sup> *O Zuavo*, de 25 de julho de 1915 (álbum1, p.33).

<sup>173</sup> *Jornal do Povo*, de 02 de setembro de 1915 (álbum 1, p.33v).

função da sociedade à qual ele pertencia. Diferente das trupes profissionais que circulavam com suas produções com o objetivo de agradar a todas as plateias que visitavam.

Compreendemos “lugar de sociabilidade” assim como Ângela de Castro Gomes (1999), pois consideramos duas dimensões: a primeira remete a estruturas organizacionais, mais ou menos formais, que se constituem em lugares de aprendizado, trocas intelectuais, lugar de circulação e fermentação de ideias. A segunda dimensão diz respeito às relações afetivas, pessoais e profissionais, que se estabelecem nesses espaços, e são chamadas, pela literatura especializada, de “microclimas”. Neste subtítulo abordaremos mais profundamente esta última dimensão, visto que a dimensão das trocas intelectuais e de aprendizado e fermentação de ideias, são trabalhadas nos próximos capítulos onde analisamos o grupo amador e sua folha e suas pretensões de formar um público admirador e amadores e curiosos teatrais.

No capítulo em que analisamos a diretoria do *Arthur Azevedo*, observamos que entre os líderes da associação estavam oficiais do exército e homens do governo, além de empregados de grandes empresas como a Singer e a Estrada de Ferro Oeste de Minas. A configuração da diretoria pode representar o perfil da associação. Tratava-se de uma elite heterogênea da cidade de São João del-Rei, homens que podiam investir dinheiro e mobilizar a imprensa, além daqueles que, apesar de não terem poderes nem muito dinheiro, eram conhecedores da arte dramática.

Assim como outros grupos amadores da cidade de São João del-Rei<sup>174</sup>, o *Club Dramático Arthur Azevedo* tinha entre seus sócios pessoas que compunham uma mesma família. Seu presidente, o capitão José Pimentel, era pai das amadoras Conceição, Luiza e Margarida Pimentel, filhas de Rosalina Pimentel<sup>175</sup> e netas da pianista e professora de piano Balbininha Santhiago<sup>176</sup>, responsável pelo ensaio da parte musical de algumas peças do grupo. A relação entre os amadores extrapolava o teatro. Os sócios da agremiação teatral eram

---

<sup>174</sup> Ao observarmos os sobrenomes dos pequenos amadores do *Theatro Infantil 15 de Novembro*, fundado em 1905, fica evidente o parentesco de alguns. Tratava-se de: Altamiro Neves, Marcondes Neves, Telêmaco Neves, Antônio Guerra, Manoelita Guerra ou Manuella Guerra, Carmen Mello, Annita Mello, Antônio da Costa Mello, Antônio Barreto, Maria da Glória Barreto, Maria de Lourdes Barreto, Margarida Barreto, Alberto Nogueira, Ofélia Velloso e José Velloso. (GUERRA, 1968, p.101). Em 1904 existiu outra agremiação em São João del-Rei, o *Clube Dramático Familiar*, que segundo Guerra (1968), foi constituído pela “alta elite da cidade”. Assim como o próprio nome sugere, este era um grupo composto por famílias.

<sup>175</sup> Segundo artigo no jornal do clube dramático, número 10 de 24 de agosto de 1916. Álbum 13, p.31.

<sup>176</sup> Segundo Nassur e Rocha Júnior (2010).

amigos de infância e familiares. O teatro se constituía como mais um espaço de sociabilidade para essas famílias da elite são-joanense.

Nos jornais do clube dramático observamos algumas demonstrações de afeto entre seus membros. Por ocasião do aniversário do presidente do clube *Arthur Azevedo*, o jornal número cinco da agremiação foi impresso em caracteres dourados. No centro de sua capa há um retrato de José Pimentel seguido de seu nome, cargo e a informação: “No dia de seu aniversário natalício”. O periódico, assim como o grupo que ele representava, estava em festa. Theophilo Silveira se encarregou da escrita do artigo em homenagem ao aniversariante.

Quando a Terra, o planeta que é a pátria de todos nós, no seu intérmino caminhar fecha um ciclo do seu movimento no Espaço, em relação a um certo ponto de partida, os sábios dizem que se escoou um ano na ampulheta do Tempo. Quando esse ponto de partida é o surgimento, na vida, de uma Alma no conjunto dos que constituem a espécie que tem por fim ultimo visível a conquista da máxima aproximação do Verdadeiro, do Belo, e do Útil, temos, por a nós, que esse acontecimento, tão banal de aspecto, significa a afirmação da plena solidariedade entre os seres quaisquer que existam no Cosmos, pois que esse movimento cíclico é a resposta fatal ao comandamento eterno da gravitação. É entendendo assim que comemoramos a passagem que se dá hoje, do aniversário do Sr. José Pimentel, o digno Presidente do Club Arthur Azevedo, pois devemos **assegurar ao nosso bom amigo** a solidariedade, com ele (...) <sup>177</sup> (Grifos nossos)

Ainda que o tom da felicitação não tenha sido pessoal, ou seja, a celebração estava ligada à missão do presidente do clube amador, que implicava em conquistar “a máxima aproximação do Verdadeiro, do Belo, e do Útil”, Silveira demonstra mais pessoalidade ao se referir à Pimentel como “bom amigo”<sup>178</sup>. A impessoalidade se explica porque Silveira escreveu em nome do grupo amador, para um público mais amplo, que extrapolava tal rede de amigos. Logo abaixo do texto está uma nota assinada por Ocirema que, aparentemente não tinha vínculos com a redação do jornal e, portanto, falava por si. Ocirema, então, declara seu afeto ao amigo Pimentel:

Ao Capitão José Pimentel  
Afastado do Club Dramático <<Arthur Azevedo>>, por motivos imperiosos, todavia não posso furtar-me ao dever de felicitar, no dia de hoje, pela

<sup>177</sup> *O Theatro*, nº 5 de 16 de maio de 1916. Álbum 1, 40.

<sup>178</sup> *O Theatro*, nº 5 de 16 de maio de 1916. Álbum 1, 40.

passagem do seu aniversário natalício, ao amigo correto e dedicado a quem me prendem estreitos laços de amizade e simpatia. OCIREMA<sup>179</sup>.

O professor Alberto F. da Rocha Junior, na ocasião do exame de qualificação desta tese sugeriu que Ocirema<sup>180</sup> pudesse ser o pseudônimo do tenente Américo dos Santos, vice-presidente da associação. Concordamos que essa é uma possibilidade, sobretudo se considerarmos o tom de submissão da felicitação marcado pelos termos “imperiosos” e “dever”, utilizados para indicar os motivos da mensagem. Ainda que essa tenha sido endereçada a um “amigo correto e dedicado” o remetente se mostrou submisso. Estamos falando de um tenente felicitando seu capitão pelo aniversário. Os laços de amizade e simpatia eram estreitos, mas a hierarquia militar era imperiosa.

O jornal do clube, assim como as noites de espetáculos realizadas pelos amadores, se configurava como momentos e espaços de trocas afetivas. O exemplar número seis noticiou o festival em homenagem ao aniversariante, “digno e esforçado Presidente cap. José Pimentel”. Ele teria sido “alvo das demonstrações de carinho e amizade que lhe dispensaram os seus amigos e em particular os amadores do Club que lhe ofereceram uma belíssima estatueta como prova do reconhecimento e gratidão pelo muito que o mesmo tem feito pelo engrandecimento do clube”<sup>181</sup>. Na mesma matéria foram transmitidos os agradecimentos de José Pimentel pelos cumprimentos e o carinho dos amadores e pela presença da banda do 51 de Caçadores no festival.

O aniversário da amadora Margarida Pimentel, no dia 14 de junho de 1916, foi celebrado pela folha do *Club D. Athur Azevedo* que noticiou a festa realizada por seus pais. Além de filha do presidente da associação dramática, Margarida foi protagonista de duas operetas, de grande sucesso. Para o redator da notícia a menina, em “14 anos de existência criou uma belíssima tradição como amadora da arte do palco, fazendo de maneira surpreendentemente perfeita o Periquito da deliciosa opereta do mesmo nome, e a Clarinha, da *Mulher Soldado*”<sup>182</sup>. Em outro trecho é afirmada a admiração e o afeto dos amadores e daqueles que conviviam com a menina e sua família:

<sup>179</sup> *O Theatro*, nº 5 de 16 de maio de 1916. Álbum 1, p.40.

<sup>180</sup> O anagrama Ocirema pode ter sido um capricho do tenente, num período em que se valorizava as coisas do Brasil, Ocirema soa tupi, apesar de não ter relação com a língua.

<sup>181</sup> *O Theatro*, nº 6 de 18 de maio de 1916. Álbum 1, p.41.

<sup>182</sup> *O Theatro*, nº 7 de 21 de junho de 1916. Álbum 13 p.27.

O pessoal ligado pelo interesse comum que é o desenvolvimento da vida do Club Arthur Azevedo, de cujo corpo cênico a senhorita Pimentel é astro de inextinguível brilho, associado aos que também admiram e que não fazem parte do Club, fez-lhe significativa manifestação da elevada estima em que a têm, não só pelo valor intrínseco do seu fulgurante talento, como pela maneira nobre e fidalga que dispensa a todos que têm a felicidade de gozar do convívio carinhoso e bom de sua estremecida família, oferecendo-lhe uma lembrança de faustosa data cujo [transcrito] comemorava.<sup>183</sup>

Além de uma rede de pessoas que tinha os espetáculos teatrais como espaço de sociabilidade, existia um grupo menor que se encontrava em reuniões mais restritas como festas de aniversário. A noite de festa preparada pelos pais de Margarida contou com a presença de amigos da família e dos amadores que “abrilhantaram” a ocasião com discursos e muita música. O ex-vice-presidente do clube<sup>184</sup>, tenente Américo dos Santos integrante do *51º Batalhão de Caçadores* proferiu uma “brilhantíssima peça oratória que acabava de produzir”. Logo depois começaram as danças, interrompidas pelas apresentações musicais feitas em homenagem à aniversariante e pelo canto da própria Margarida Pimentel:

Cerca das 11 horas da noite foi a festa abrilhantada pelo quinteto do Cinema Avenida, onde também toca ao piano a senhorita M. Pimentel, quinteto constituído pelos Srs. Emygdio Machado, Mario Viegas, João Luiz dos Santos, Emílio Viegas e Luiz Baptista França. A senhorita M. Pimentel fez-se ouvir cantando com perfeição a *Flor do Mal*, de [Luiz] Moreira, tendo também cantado a Exma. Sra. D. Petita-Silva, digna consorte do Sr. Benedito Silva, com mestria excedível ao serviço de sua maviosíssima voz IL LIBRO SANTO. A Exma. Sra. D. Balbininha Santiago fez os acompanhamentos ao piano, e a senhorita Celia Ribeiro da Silva ao violino magistralmente executado, fez dueto ao canto da Exma. Sra. D. Petita. Ao dissolver se a sociedade reunida em homenagem à senhorita M. Pimentel, transparecia em todos os semblantes que era agradabilíssima a impressão [magnífica] festa íntima que terminava.<sup>185</sup>

Apesar de mais restritos, esses encontros não eram íntimos, eram publicados nos jornais, e distinguiam as famílias que tinham acesso a esse ciclo restrito de pessoas “cultas e civilizadas” de São João del-Rei. Aproximadamente dois meses depois, a irmã de Margarida, a amadora Conceição Pimentel, também comemorou seu aniversário. O jornal número 10 do

<sup>183</sup> *O Theatro*, nº 7 de 21 de junho de 1916. Album13 p.27.

<sup>184</sup> Segundo *O Zuavo* de 18 de maio de 1916, naquela ocasião o tenente Américo Alvaro dos Santos deixava a vice-presidência do *Club Dramático Arthur Azevedo*, por motivos imperiosos. Imagem: Album1(40v).

<sup>185</sup> *O Theatro*, nº 7 de 21 de junho de 1916. Album13 p.27.



grupo publicou no centro da primeira página uma foto do rosto da jovem, logo abaixo o seguinte texto:

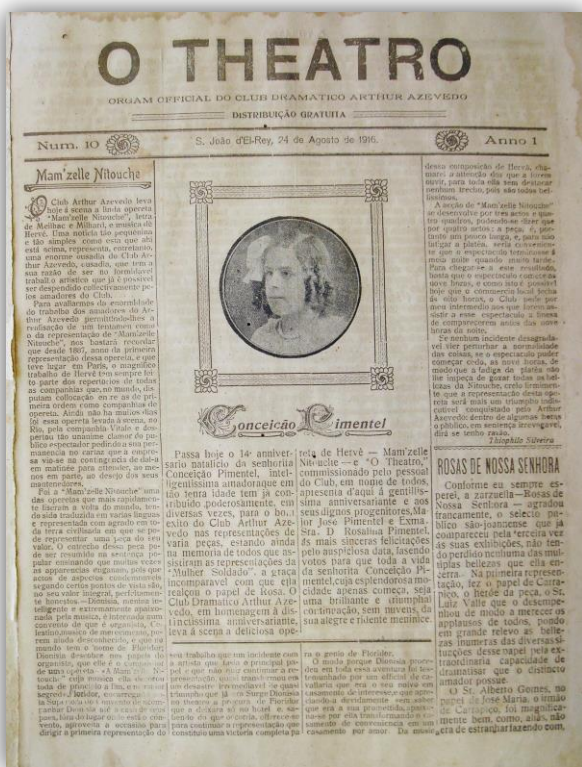


FIGURA 11 – Primeira página do jornal *O Theatro*, nº 10.

Fonte: *O Theatro*, nº 10 de 24 de agosto de 1916. Álbum 13, 31.

### Conceição Pimentel

Passa hoje o 14<sup>o</sup> aniversário<sup>186</sup> natalício da senhorita Conceição Pimentel, inteligentíssima amadora que em tão tenra idade tem já contribuído poderosamente, em diversas vezes, para o bom êxito do Club Arthur Azevedo nas representações de várias peças, estando ainda na memória de todos que assistiram as representações da "Mulher Soldado", a graça incomparável com que ela realçou o papel de Rosa. O Club Dramático Arthur Azevedo, em homenagem à distintíssima aniversariante, leva á cena a deliciosa opereta de Herve - Mam'zelle Nitouche - e "O Theatro" comissionado pelo pessoal do Club, em nome de todos, apresenta d'aqui à gentilíssima aniversariante e aos seus dignos progenitores, Major José Pimentel e Exma. Sra. D. Rosalina Pimentel, as mais sinceras felicitações pelo auspiciosa data, fazendo votos para que toda a vida da senhorita Conceição Pimentel, cuja esplendorosa mocidade apenas começa, seja uma brilhante e triunfal continuação, sem nuvens, da sua alegre e ridente meninice<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> Possivelmente a menina Conceição completou 13 anos de idade nesta ocasião, ou dois meses antes Margarida completou 15 anos e não 14.

<sup>187</sup> *O Theatro*, nº 10 de 24 de agosto de 1916. Álbum 13, p.31.

Ao felicitar as aniversariantes, os amadores reforçavam seus laços afetivos com as meninas e com seus pais, mencionados nas duas matérias supracitadas. A folha da associação prolongava o espaço de sociabilidade da festa realizada pelo presidente do clube.

Outro aniversariante lembrado pelo periódico do clube *Arthur Azevedo*, foi o Doutor Antônio Ferreira Ribeiro da Silva<sup>188</sup>, “distinto clínico que é [considerado] um dos mais belos ornamentos” da sociedade são-joanense. Os redatores noticiaram a “bela noitada passada sob o generoso teto da família Ribeiro da Silva”, concorrida por uma “multidão de pessoas amigas”, o que evidenciou o quanto ele era querido na cidade por sua “beleza de caráter”, “alcance de inteligência”, “vastidão de cultura artística, científica e de bons sentimentos”, “capacidade de trabalho profícuo, útil sob vários aspectos aos seus semelhantes”, “grande e vitorioso disputador de vidas à ceifa da morte”<sup>189</sup>.

A notícia destacou a maneira carinhosa com que a família Ribeiro da Silva teria acolhido os visitantes. A noite de festa terminou às três horas da madrugada, o que, segundo os redatores, caracterizava “bem a nobreza de sentimentos dessa distintíssima família”<sup>190</sup>. Em seguida o autor da notícia relatou alguns momentos dessa festa:

Precedeu ás danças um concerto vocal e instrumental em que o Sr. Victor Bello se fez ouvir na flauta, tocando uma belíssima Valsa Brilhante, de Popp, para concerto, sendo acompanhado ao violino, pela senhorita Celina Ribeiro da Silva, e ao piano, pela senhorita Maria Ribeiro da Silva, gentilíssimas filhas do aniversariante; e ainda na primorosa execução de - Andalouse - magnífico solo de flauta, de Emile Pessarde, em que foi acompanhado ao piano pela senhorita Maria Ribeiro da Silva. O som aveludado, cheio e quente, que o Sr. Victor Bello sabe tirar da sua flauta mágica, o conhecimento perfeito da técnica do seu instrumento, tendo como corolário uma dedilhação irrepreensivelmente segura e correta, fez com que a audição das peças que executou constituísse o gozo inefável de um prazer novo de sabor esquisito e raro. A senhorita Celia, pairando no mesmo nível de virtuose em que se havia colocado o sr. Victor Bello, executou magistralmente ao violino a deliciosa berceuse de Benjamin Godard – Jocelyn – tendo feito o acompanhamento ao piano, com perfeição paralela a do solo, a senhorita Maria Ribeiro da Silva. A senhorita Margarida Pimentel, com a encantadora magia que lhe é tão própria, cantou a – Flor do Mal – valsa de L. Moreira, tendo ainda feito o acompanhamento ao piano a

<sup>188</sup> A folha do grupo dramático já havia se beneficiado com o trabalho do Dr. Ribeiro da Silva como “beletrista”. Em 1918, Ribeiro da Silva escreveu juntamente com Oscar Gambôa a revista *Ver para crer* e pouco antes a peça *Meu boi fugiu*.

<sup>189</sup> *O Theatro*, nº 10 de 24 de agosto de 1916. Álbum13, p.31.

<sup>190</sup> *O Theatro*, nº 10 de 24 de agosto de 1916. Álbum13, p.31.

senhorita Maria Ribeiro da Silva. O sr. Samuel Santiago e a senhorita Quita Mourão cantaram o dueto de André e Flor de Abril, do 2º ato da Mascotte, com a perfeição de verdadeiros e consumados artistas do canto, tendo feito vibrar do incomparável prazer que causa a arte verdadeira e pura aos que gozaram a delícia de os ouvir. O acompanhamento ao piano foi feito pela senhorita Fífia Rodrigues com a segurança de que só os mestres possuem o segredo. Finalmente, a Exma. Sra. D. Petita Santiago Silva cantou com aquela correção impecável que lhe é tão pessoal, pondo em inconfundível destaque a sua volumosa voz, plenamente desenvolvida e subordinada a uma rara e sábia disciplina de canto, – II libro santo, – sendo acompanhada ao violino, em belíssimo dueto, pela senhorita Celia Ribeiro da Silva, e ao piano pela Exma. D. Balbininha Santiago, que a secundaram de modo a desafiarem todos os elogios.<sup>191</sup>

Membros do clube dramático compareceram à festa de aniversário e, como Margarida Pimentel e Balbininha Santhiago, contribuíram para “abrilhantar” a noite. Novamente, o ambiente de sociabilidade que se constituiu na festa de aniversário se prolongou nas páginas do jornal do clube dramático, distinguindo as famílias da elite são-joanense. Por fim, o redator da matéria enviou suas felicitações e estimas ao aniversariante.

A preocupação dos amadores com os afetos interferia no modo como eles e elas representavam. Segundo matéria publicada em maio de 1916 pelos amadores do *Arthur Azevedo*, alguns não encenavam com a devida “coloração” por medo de serem julgados pelos outros como esnobes. Nos termos do autor:

É comum de ver-se papéis admiravelmente bem ditos, caprichosamente bem decorados, ficarem sem coloração alguma, sem vida aparente que para si atraia as simpatias do público, pelo simples fato de conservar inertes os braços, as pálpebras, o conjunto muscular do face o encarnador dessa personagem. **Isso na maioria das vezes acontece, porque o amador não quer para si fazer convergir a atenção do público e para não passar também como um convencido de que seja um grande ator.** Ora que importa ao público que A ou Z, tenham lá a sua opinião justa ou injusta, contanto que o calor da peça não esfrie diante da atitude gelada e incolor de uma personagem que grandes aplausos podia atrair para o conjunto de um desempenho? O palco são-joanense que indiscutivelmente já conta em seu seio com elementos de primeira ordem, não se deve deixar prender por essas considerações pessoais, obedecendo somente ao alto critério de agradar ao grande público.<sup>192</sup> (Grifos nossos)

<sup>191</sup> *O Theatro*, nº 10 de 24 de agosto de 1916, p.2. Álbum 13, p.31.

<sup>192</sup> *O Theatro*, p.2, nº 5, de 16 de maio de 1916. Álbum 1, p.40.

Esta atitude de alguns demonstra como eram estreitas as relações entre os membros dos clubes dramáticos e mesmo entre o público e os amadores. O redator do jornal, de certa forma cobrava uma atitude mais impessoal, despreocupada em relação aos afetos e desafetos.

## 2.2 Homenagens e benefícios.

Com alguma frequência os espetáculos eram realizados em homenagem às pessoas importantes da cidade, ou que a visitavam. Representações também eram realizadas em nome de alguns membros do grupo amador. O espetáculo de inauguração do *Club D. Arthur Azevedo*, na noite de 28 de agosto de 1915, homenageou o comandante da 4ª Região Militar, General Napoleão Felipe Aché. Esta pode ter sido uma estratégia para chamar a atenção à iniciativa do clube dramático, dando destaque a um sujeito renomado. Não descartamos esta hipótese, contudo, é preciso considerar que o presidente do *Arthur Azevedo* era capitão do exército, e que, possivelmente, também houvesse uma relação próxima, afetiva entre estes sujeitos. No programa<sup>193</sup> do espetáculo, foi anunciado o discurso oficial do orador do clube Augusto Viegas, que segundo *O Florete* de 05 de setembro daquele ano, proferiu “belíssimo discurso” oferecendo a festa ao General Aché, “dignamente representado pelos senhores capitão João Augusto Cezar da Silva e tenente Otávio Aché”<sup>194</sup>.

Pouco menos de um ano depois, esse general recebia outra homenagem do mesmo clube dramático, por meio da “récita de gala” em que foi encenada a opereta *A Mulher Soldado*. Dessa vez, o orador do clube não proferiu nenhum discurso, o homenageado compareceu ao teatro e retribuiu a dedicatória com o seguinte ofício que foi publicado no jornal do clube dramático:

Comando da 4ª região Militar – Quartel General em Niterói,  
27 de junho de 1916.

Sr. José Pimentel, Presidente do Club Dramático “Arthur Azevedo”,  
em S. João Del-Rei.

Com as mais gratas impressões da minha recente estadia nessa formosa cidade e profundamente desvanecido com as inúmeras atenções que me foram dispensadas, cumpre-me agradecer, entre testemunhos de

<sup>193</sup> *O Theatro*, p.3, n° 1, de 28 de agosto de 1915. Album 1, p.34.

<sup>194</sup> *O Florete* de 05 de setembro de 1915. Album 1, p.33v. Outros jornais anunciaram e noticiaram esta festa: *O Zuavo* de 02 de setembro; *Jornal do Povo* de 02 de setembro; Álbum 1, p.33v. *O Zuavo* de julho; *A Tribuna* de 22 de agosto; *O Zuavo* de 22 de agosto; estes na imagem: Album 1 p.33.

consideração, a excepcional gentileza do espetáculo de gala oferecido por essa seleta associação, em homenagem à minha humilde pessoa. Apresento-vos as seguranças de minha estima e maior apreço. Saudade e fraternidade. Napoleão Felipe Aché Gal.<sup>195</sup>

O fato de um general, da cidade de Niterói, ter apreciado a estada em São João del-Rei e o espetáculo que a ele foi oferecido, confere prestígio à cidade e ao grupo dramático responsável pela apresentação. Considerando a publicação dessa carta, podemos dizer que, neste caso, ainda que existissem laços fraternos entre o general Aché e o presidente do clube, sua homenagem pode ter sido motivada pelo prestígio deste sujeito e sua visita ocasional à cidade.

Amadores também eram homenageados por seus clubes. Em 1915 o *Club União Popular* realizou um espetáculo de “gala” em homenagem a um de seus membros – José Lopes Sobrinho. A notícia foi publicada no primeiro exemplar do jornal *O Teatro*, do *Club D. Arthur Azevedo*, que estendia a homenagem realizada pelo colega às suas folhas. Como já foi dito o capitão José Pimentel, presidente do clube *Arthur Azevedo* foi homenageado por seu aniversário no espetáculo realizado dia 16 de maio de 1916. Na ocasião foi encenada pela segunda vez a opereta *A Mulher Soldado*, não houve discursos<sup>196</sup>. A amadora Conceição Pimentel também foi homenageada em agosto daquele mesmo ano<sup>197</sup>.

O clube *Arthur Azevedo*, em festa artística do amador Alberto Gomes, dedicou o espetáculo aos funcionários da *Estrada de Ferro Oeste de Minas* e às excelentíssimas famílias<sup>198</sup>. Os amadores se distinguiam ao realizar espetáculos dedicados a determinados grupos sociais, dos quais eles também eram integrantes: as famílias são-joanenses e os prestigiados funcionários da estrada de ferro. A estrada de ferro, segundo Guillarduci (2009), simbolizava o progresso, pois trouxe mudanças para São João del-Rei, relacionadas ao espaço urbano, desde arquiteturas (com a chegada do ferro como adorno e material estrutural) até no modo de vivenciar a cidade: mais veloz, com “maior circulação de pessoas, de mercadorias, de moda, de revistas, jornais, livros, notícias”. Em 1917 um periódico da cidade notou a eficiente administração da estrada de ferro, e a “fineza” de seus empregados, que teria contribuído para a “boa ordem” da festa de Matosinhos.

<sup>195</sup> *O Teatro*, p.1, n° 8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

<sup>196</sup> *O Teatro*, p.3, n° 5, de 16 de maio de 1916. Álbum 1, p.40; e *O Teatro*, p.1, n° 6, de 18 de maio de 1916. Álbum 1, p.41.

<sup>197</sup> *O Teatro*, p.1, n° 10, de 24 de agosto de 1916. Álbum 13, p.31.

<sup>198</sup> *O Teatro*, n° 6, de 18 de maio de 1916, p.3. Álbum 1, p.41.

Da boa ordem da festa, devemos algo à administração da estrada de ferro, pelo modo correto e prático com que resolve normalmente o embarque e desembarque dos romeiros. Neste ano, de preferência, notamos que além da boa ordem no serviço e fineza dos empregados, os 42 (quarenta e dois) trens, que correram em cada dia, correspondiam otimamente a frequência e exigência dos passageiros, sem atropelo e sem prejuízo de material. E não é pouco em se tratando de consultar interesses e opiniões de cerca de 11.000 passageiros.<sup>199</sup>

Um dos amadores, Francisco Velloso, foi guarda-chaves da *Estação Ferroviária Oeste de Minas*, “espécie de trabalhador de linha que modifica a direção dos trilhos”<sup>200</sup>. Possivelmente, espetáculos que homenageavam essas pessoas pretendiam chamar a atenção desse público para o teatro, formando novas redes de sociabilidade e fortalecendo laços já existentes.

Durante o século XIX, era comum a realização de espetáculos, por companhias profissionais, em benefício de seus atores e atrizes. A bilheteria desses eventos era destinada ao ator ou atriz beneficiado(a) da noite, costume que contribuía para sobrevivência desses artistas. Os amadores do clube *Arthur Azevedo* costumavam organizar espetáculos “em benefício” que tinham um caráter caritativo, como por exemplo, o espetáculo organizado em benefício da *Cruz Vermelha Portuguesa*<sup>201</sup>. Dessa forma os amadores davam provas de sua bondade, incitando a população a fazer o mesmo, por meio de sua presença no teatro<sup>202</sup>.

\*\*\*

Os sócios do *Club D. Arthur Azevedo* pertenciam a uma elite heterogênea da cidade de São João del-Rei. Alguns homens intelectuais, ricos e poderosos, outros sem muito dinheiro, mas com algum prestígio, outros ainda com algum dinheiro, mas que se distinguiam por suas habilidades artísticas. As famílias de alguns desses homens integravam o grupo. Os membros do *Arthur Azevedo* eram familiares, amigos de infância e colegas de profissão. O teatro, assim como o jornal publicado pela agremiação, se constituía como espaço de sociabilidade em que

<sup>199</sup> *Acção Social*, São João del-Rei, ano III, n. 116, de 03 de junho de 1917, p.1. *Apud*. Guilarduci, (2009, p.137).

<sup>200</sup> Segundo Heleniara Amorim Moura (2007, p.17)

<sup>201</sup> O *Club Dramático Arthur Azevedo* realizou a sexta récita da opereta *O Periquito* em benefício da *Cruz Vermelha Portuguesa*, em maio de 1916. (A Tribuna, 14/05/1916 – Album1(39v)).

<sup>202</sup> Essa questão será trabalhada com mais cuidado adiante.

esses sujeitos trocavam afetos, elogios, homenagens e distinguiam-se. Esse desejo de distinguir-se como pessoas mais cultas, mais talentosas e mais civilizadas do que as outras daquele grupo social, têm efeitos diretos nas apresentações: definiam as peças, a distribuição dos papéis, etc., como veremos nos próximos capítulos.

### **3 - O CDAE E O DESENVOLVIMENTO DA ARTE DRAMÁTICA EM SÃO JOÃO DEL-REI**

O *Club Dramático Arthur Azevedo* era liderado por um grupo de militares, intelectuais e dirigentes, homens da elite, endinheirados, que ocupavam lugares de poder na sociedade são-joanense. Qual seria, para esses homens e para a imprensa local, o papel da associação dramática naquela cidade? O que justificava o investimento de tempo, energia vital e dinheiro nessa atividade? O que os amadores esperavam como resultado desses investimentos?

Por meio da análise dos Estatutos do grupo; do discurso vinculado pela agremiação em sua folha; do discurso da imprensa sobre as apresentações, buscamos responder essas questões. O objetivo é compreender quais eram as representações, daqueles sujeitos, relacionadas com a arte dramática, pois elas revelam as sensibilidades que modelavam as experiências sensoriais durante as apresentações.

#### **3.1 Os espetáculos como instrumentos e termômetros de civilização e progresso**

Os amadores teatrais vinculavam sua atividade ao esforço da sociedade em direção à civilização. Nos jornais publicados pelo grupo de teatro amador de São João del-Rei e nos recortes de jornais da cidade há a recorrência dos termos “civilizado” e “civilização”. O primeiro classifica os povos, as gentes, a terra e a imprensa. “Civilização” aparece como uma ambição, algo a ser alcançado ou aperfeiçoado e como algo que deveria ser medido: “progresso da nossa civilização”; “estrada da civilização”; “termômetro da civilização”. O teatro era o caminho e o termômetro da civilização. O público que frequentava e aplaudia determinado tipo de arte dramática era considerado civilizado. Um povo civilizado não poderia prescindir do teatro, demandava-se o desenvolvimento da arte dramática que, por sua vez, contribuiria para os progressos da civilização daquela sociedade.

O anseio por civilizar os povos é uma questão que nasce com a formação dos Estados absolutistas relacionada com as transformações sociais. Norbert Elias (1994), ao analisar de que forma as sociedades da Europa ocidental, extremamente descentralizadas em princípios da Idade Média, transformaram-se em Estados absolutistas, observa que a “civilização” do comportamento, ou seja, a contenção e moderação das paixões, estiveram relacionadas com as transformações nas estruturas sociais e psíquicas, e com a formação de uma ordem hierárquica. “Na era do absolutismo sob o lema da civilidade, o comportamento evolui de



modo muito claro para o padrão que denotamos hoje por um derivado da palavra *civilité*, como comportamento ‘civilizado’” (ELIAS, 1994, p.16). Alguns estudos contemporâneos, ainda segundo Elias (1994), alegam que o “Estado” é a forma de organização das sociedades ocidentais que está estreitamente inter-relacionada com a estrutura do comportamento civilizado.

No período investigado nesta tese, a virada do século XIX para o XX, o mundo ocidental vivia, segundo Nicolau Sevcenko (1998), mudanças intensas em todos os níveis da experiência social. Os avanços técnicos e científicos e as mudanças no contexto da economia internacional afetaram as hierarquias sociais, os ritmos de vida, as distâncias entre as pessoas, os tempos, lugares e modos de interação social. Podemos dizer que essas transformações instituíam novos padrões de comportamento, novos caminhos e medidas de civilização.

Segundo Guillarduci (2009), em São João del-Rei, no ano de 1881, a Estrada de Ferro Oeste de Minas é inaugurada aproximando a cidade da capital do império e, conseqüentemente, da Europa. No mesmo período os são-joanenses também experimentavam outras novidades como a iluminação elétrica e o telégrafo. Expandiam-se os investimentos em manufaturas, foram fundadas diversas fábricas como a indústria têxtil Companhia Industrial São-joanense e a Companhia Agrícola e Industrial Oeste de Minas. Na cidade fabricavam-se manilhas, cigarros, fogos de artifício, massas alimentícias, laticínios, gelo, e bebidas<sup>203</sup>. São João del-Rei também contava com tipografias, atelier de fotografia, e uma imprensa bastante ativa e diversificada.

Os tempos e espaços do trabalho, do lazer e do convívio mudavam, além da tradicional religiosidade: dos cultos católicos e festas religiosas<sup>204</sup>, em São João del-Rei existiam diversos espaços de sociabilidade e variadas formas de lazer<sup>205</sup>. Os são-joanenses assistiam e participavam de campeonatos de futebol<sup>206</sup>, frequentavam cafés, o cinematógrafo<sup>207</sup> e os já mencionados espetáculos de circo e teatro apresentados por companhias itinerantes, por grupos amadores e profissionais da cidade. As ruas eram espaços de encontros, festas, trocas

---

<sup>203</sup> Para mais informações sobre a situação urbana, econômica e da imigração em São João del-Rei ver os trabalhos de Mariana Eliane Teixeira (2011); Ana Paula M. Resende (2003); e de Afonso de Alencastro Graça Filho (2002).

<sup>204</sup> Para mais informações ver Costa (2000).

<sup>205</sup> Para mais informações ver Adão; Sadi (2011).

<sup>206</sup> O futebol surge em São João del-Rei em 1907, levados por um grupo de estudantes que tinham passado férias no Rio de Janeiro. Para mais sobre o futebol na cidade ver Adão *et al.* (2009) e Couto *et al.* (2011).

<sup>207</sup> O cinematógrafo estreou no Teatro Municipal da cidade no dia 28 de novembro de 1907, novidade que atraía grande público, Guerra (1968, p.115).

comerciais e de jogos de futebol<sup>208</sup>. As festas da colônia italiana também eram frequentadas pelos são-joanenses. Com os italianos vinham novas formas de conviver e de ver o mundo. Chegados em 1888, depois da adesão de dirigentes locais às políticas de imigração do império, eram vistos como uma necessidade para o progresso da cidade. Acreditava-se que o homem europeu era um “portador ‘genético’ do progresso e da modernidade”<sup>209</sup>.

A constituição da nova República, as guerras do Contestado e a Mundial, inauguravam novas formas de lidar com o espaço público, com o poder público, novas maneiras de pensar a nação e as relações com os outros países. A elite abastada da cidade desejava novidades e buscava distinguir-se investindo em atividades artísticas como o teatro. Os avanços técnicos e a relação com o consumo dos novos tempos atingiram também o teatro.

O anseio dos amadores teatrais por civilizar-se e civilizar o público são-joanense estava diretamente relacionado com essas mudanças. Eram precisos, portanto, recursos financeiros para investir nas apresentações que deveriam ser compostas por cenários e figurinos caprichados, além de amadores competentes, que conhecessem os segredos da arte. O público deveria reconhecer uma apresentação de “alto nível”. Com todas as novidades daquele contexto, surgiam, também, novas sensações, sentimentos e sensibilidades. O teatro, portanto, desenvolvia-se como instrumento e medida de civilização, instância em que tais transformações da sociedade se davam e eram reveladas.

Em suas publicações, os amadores de São João del-Rei reforçavam a noção de uma dimensão educativa e civilizadora do teatro. No entanto, fica evidente que para esse grupo e para a imprensa local, São João del-Rei já havia alcançado um determinado nível de civilização. Não se tratava de educar um povo bárbaro, inculto à civilização, mas de contribuir para os “progressos da civilização” que já existiam. O grupo teatral que se aventurasse a encenar peças aos são-joanenses teria que estar à altura daquele público civilizado e contribuir para outros avanços.

---

<sup>208</sup> Segundo Adão, *et al.* (2009).

<sup>209</sup> Segundo Teixeira (2011, p.114-115), Minas Gerais não teve problemas de falta de mão-de-obra, após a proibição do tráfico de escravos, pois, contava com um número grande de escravos no século XIX. Assim, a província aderiu à política de imigração tardiamente. Mas, segundo a autora, “as questões referentes à necessidade de mão-de-obra não foram as únicas razões determinantes para que a província aderisse às políticas para atrair imigrantes. De fato, a leitura de periódicos contemporâneos ao período e dos Relatórios Provinciais apontaram que o povoamento de regiões desabitadas, somado a uma mentalidade racista que via no homem branco europeu o portador “genético” do progresso e da modernidade, foi de suma importância para que a província investisse na presença estrangeira no ano de 1888.”

Antes mesmo da fundação do clube *Arthur Azevedo*, o *Grupo Dramático 15 de Novembro* já dava provas do quão civilizados eram os são-joanenses. *O Malho*, importante periódico da capital federal, reconheceu os esforços desses amadores em colocar-se e a seus conterrâneos no caminho da civilização. A nota *A arte dramática a um de fundo* afirmava “que há dois anos [o grupo] proporciona belíssimos espetáculos à elite são-joanense, no *Theatro Municipal* de S. João del-Rei – Estado de Minas. Bravíssimo, rapazes! O teatro é um termômetro da civilização”<sup>210</sup>. Desde 1909, portanto, os rapazes davam provas de civilização, oferecendo apresentações teatrais à elite. Podemos imaginar os efeitos de uma nota como esta, publicada em um jornal de grande circulação na capital federal, na estima dos amadores e da sociedade são-joanense.

Imersos nessa sociedade considera culta e civilizada, os sócios do clube teatral *Arthur Azevedo* firmaram em seus Estatutos como “finalidade essencial cultivar a arte teatral incentivando o progresso artístico da cidade”<sup>211</sup>. O grupo nasce, portanto, com o objetivo de cultivar a arte incentivando seu progresso, sem pretensões relacionadas com a civilização da sociedade como um todo.

A matéria da capa do primeiro exemplar da folha, *O Theatro: Orgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*, distribuído em 28 de agosto de 1915, dia de sua estreia<sup>212</sup> apresentava o clube dramático e seu jornal aos são-joanenses, como a afirmação de uma tendência do movimento cultural da cidade, sinal de sua civilidade crescente. O autor constatava o resultado do cultivo da sociedade são-joanense; segundo ele, a cidade estava “em plena floração de clubes dramáticos e de jornais – elementos esses que em regra, nos meios cultos se desenvolvem num paralelismo harmônico e sinérgico.”<sup>213</sup> “Um punhado de moços” desejosos por fortalecer o “culto ao teatro” na cidade e por proporcionar diversões úteis e agradáveis ao público<sup>214</sup> se reunia na criação da nova agremiação.

A matéria *Cousas*, publicada no mesmo jornal, incitava os leitores a aplaudirem iniciativas como aquela – a organização de um grupo dramático – pois, no momento em que,

<sup>210</sup> Recorte do jornal *O Malho* de 16/12/1911, Rio de Janeiro. Álbum1(17v)

<sup>211</sup> Estatutos do Clube Teatral Artur Azevedo, fundado em 1906 como “Teatro infantil 15 de novembro” e reorganizado em 1915 com a nova denominação.

<sup>212</sup> Matéria intitulada *Teatro*, presumivelmente de responsabilidade do redator chefe do jornal, José Viegas. A matéria não foi assinada. (Álbum 1, p.34)

<sup>213</sup> Matéria intitulada *Teatro*, presumivelmente de responsabilidade do redator chefe do jornal, José Viegas. A matéria não foi assinada. (Álbum 1, p.34)

<sup>214</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum 1, p.34).

para o autor, o cinema era visto equivocadamente como a “escola do povo”<sup>215</sup>, aplaudir a constituição de um grupo teatral seria uma atitude de pessoas civilizadas. Diante das novas opções de lazer que a cidade oferecia, o jornal do grupo amador indicava o teatro como o divertimento das pessoas civilizadas. O autor termina seu texto com a seguinte nota:

Felizmente, porém, em nossa terra vai aumentando sensivelmente o número dos adeptos da arte sublime de Talma. Aos bons clubes que já possuíamos, vem agora juntar-se, cheio de esperanças, o <<Arthur Azevedo>>, com elementos seguros para um progredir constante e animado dos melhores desejos para com a arte. (...) Clubes não nos faltam e que todos trabalhem de acordo, ressurgindo a arte entre nós, são meus desejos.

A. (*O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.2. Álbum 1, p.34)

Observamos que o autor menciona o aumento de adeptos do teatro e a existência de “bons clubes” na cidade. O *Arthur Azevedo* chegava para somar ao progresso da arte teatral em São João del-Rei. Composto por amadores mais seguros, ou seja, mais preparados e habituados com os palcos, a associação estaria apta para superar os progressos já alcançados pelo teatro são-joanense e para prosseguir atendendo aos “melhores desejos para com a arte”.

Theophilo Silveira, ao felicitar o presidente do *Club D. Arthur Azevedo*, José Pimentel, pelo seu aniversário, após nove meses de atuação da associação, reafirmou o importante papel daquele grupo no momento artístico vivido pela cidade, declarando sua solidariedade no

(...) acontecimento que mais nos toca neste momento e que é o revivescimento do amor pela vida do Espírito que atualmente se observa em S. João del-Rei, revivescimento em que tão grande e valiosíssima parte tomou quem com o máximo valor dirige o Arthur Azevedo, um dos fatores de valor mais positivo na intensificação dessa nova fase da vida de nossa cidade.<sup>216</sup>

A imprensa fazia coro com os autores da folha publicada pelo *Club D. Arthur Azevedo* ao final de críticas e notícias sobre as apresentações do grupo, felicitando os amadores e seu presidente e sublinhando os importantes serviços prestados em favor do progresso da arte teatral na cidade. *O Zuavo*, de 15 de agosto de 1915, finalizou o anúncio da estreia do clube dramático da seguinte maneira:

<sup>215</sup> Segundo Guerra (1968, p.115) o *Cinematógrafo Pathé Frères*, da *Empresa Araujo Silva & Cia*, estreia no *Teatro Municipal* de São João del-Rei em 28 de novembro de 1907, atraindo grande público.

<sup>216</sup> Artigo escrito por Theophilo Silveira, intitulado *José Pimentel*, no jornal *O Theatro – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo* de 16 de maio de 1916, capa. (Álbum, 1, p.40)

Enviamos ao Sr. cap. José Pimentel muito digno presidente do Clube, demais membros da diretoria e sócios, os nossos mais sinceros aplausos, votos de prosperidades e completa realização do que idearam e que é sem dúvida mais um grau de progresso, do não pouco já existente em S. João d'El-Rey<sup>217</sup>.

O redator d'*O Zuavo* reconhecia o progresso já alcançado pela cidade e desejava que o clube prosperasse em suas intenções, pois seriam essas contribuições para que o teatro alcançasse mais um estágio desse progresso. Cerca de um ano depois, *O Tempo*, de 10 de setembro de 1916, publicou uma nota parabenizando o clube por seu aniversário:

Um aniversário de glórias na arte teatral!...

Os esforços empregados pelo seu digno presidente Cap. José Pimentel, são deveras inúmeros que tem cooperado para que o Club A. Azevedo torne-se o primeiro na linha de apreciação da culta sociedade são-joanense que tem sabido com justiça, avaliar o talento dos distintos amadores, do Club A. Azevedo (...) <sup>218</sup>.

O autor dessa nota afirma que a sociedade são-joanense não era fácil de conquistar. Público culto, exigente que sabia avaliar um talento digno de aplausos. Porém, o *Arthur Azevedo* teria demonstrado, ao longo de seu um ano de existência, que era capaz de cativar as preferências desse público.

O periódico *A Tribuna* publicado em 29 de julho de 1917, oito meses depois da dissolução do clube<sup>219</sup>, lamentava que a “bela fase” do teatro são-joanense tivesse passado.

S. João del-Rei, sob o ponto de vista teatral, se ia destacando de uma maneira verdadeiramente notável.

Os clubes de amadores aqui organizados, no ano de 1916, deram provas de uma dedicação enorme, levando à cena operetas e revistas, com todos seus rigores de montagem e jogos de cena, de maneira a agradar o mais exigente espectador acostumado a assistir às companhias bem organizadas.

Foi uma fase de triunfo, foi um momento de esplendor, que empolgou toda a população desta cidade, que corria ao Municipal, constituindo o teatro o assunto predileto do nosso povo admirado.

Os maiores louvores eram tecidos aos dois clubes, cada qual mais se esforçando para apresentar melhores provas. Infelizmente, essa bela fase passou. O teatro entra em sua triste fase de desânimo.<sup>220</sup>

<sup>217</sup> *O Zuavo*, de 15 de agosto de 1915, álbum 13, p.2v.

<sup>218</sup> *O Tempo*, de 10 de setembro de 1916, álbum 13, p.32.

<sup>219</sup> Entre 09 e 19 de novembro de 1916, o clube dramático *Arthur Azevedo* teria se desfeito, pois, no dia 09 o jornal *A Reforma* publicou a notícia da renúncia de José Pimentel e Oscar Ferreira, respectivamente presidente e tesoureiro da sociedade (álbum13, p.39). No dia 19, segundo *A Tribuna*, o clube se desfez (álbum 13, p.39v).

Referindo-se ao *Club União Popular* e ao *Arthur Azevedo*, o autor expõe que alguns espectadores são-joanenses estavam acostumados a assistir às companhias bem organizadas e que por isso eram mais exigentes. Possivelmente a elite da cidade ia com alguma frequência ao Rio de Janeiro, tendo assim acesso às apresentações de grandes companhias. A esses espectadores não era fácil agradar, mas as duas associações mencionadas se esforçavam e conseguiam virar assunto predileto das pessoas da cidade.

O “trunfo” e o “esplendor” das apresentações organizadas pelos dois clubes que atuaram em 1916 tinham ligação importante com um bom investimento nos cenários e figurinos – o que se constata nos programas de espetáculos, que anunciam cenários e figurinos novos, luxuosos, feitos especialmente para aquela apresentação<sup>221</sup>. Tal sucesso, também é resultado de um trabalho cuidadoso do ensaiador e dos amadores, dedicado às marcações; à sincronização da representação dos atores com a parte musical da peça; e com uma adequação da encenação a uma nova estética teatral, nova ao menos para aqueles grupos<sup>222</sup>. Assim, segundo parte da imprensa, os espetáculos organizados pelo *União Popular* e pelo *Arthur Azevedo* se assemelhavam e por vezes, superavam as representações de “companhias bem organizadas”, conseguindo agradar espectadores exigentes.

A *Companhia Alzira Leão* anunciou para o dia 29 de setembro de 1915, a encenação de *Deus e a natureza*, no Teatro Municipal da cidade. Segundo Guerra (1968), o *Club Arthur Azevedo* também divulgou, para o mesmo dia, um espetáculo com a encenação da mesma peça no Cine Teatro Avenida, e por isso, a referida companhia “viu-se obrigada a transferir a apresentação por falta de público, pois este correria para assistir à interpretação dos amadores da cidade, com Alberto Gomes no papel de Padre Oscar” (p.135)<sup>223</sup>.

Diante dessa afirmação é preciso avaliar as fontes que forneceram esses dados: os redatores da folha *A Tribuna* e Antônio Guerra (1968). Quanto ao último, não esqueçamos seu

<sup>220</sup> *A Tribuna*, 29/07/1917, álbum 13, p.50v.

<sup>221</sup> O programa do espetáculo de estreia, em que foi encenada *Tosca* (álbum 13, p.3), anunciou que o “guarda roupa” foi confeccionado especialmente para a peça e que os cenários eram novos. O mesmo anúncio foi feito para a encenação de *A mulher soldado (28 dias de Clarinha)* no *O Theatro* nº 4, de 12 de maio de 1916 (álbum 1, p.39). O programa da peça *Médico à força* anunciou um “guarda roupa luxuoso” (06/12/1915, álbum13, p.7), *Gabriel e Lusbel* ou *Milagres de Santo Antônio*, um “guarda roupa a capricho” e cenários novos (31/12/1915, álbum 13, p.11). Da mesma forma, o programa da opereta *O Periquito* anunciou “guarda roupa e cabeleiras a capricho” (05/10/1917, álbum13, p.42v).

<sup>222</sup> Esse assunto será melhor trabalhado adiante.

<sup>223</sup> O público vai ao teatro não apenas para assistir ao personagem, mas para ver o amador no personagem. Discutiremos adiante.

afã por escrever a história bem sucedida do clube dramático que ele afirma ter fundado. Já quanto aos redatores d' *A Tribuna*, devemos levar em conta a relação que esses sujeitos mantinham com os membros dos clubes amadores e seus desejos em relação a vida teatral de São João del-Rei.

*A Tribuna* declarou por ocasião da dissolução do clube *Arthur Azevedo*: “Encontramos nessa simpática agremiação um forte auxiliar da nossa campanha de reformar o repertório do teatro local, (...) campanha essa, podemos asseverar com orgulho, definitivamente vitoriosa”<sup>224</sup>. Oito meses depois, um redator da mesma folha a define como uma defensora dos clubes amadores: “*A Tribuna*, que sempre acompanhou com interesse o desenvolvimento teatral nesta cidade; este órgão que se tornou o paladino dos clubes desse gênero (...)”<sup>225</sup>. Além disso, o leitor deve se lembrar: Tancredo Braga, um dos responsáveis por este periódico, autor de revistas locais, demonstrou em uma publicação sua grande afeição e admiração pelo presidente do *Arthur Azevedo*<sup>226</sup>.

De certa forma essas pessoas estavam diretamente implicadas com a vida teatral da cidade e se sentiam integrantes do projeto de “melhoria” da cena são-joanense, além de corresponsáveis pelos sucessos alcançados. Assim, precisamos ter consciência que enxergamos a história teatral de São João del-Rei através de uma lente, que tem seu foco regulado por um forte desejo pela constituição de uma história bem sucedida do amadorismo teatral na cidade, encarnado na longevidade e no sucesso do *Club Dramático Arthur Azevedo*.

Temos a obrigação de nos perguntar se não haveria outros motivos que levaram a companhia profissional, que se apresentaria no Teatro Municipal na noite de 29 de setembro de 1915, a cancelar seu espetáculo. O empresário da companhia teria se sentido ameaçado pela competência do grupo amador que encenaria a mesma peça simultaneamente? Ele temeu que o carisma do amador Augusto Gomes atraísse todo o público para o Cine Teatro? Os preços dos ingressos cobrados pelo grupo amador da cidade eram competitivos?

Uma hipótese plausível é a de que o grupo amador praticasse preços muito baixos, impossíveis para uma companhia profissional que, por sua vez, precisava da bilheteria para sobreviver. No próprio jornal *A Tribuna*, há um comentário de que o grupo oferecia ótimos

---

<sup>224</sup> *A Tribuna*, 19/11/1916, álbum 13, p.39v.

<sup>225</sup> *A Tribuna*, 29/07/1917, álbum 13, p.50v.

<sup>226</sup> *A Tribuna* de 08 de agosto de 1915, (Álbum13, p.3v).

espetáculos por “preços insignificantes”<sup>227</sup>. Além disso, os familiares dos amadores entravam nas apresentações gratuitamente, como determinavam seus estatutos. Mas, estaria o público são-joanense preocupado com os preços dos bilhetes? Não temos dados para afirmar o perfil desse público, mas imaginamos que o grupo amador atraía para o teatro um público diversificado. Vendiam-se bilhetes por preços que variavam de \$500 a geral, 1\$000 a cadeira e 6\$000 os camarotes. Portanto, é possível que altos preços esviassem o teatro. Por fim, o público são-joanense não seria numeroso o suficiente para encher as duas salas de espetáculo na mesma noite?

Enfim, não pretendemos resolver essa equação, mas é preciso alertar o leitor dos perigos de tomar a história escrita nesta tese como uma verdade absoluta ou representativa de uma cultura teatral são-joanense do início do século XX, pois ela não pretende e não poderia sê-lo. Essa constatação não diminui a importância do nosso trabalho, simplesmente é preciso compreendê-lo como um fragmento de uma verdade que precisa ser perseguida, ainda que tenhamos a certeza de seu caráter inatingível.

Por fim, concluímos que àqueles que se dedicavam ao amadorismo era atribuída a função de desenvolver a arte dramática, que sinalizava a civilidade e o progresso de uma sociedade, ao mesmo tempo em que contribuía para aumentar o grau de civilização e de progresso dela. Os amadores deveriam contribuir para o “progresso da civilização” da sociedade são-joanense, oferecendo apresentações teatrais que se equiparassem àquelas produzidas por grandes companhias nas sociedades mais adiantadas em civilização.

### **3.2 Espetáculos alucinantes – modos de distinção social**

O que significava o desenvolvimento da arte dramática para os sujeitos envolvidos com as apresentações do CDAA? Como seria um espetáculo de “alto nível” que contribuía para o progresso da arte em São João del-Rei? Em novembro de 1916, o redator d’*A Tribuna* muito lastimou a dissolução do *Club D. Arthur Azevedo*. Nessa notícia encontramos pistas para pensar a relação entre os custos das encenações dos amadores e os preços cobrados pelos bilhetes de entrada. Ao contrapor o esforço “colossal” da sociedade teatral com os preços módicos dos bilhetes, o autor do texto nos leva a imaginar que esses espetáculos custavam

---

<sup>227</sup> *A Tribuna*, 19/11/1916, álbum 13, p.39v.



mais do que sua bilheteria pudesse arrecadar. Realidade somente possível para grupos amadores que não sobreviviam da arte. Segundo o redator:

Essa sociedade teatral vinha prestando a S. João del-Rei um ótimo serviço, proporcionando ao povo o feliz ensejo de assistir, por um preço insignificante, peças alegres, ornadas de música, de moderno repertório. O seu esforço era colossal e estava tornando-se notável. Encontramos nessa simpática agremiação um forte auxiliar da nossa campanha de reformar o repertório do teatro local, passando das tristezas do drama para as alegrias da opereta e das revistas, campanha essa, podemos asseverar com orgulho, definitivamente vitoriosa<sup>228</sup>.

O autor dramático Artur Azevedo, em uma das crônicas intituladas *O Theatro*, publicadas no jornal fluminense, *A Notícia*, de 27 de janeiro de 1898<sup>229</sup>, rebate as críticas feitas pelo comediógrafo Eduardo Vitorino, em sua série *Arte dramática*. Vitorino defendia, nesse texto, a tese de que “o luxo da encenação de certas peças e o exagero a que chegaram o ordenado dos artistas”<sup>230</sup> eram algumas das causas da decadência do teatro nacional<sup>231</sup>. Azevedo argumenta que “uma peça de grande espetáculo não pode dispensar as pompas da encenação; é preciso regalar e arregalar os olhos do espectador, deslumbrá-lo, aluciná-lo, e a esse resultado não se chega sem despender grandes somas”<sup>232</sup>.

De acordo com Neves (2002), Artur Azevedo, apesar de reconhecer as dificuldades financeiras das companhias profissionais, era “adepto da grandeza cenográfica europeia, apreciava um belo e luxuoso cenário”. As revistas e operetas exigiam uma cenografia luxuosa. Neves (2002) comenta que Azevedo, ao escrever operetas, tinha dificuldades de conciliar a necessidade das companhias de economizar e a obrigação de preservar a verossimilhança da

<sup>228</sup> *A Tribuna*, 19/11/1916, álbum 13, p.39v.

<sup>229</sup> *Apud*. Neves (2002, p.261).

<sup>230</sup> *Apud*. Neves (2002, p.261).

<sup>231</sup> Para os intelectuais, homens de letras do Rio de Janeiro, o teatro ligeiro (operetas, mágicas, revistas, burletas e zarzuelas) era sinônimo da “decadência” do teatro nacional, que para eles deveria inspirar-se na “alta dramaturgia”, o realismo francês e o romantismo. Cláudia Braga (2003) acredita que esse pensamento tem origem no “mito de um passado ideal”. Segundo a autora, ainda que ao logo da segunda metade do século XIX homens de letras como Machado de Assis, Martins Pena, José de Alencar, Coelho Neto, Oscar Lopes, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim José da França Júnior, Artur Azevedo, atestassem constantemente a inexistência de uma dramaturgia brasileira e de escritores dramáticos do país, instaura-se “em fins do século XIX, o mito de um passado ideal, no qual teria existido um ‘teatro nacional’ de proporções avantajadas” (2003, p.31). Dessa forma, falava-se em uma “decadência do teatro nacional”. Braga ainda acrescenta que este mito “será encampado por toda a ‘crítica’ subsequente com maior ou menor intensidade, apesar de, com a lucidez que lhe foi sempre peculiar, Machado de Assis tê-la negado, percebendo que ‘a geração presente’ enervava ‘o contrário com seus olhos de esperança’” (2003, p.32).

<sup>232</sup> *Apud*. Neves (2002, p.261).

peça. O desafio era aproveitar os cenários das operetas europeias já apresentadas, numa peça em que o cenário seria o Brasil. Palácios de ouro deslumbrantes possivelmente “escandalizariam a verdade”<sup>233</sup>.

É, então, possível que os amadores do *Arthur Azevedo* despendessem gordas quantias para realizar seus espetáculos<sup>234</sup>. Um grupo amador que tinha Artur Azevedo como patrono certamente se inspirava em suas ideias ao intentar o desenvolvimento da arte teatral em sua cidade, possivelmente ambicionava cenários e guarda-roupas luxuosos, para encher os olhos do público e se distinguir entre amadores e profissionais pela ostentação de suas apresentações.

O progresso esperado por parcela da elite são-joanense, portanto, passava pela reforma do repertório, esperava-se que os dramas tristes dessem lugar às montagens luxuosas de peças alegres e musicadas do “moderno repertório”. Diante da polissemia do termo “moderno” ao longo da história do ocidente é preciso compreender a definição do redator d’*A Tribuna* de um “moderno repertório”.

Segundo Marcus Vinicius Corrêa Carvalho (2012), em artigo que discute justamente as polissemias e pregnâncias dos termos moderno, modernidade e modernização, há um acúmulo histórico de sentidos e de significados atribuídos a essas palavras, que sinalizaria a variedade de apropriações e de aplicações implicadas no recurso a elas. Nesse caso, o autor do periódico afirma que as revistas e operetas seriam gêneros desse “moderno repertório”, o que certamente nada tem a ver com o chamado “teatro moderno”, pelos homens de letras da época. Segundo Vanessa Cristina Monteiro (2008) denominava-se “teatro tradicional”, ou poderíamos dizer o “antigo teatro”, as peças românticas e realistas, que pretendiam instruir o público, especialmente o realismo francês. Segundo a autora, o naturalismo de Zola marcava um período de transição, que sinalizava o rompimento inicial com esta dramaturgia tradicional. As técnicas e recursos produzidos a partir dele seriam típicas do denominado, neste período, “teatro moderno”. Para Faria (2001), as inovações do final do século XIX,

---

<sup>233</sup> Neves (2002, p.70).

<sup>234</sup> O leitor deve lembrar-se que os Estatutos dessa agremiação previam a cobrança de uma mensalidade de 3\$000 para cada sócio. Não temos dados suficientes para estimar se o montante das mensalidades supriria as despesas dos espetáculos, mas, se não, imaginamos que o presidente do clube contribuiria com as quantias necessárias para o bom andamento dos espetáculos. Tal suposição se fundamenta nos numerosos elogios aos esforços do capitão José Pimentel; ao fato de que, depois da dissolução do grêmio, os amadores que se organizaram em outras apresentações sem a presença do capitão, não conseguiram manter a mesma qualidade da cenografia (como mostra as críticas à encenação da revista *Número 1*); e ao fato de ele ter sido convidado pelos *Independes* para dirigir operetas como a *Viúva Alegre* que exigiriam um investimento significativo.

levadas a cabo pelos primeiros encenadores franceses modernos, como André Antoine, Paul Fort e Lugné-Poe, não repercutiram no Brasil<sup>235</sup>. “Nossos palcos reproduziam apenas a dramaturgia correta, mais convencional, que foi predominante no “fin de siècle” francês, sem incorporar as experiências cênicas de vanguarda, que abriram caminho para o teatro moderno” (FARIA, 2001, p.184).

Marta Moraes da Costa (2012) afirma que, nas primeiras décadas do século XX, povoavam os palcos brasileiros uma diversidade de estilos, línguas e tipos de encenações. A autora reafirma a defasagem existente “entre as novas correntes em vigor na Europa e sua chegada ao Brasil” (p.335). Para ela “A passagem do século XIX ao XX tem como principal homem do teatro Artur Azevedo, atestando a permanência do teatro ligeiro, das formas de teatro cômico e musicado que contemplam as expectativas do público menos sofisticado, graças aos preços baixos dos bilhetes” (p.335).

Ao mesmo tempo em que parcela da elite são-joanense se identificava com Artur Azevedo e seu pensamento, eles buscavam se distinguir desse público “menos sofisticado”, encenando operetas e revistas. Das peças ligeiras, os gêneros musicados exigiam maiores investimentos. Segundo Rubens José Souza Brito (2012), na virada do século XIX para o XX, “somente companhias estáveis – e eram poucas – conseguiam colocar em cena espetáculos dispendiosos, que demandavam uma produção de grandes proporções” (p.222). A dedicação a apresentações como estas demandava manter um número considerável de artistas contratados, entre atores e atrizes, músicos, cenógrafo, maquinistas, contrarregra, ponto etc., além dos custos com os materiais para o cenário, figurinos, aluguel do teatro. Brito afirma que as despesas para “a produção de espetáculos musicais atingia uma cifra de ordem astronômica” (2012, p.223). Encenar operetas e revistas sinalizava, também, poder econômico.

O repertório denominado “moderno” pelo autor da matéria publicada na folha *A Tribuna*, era o teatro ligeiro, musicado, criticado pelos homens de letras, muito aplaudido pelo público fluminense e, por vezes, pela elite do Rio de Janeiro, quando recebia no Teatro Lírico companhias francesas vindas dos: Teatros de Boulevard, herdeiro do Teatro de Feira, da Comédie Française e do Teatro do Odéon<sup>236</sup>. “Moderno” para o autor era o repertório que

---

<sup>235</sup> André Antoine esteve no Rio de Janeiro em 1903 e suas apresentações não agradaram Artur Azevedo que se manifestou nas crônicas, segundo Walter Lima Torres e Francisco José Vieira (2012), com uma “visão passadista e conservadora”, mostrando-se irritado com as “montagens baseadas em textos que procuravam fugir ao esquematismo da ‘pièce bien faite’” (p.398).

<sup>236</sup> Segundo Torres e Vieira (2012).

vinha da Europa, especialmente o francês<sup>237</sup>, aplaudidos pelos europeus e pela elite fluminense, como veremos adiante.

A partir do material que analisamos, observamos que a elite são-joanense via-se como uma sociedade que já teria certo grau de civilização e desejava desenvolver seu teatro no sentido de torna-lo mais exuberante, luxuoso e alegre. Os integrantes do grupo amador almejavam distinguir-se como uma elite intelectual, de bom gosto e com poderes econômicos, além de possibilitar ao público local as mesmas experiências que tinham os públicos das companhias mais importantes do mundo civilizado. Para essa elite, o Rio de Janeiro e a Europa eram os modelos de civilização. Passamos então a analisar, mais detidamente, o repertório apresentado pelo *Club D. Arthur Azevedo*.

---

<sup>237</sup> No próximo item analisamos mais detidamente essa questão.

#### 4 – DAS TRISTEZAS DOS DRAMAS ÀS ALEGRIAS DAS OPERETAS, COMÉDIAS E REVISTAS: O REPERTÓRIO ENCENADO PELO CDA

O *Club Dramático Arthur Azevedo* reproduzia, em seus jornais, um discurso sobre a importância da constituição de grupos teatrais que contribuíssem para desenvolver o teatro são-joanense, sendo capazes de encenar peças civilizadoras. Observamos que o desenvolvimento da arte dramática, para esse grupo, se daria a partir da montagem de peças alegres, musicadas e suntuosas. O repertório ideal seria composto por peças já encenadas por companhias teatrais de renome e que tivessem sido saudadas pelo público de sociedades civilizadas como as da Europa e da capital federal.

As atenções dos amadores teatrais e do público são-joanenses estavam voltadas para o Rio de Janeiro. De certa forma, tanto na segunda metade do século XIX, como nas primeiras décadas do XX, estar atento à vida teatral do Rio de Janeiro era, também, mirar um fragmento do teatro Europeu. Segundo Torres e Vieira (2012), diversas companhias estrangeiras passavam por ali em suas turnês pela América e exploravam um “repertório de sucesso consagrado nas grandes capitais europeias, particularmente Paris” (p.392).

A matéria intitulada *O Ator*, publicada no jornal número 1 do *Clube Dramático Arthur Azevedo*, ao exaltar tal profissão e sua importância para divertir, moralizar e instruir o público, o autor da matéria – T.B. – cita atores e atrizes que atuaram no Rio de Janeiro como artistas com os quais os são-joanenses estavam bastante familiarizados:

Quem não conhece no Rio, Aura Abranches, Palmyra Bastos, [Carmen] Martins, Ema de Souza, Cynira Polonia, Maria [Lina], Esther Bergerac, [Sara] Nabre, Lucilia Peres, Cremilda de Oliveira, Pinto Filho, Leopoldo Froes, Olympio Nogueira, Alfredo Silva, Eduardo Leite, José Ricardo, Christiano de Souza, Raul Soares, o velho Brandão, o Brandão sobrinho, Augusto Campos?! Quando eles passam pelas ruas, todos os olhares se convergem para as suas pessoas, como se fossem as mais altas autoridades do país.<sup>238</sup>

Segundo Torres e Vieira (2012), as companhias estrangeiras que encenaram no Brasil, trabalhavam a partir de um ator, “expoente da cena tipo ‘mostro sagrado’”(p.395). “Até a década de 1920, a trupe estrangeira em turnê se configurava ao redor de um grande ator ou de

---

<sup>238</sup> Album1, p.34.

uma grande atriz” (p.395). Dessa forma, toda a publicidade relacionada à turnê das companhias, suas estreias ou reprises, seu sucesso ou fracasso, se constituíam em torno do nome de seu artista principal. Nos períodos em que essas companhias atuavam no Brasil, a imprensa publicava notícias, críticas e crônicas a respeito. Esses periódicos chegavam às diversas províncias brasileiras, o que tornou alguns atores e atrizes bastante conhecidos pelos brasileiros.

As companhias brasileiras também se organizavam em torno de um grande artista. Contudo, de acordo com Tania Brandão (2012), os grandes artistas europeus dependiam de um empresário para se projetar. A relação estabelecida entre artistas e empresários das trupes europeias era baseada na “tutela de personalidades ou instituições, mecenato”. Para a autora, os atores e atrizes brasileiros estavam livres da tutela de empresários. Desde o século XIX, no período em que João Caetano atuava, foi estabelecido um pacto entre público e artistas. Assim, os grandes artistas eram aqueles que caíam nas graças do público. Segundo Brandão (2012), diversos nomes ficaram conhecidos pelo Brasil. Dos mencionados no jornal dos amadores dramáticos a autora cita: Leopoldo Fróes, e artistas ligadas ao teatro ligeiro como Lucilia Peres e Cynira Polônio. Familiarizados com os artistas e com a vida teatral da capital federal, os são-joanenses almejavam desenvolver o teatro na sua cidade, inspirados na cena fluminense, mostrando-se uma sociedade mais civilizada.

Na virada do século XIX para o XX, de acordo com Faria (2001, p.179-180), havia uma “(...) presença maciça de companhias dramáticas estrangeiras no Rio de Janeiro e em outras cidades do país, fenômeno que se intensificou nos dois últimos decênios do século XIX”. Segundo Faria (2001), atraídas pela possibilidade de obter grandes lucros na América (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, Montevideu e em outras cidades menores), essas companhias, vindas principalmente da França, Portugal, Itália e Espanha, deixavam seus países em períodos de baixa temporada. Um exemplo são as companhias francesas que partiam de Paris no verão, quando a burguesia se retirava da cidade. Para o autor era como se um pedaço da Europa mudasse para o Rio de Janeiro todo ano:

Sem dúvida alguma, os espectadores brasileiros da época tiveram o privilégio de ver uma grande parte do que havia de melhor no teatro europeu, tanto no que dizia respeito aos intérpretes quanto no que dizia respeito à literatura dramática. Autores consagrados em Paris, como Victorien Sardou, Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Édouard Pailleron, Henry Meilhac, Ludovic Halévy, Alphonse Daudet, Émile Zola, Henri Becque, Edmond Rostand, Georges Feydeau, Eugène Brieux, Georges Ohnet

e muitos outros não necessariamente franceses, como Ibsen, Echegaray, Sudermann e D'Annunzio foram aqui representados inúmeras vezes. E também Shakespeare, Racine e Molière. (FARIA, 2001, p.182)

Faria (2001) acrescenta que esses autores eram os mais encenados pelas companhias estrangeiras que passavam pelo Rio, e desses, os franceses eram os preferidos, inclusive pelas companhias que não eram francesas. A lista de autores mencionada acima revela que as companhias estrangeiras traziam uma diversidade de peças: algumas consideradas “sérias” pelos literatos daqui, como aquelas escritas por Racine, Molière, Victorien Sardou e Alexandre Dumas Filho; outras escritas por autores do teatro musicado, desprestigiado pelos literatos fluminenses, como Henry Meilhac e Ludovic Halévy; e autores precursores do que nas primeiras décadas do século XX denominava-se “Teatro Moderno” ou o Naturalismo de Émile Zola.

Os amadores do clube *Arthur Azevedo* escolheram para sua estreia *Tosca*, uma peça do escritor francês Victorien Sardou. Segundo Vanessa Cristina Monteiro (2008), as peças deste autor foram encenadas no Rio de Janeiro, ao longo dos anos 90 do século XIX, por diversas companhias nacionais e internacionais e foram muito apreciadas pelo público e pela crítica, amantes das “peças bem-feitas”<sup>239</sup>. Segundo Monteiro (2008, p.2), havia no Rio um público “assíduo frequentador dos teatros” que estava acostumado “com as peças dotadas de convenções”<sup>240</sup>, as quais eram comuns nos textos clássicos, românticos e realistas”.

A associação que pouco depois de sua fundação foi saudada pela imprensa local por renovar o repertório teatral da cidade, deixando os “velhos dramas” e passando a encenar peças alegres, paradoxalmente estreou com um drama. *Tosca* agradava aqueles que apostavam na escola realista como um ideal de peças civilizadoras. Contudo, como já dissemos, essa peça foi muito aplaudida na capital federal, além disso, foi encenada por companhias consideradas ilustres, como a *troupe* da famosa atriz francesa Sarah Bernhardt que estreou sua *tourneé* no Rio de Janeiro, em 1893, encenando *Tosca*. Esses podem ter sido os motivos que

---

<sup>239</sup> Do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (Apud. MONTEIRO, 2008, p.2) a peça bem-feita está voltada para “os efeitos exercidos sobre o espectador, efeitos que visam causar surpresa, manter a atenção, aguçar a curiosidade, satisfazer a razão, entreter o espírito com engenhosidade da armação do conflito dramático”.

<sup>240</sup> Segundo Monteiro (2008, p.2), “as convenções são determinadas técnicas e recursos incorporados na composição do texto e nas representações cênicas com a finalidade de auxiliar os espectadores a entenderem o enredo” (...). “As convenções pertenciam ao universo da chamada peça bem-feita, cujo fundamento baseava-se na ideia do bem escrever dos textos dramáticos” (MONTEIRO, 2008, p.2).

justificaram a escolha da peça. Mas não só. Há a hipótese de que parte do grupo concordava que as peças do realismo francês eram ideais para os palcos de sociedades civilizadas.

São poucas, mas existem algumas fontes no acervo investigado, relacionadas ao *Club D. Arthur Azevedo* (1915-1916), que expõem um discurso dissonante em relação ao que observamos até agora. O artigo intitulado *Às vezes*, assinado por L. e publicado no primeiro exemplar do jornal da agremiação, é um exemplo. Seu autor celebrou o interesse de alguns são-joanenses pela arte dramática, pois, pouco antes, a cidade não possuía amadores competentes que “pudessem interpretar as obras dos afamados autores teatrais”<sup>241</sup>.

O redator ressaltou que os pequenos grupos “dispersos” que existiram apresentavam “frívolas” comédias durante suas trajetórias “efêmeras e obscuras”.<sup>242</sup> Segundo L., nos últimos tempos, “dedicados amadores” experimentaram a interpretação de “altos dramas” e teria sido essa uma ideia muito feliz. As “brilhantes representações” que se seguiram teriam conquistado o interesse dos são-joanenses, “pelos dramas passionais que do cenário da vida real, se refletem na ribalta do teatro”. Para L., pouco a pouco o público assistia “aos grandes dramas onde o crime tem seu castigo e a virtude seu prêmio”. Peças como essas instruíam alguns e enchiam o coração de outros de saudades dos tempos longínquos em que esses dramas foram encenados na cidade<sup>243</sup>.

Outro artigo que dialoga com as ideias de L. foi assinado por A. e publicado também na primeira folha do clube:

NESTA época em que o cinema vai no ápice do progresso, prendendo a multidão, fascinando-a com tragédias e fantasias loucas mesmo próprias do século em que o fogo e o sangue celebrizam a estupenda evolução, nestes tempos de ‘fitas, filmes’ cujos escândalos, os sucessos as gentes aplaudem com frenesi; nesta época de sentimentalismo, quando não cessam de ser descoberto os ‘Rocamboles’, ‘Fantomas’ e tantas outras entidades pantafaçudas e meramente fantásticas, não se deixa de experimentar grande satisfação quando é divulgada a fundação de um clube dramático. A gente civilizada que não ‘embarca’ na absurda asserção de que o ‘cinema é escola’, de certo que não poupará aplausos a fundadores de clubes dramáticos nestes tempos em que o palco é obumbrado pelas projeções escandalosas que tem resultado, inúmeras vezes, tragédias reais que apaixonam o espírito e que os jornais dispersam como reclame... e exemplo.<sup>244</sup>

<sup>241</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum 1, p.34).

<sup>242</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1 (Álbum 1, p.34).

<sup>243</sup> *O Theatro*, número 1, de 28 de agosto de 1915, p.1. Álbum 1, p.34

<sup>244</sup> *O Theatro – órgão oficial do Club Arthur Azevedo*, nº1 de 28 de agosto de 1915. Álbum 1, p.34.



O autor incita o leitor a dar a devida importância e o necessário apoio àquela que seria a verdadeira “escola”, a “arte sublime de Talma” em contraposição ao teatro musicado e ao cinema, criticados por ele ao classificar como “pantafaçuda e meramente fantástica” a personagem de Fantomas de um filme de 1913<sup>245</sup> e o *Rocamboles*. Acreditamos que o redator se referia à peça de Francisco Correa Vasques, *Rocamboles no Rio de Janeiro*, inspirada no romance-folhetim *As proezas de Rocamboles*. Este foi um dramaturgo e ator que se tornou referência do teatro musicado no Brasil<sup>246</sup>. Esta crítica não condiz com um grupo amador, como o *Arthur Azevedo*, que pretendia representar um repertório de peças musicadas: operetas, revistas, vaudevilles e zarzuelas.

Enquanto no material que analisamos anteriormente os redatores dos jornais, tanto do grupo amador como dos jornais locais, festejavam a reforma do repertório encenado na cidade, ou seja, o fim dos dramas tristes e o investimento em peças alegres, L. tinha ambições totalmente opostas. Ele celebrava a volta aos palcos de “altos dramas” que instruíam o público a cultivar as virtudes e a corrigir os vícios, dramas do realismo francês ou neles inspirados. Possivelmente o autor da última matéria analisada concordaria com suas ideias, dotado de uma visão conservadora, crítico ferrenho do teatro musicado e das novidades do cinema; possivelmente A. era a favor da encenação dos “altos dramas”.

Conscientes da limitação da pesquisa que se dedica a investigar um único acervo, constituído pela coleção de um amador teatral, somada a outra coleção de um grupo específico, material referente a uma cidade onde existiram diversas associações de teatro amador, acreditamos que o texto de L. é representativo de outro universo teatral que possivelmente existia em São João del-Rei, mas a que temos um acesso restrito por meio das fontes consultadas. O autor, L., tinha uma inserção social que lhe permitiu publicar um texto no periódico de um grêmio com pensamentos muito distintos dos seus. É possível que o grupo a que ele se referiu tenha existido no mesmo período que o *Arthur Azevedo*. Assim como pensavam L. e A., autores das matérias analisadas acima, poderiam existir outros sujeitos no grêmio que simpatizavam com essas ideias.

Em alguns momentos no jornal do clube, os amadores demonstram que compartilhavam com os intelectuais fluminenses da ambição de criar o teatro nacional, o que

---

<sup>245</sup> O *Fantomas* é uma referência ao personagem do livro de Pierre Souvestre e Marcel Allain, adaptado para o cinema em 1913 por Louis Feuillade.

<sup>246</sup> As informações sobre a peça *Rocamboles* foram retiradas do artigo de Souza, 2006, p. 231.

os literatos imaginavam que só seria possível se os brasileiros escrevessem peças inspiradas no realismo francês. Apesar desse discurso, o repertório dos amadores, após sua estreia, se constituiu de peças ligeiras. O grupo, assim como seu patrono, tinha atitudes controversas em relação ao que defendiam e ao que faziam. No primeiro exemplar do jornal publicado pelo clube, seu redator afirmava que a associação pretendia, assim como Artur Azevedo, contribuir para criar o teatro nacional. Segundo o redator, este objetivo estaria figurado no título dado à folha dos amadores – *O Theatro* – possivelmente uma referência à coluna de crônicas de mesmo nome, publicada por Artur Azevedo no jornal *A Notícia*, entre 1897 e 1908.

De acordo com Mencarelli (1999), Artur Azevedo integrava “o seletto grupo de intelectuais e literatos que, através de intensa atividade cultural, refletia e intervinha sobre os rumos do país nas duas décadas finais do século XIX” (p.44). Dessa forma, Azevedo compartilhava ideias sobre o teatro com literatos fluminenses, como Machado de Assis, ao mesmo tempo em que escrevia peças ligeiras, condenadas pelos mesmos literatos. Azevedo viveu este paradoxo, de um lado concordava e disseminava o ideal de dramaturgia que desenvolveria o teatro nacional e de outro produzia peças que agradavam o público fluminense, mas que não correspondiam a este ideal.

A todo tempo o dramaturgo justificou sua produção de peças ligeiras nos jornais do Rio de Janeiro. Ele argumentava que o gênero não determinava a qualidade da peça, mas a maneira cuidadosa com que ela era escrita<sup>247</sup>. Segundo Larissa de Oliveira Neves (2006),

Artur Azevedo e alguns colegas (João do Rio, Valentim Magalhães, Moreira Sampaio, todos autores de revistas) acreditavam que textos bem escritos elevariam a qualidade das peças ligeiras. A mercantilização do teatro não significava necessariamente baixo valor estético. Para eles, a incipiente indústria cultural poderia oferecer bons espetáculos teatrais, espetáculos em que cenários e músicas adquiriam, sim, relevância junto ao texto, mas que em nada diminuía seu valor. (p.48)

Dessa forma, para Azevedo, o teatro musicado que atraía o público por meio da música, da cenografia e do figurino, tinha também, quando bem escrito, seu valor literário<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> Para mais sobre Artur Azevedo, ver Larissa de Oliveira Neves (2006); João Roberto Faria (2001); Fernando Antônio Mencarelli (1999).

<sup>248</sup> Há aqui uma importante ruptura na estética teatral em que o texto dramático deixa de ser elemento central na obra e passa dividir este lugar com a música e a cenografia. É importante notar que esta ruptura se dá a partir de uma relação estreita dos autores e produtores teatrais com o público fluminense. Ou seja, a ruptura está relacionada com a performance. Em relação a esta insistência de Artur Azevedo em desejar o status de arte para

Além desse argumento, Artur Azevedo afirmava que era preciso atender às expectativas do público, pois o sucesso de bilheteria era necessário aos empresários e artistas teatrais que tiravam seu sustento da vida nos palcos. Na carta escrita em 1898, em resposta à crítica de Coelho Neto à encenação de sua revista de ano *O Jagunço*, Azevedo se apoia na publicação de Urbano Duarte, no *Jornal do Comércio* para reforçar sua assertiva:

Os pobres diretores teatrais encontram-se em frente do seguinte dilema: ou exibirem excelentes dramas e comédias perante cadeiras vazias, somente inspirados no nobre intuito de regenerar a arte dramática, ou atraírem os espectadores pela isca do maxixe, pelo cevo da pimenta, pelo chamariz das cenografias e demais condimentos. Preferem a segunda alternativa; fazem muito bem, e eu faria o mesmo. Aquilo é antes de tudo uma indústria, sujeita a mil ônus e despesas. Impossível lhes seria dotar outra orientação que não a seguinte: peças que fazem dinheiro, peças que não fazem dinheiro. (*Apud.* FARIA, 2001, p.600)

Diante dessa realidade, Artur Azevedo insistia na necessidade de se construir um *Teatro Municipal* no Rio de Janeiro e de, nele, uma companhia dramática subsidiada pelo governo, encenar “o bom drama e a boa comédia, estimulando assim os escritores dramáticos” (FARIA, 2001, p.171). Portanto, uma companhia que se propusesse a tal feto não poderia depender do dinheiro das bilheterias. Azevedo acreditava, também, que grupos amadores poderiam assumir essa responsabilidade, tendo como objetivo a criação do teatro nacional. Sua opinião sobre o repertório que deveria ser encenado por esses grupos era bastante rígida (NEVES, 2006). Neves cita a crônica publicada por Artur Azevedo no dia 14 de dezembro de 1899, direcionada ao *Elite Clube*, grupo de amadores do Rio de Janeiro que realizava apresentações para a elite da cidade:

(...) já o tenho dito mais de uma vez e é convicção minha que, se algum dia tivermos teatro, será feito pelos amadores com o seu entusiasmo, a sua sinceridade, a sua preocupação de arte e não pelos artistas desalentados, sem estímulo, sem conforto, sem remuneração, cheios de privações e misérias, ensaiando a trouxe-mouxe umas tantas peças com que as empresas não contam, decorando longos papéis sem absoluta certeza de que chegarão a

---

as revistas de ano e as operetas, Mencarelli (1999) atribui à influência de uma “corrente da crítica francesa do século XIX comandada pelo então célebre Francisque Sarcey.” Este atuou nos principais jornais de Paris a partir de 1860, “com grande repercussão perante o público”. Mencarelli afirma que “Sarcey tinha preferência pelas ‘peças bem-feitas’, valorizando mais a construção dramaturgica do que o gênero teatral. Sua obstinada defesa desse teatro voltado para a satisfação da plateia, através do envolvimento pela trama, consagra as peças de Scribe e influenciou as características das obras de Augier, Labiche e Sardou”.(MENCARELLI, 1999, p. 95).

recitá-los em público. (...) **O que falta ao Elite-Clube é uma direção literária que não faça concessões aos seus associados, e lhes imponha o teatro que lhes deve impor, a fim de que o bom gosto da plateia se compadeça com o talento dos amadores.** Do teatro estrangeiro o Elite-Clube não deveria aproveitar senão algumas peças clássicas – peças de todas as épocas e de todas as sociedades –, e atirar-se ao teatro brasileiro, pondo em contribuição, por todos os meios possíveis, o talento dos nossos escritores. Fazendo assim, o Elite-Clube, **sem transigir com a opinião mal avisada dos seus associados, e substituindo os que se irritassem por outros que o aceitassem como uma tentativa proveitosa de arte, desempenharia nobremente, dignamente, patrioticamente uma elevada missão artística, e faria obra para o presente e para o futuro.**<sup>249</sup> (Grifos nossos)

Para Azevedo, essas associações deveriam, com o objetivo de cumprir “patrioticamente uma elevada missão”, impor aos seus membros o teatro de “bom gosto” – as peças clássicas estrangeiras, de todas as sociedades e o teatro brasileiro. Muito provavelmente Azevedo se refere ao “teatro sério” brasileiro, ou seja, aquele inspirado nas peças clássicas, românticas e realistas que não atendiam às expectativas do público. Não é difícil imaginar que um clube de teatro amador que homenageava Artur Azevedo e pretendia honrá-lo, pudesse ter como objetivo encenar este tipo de peça. Contudo, não foi isto que verificamos.

Podemos supor que a decisão de encenar *Tosca*, por um grupo de amadores, não seria contestada por Artur Azevedo, adepto das “peças bem feitas”. Segundo Monteiro (2008, p.3), *Tosca* “agradou à maioria dos críticos e dos espectadores.” Crispiniano da Fonseca, em publicação do jornal *O País* de 16 de junho de 1893, sobre a apresentação que ocorreu no *Teatro Lírico* do Rio de Janeiro, enfatizou “o estilo trágico da peça, escrita sob os moldes clássicos” (p.3). As características da personagem representada pela atriz Sarah Bernhardt eram típicas do gênero da tragédia. *Tosca*, portanto, inspirada nas tragédias, poderia ser considerada um “alto drama”. Possivelmente, para um grupo amador, esta teria sido uma boa escolha aos olhos de Artur Azevedo.

Ainda assim, para a estreia de um clube que escolheu Artur Azevedo como patrono; que pretendia oferecer “divertimentos úteis” à população; e que afirmava a intenção de contribuir para a “regeneração” do teatro nacional, é possível que alguns escolhessem a comédia *O Dote*. O redator d’*O Zuavo*, de 25 de julho de 1915, chegou a anunciar que a estreia dos amadores aconteceria “com a sublime peça do patrono do mesmo <<O Dote>>

---

<sup>249</sup> Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 14/12/1899, Apud. Neves (2006, p.73).

desempenhando papel de Ângelo o simpático e querido amador Alberto Gomes; consta lhe será preparada uma manifestação de simpatia pela sua volta à cena.<sup>250</sup> Se não fossem os detalhes anunciados, relacionados com a volta do amador Alberto Gomes no papel de Ângelo na peça *O Dote*, diríamos que o redator d'*O Zuavo* teria se precipitado e sem saber ao certo qual a peça escolhida para a estreia do grupo, acabou divulgando o que para ele era óbvio: um grupo de amadores que escolhe Artur Azevedo como patrono estrearia com sua peça de maior sucesso – *O Dote*.

Segundo Neves (2006, p.91), a comédia *O Dote* foi representada no Rio com grande sucesso, conseguiu um respaldo positivo praticamente unânime entre a crítica e, notavelmente, obteve grande aceitação do público. Um ano depois da estreia da peça, em 1907, a companhia dramática italiana liderada por Tina de Lorenzo representou *O Dote* no Rio<sup>251</sup>. Ter sua peça encenada por uma companhia europeia era algo de muito prestígio no período. O próprio Artur Azevedo avaliou a peça, em palestra publicada n'*O País* de 19 de março de 1907 (*Apud* NEVES, 2006, p.132), como uma de suas melhores comédias, pois, sem utilizar os artifícios para agradar os espectadores (elementos que provocassem a hilaridade do público, a música, a cenografia e a indumentária), empregados por ele em peças do teatro ligeiro, sua encenação agradou. Em outra publicação, Azevedo faz a seguinte reflexão:

A representação do *Dote* me encheu de júbilo, não por ter sido, como dizem amigos e indiferentes, um triunfo, mas porque provei que nesta questão de teatro não sou apenas um teórico, um declamador, pois demonstrei, com um exemplo arrancado do meu próprio esforço, que não há razão para descrever do ressurgimento da nossa arte, que não há razão para pôr escritos no Teatro Municipal e alugá-lo a estranhos, como se não tivéssemos o que meter lá dentro. O verdadeiro teatro aí está: fiquem sabendo os meus compatriotas que também eu posso fazê-lo, embora as circunstâncias ambientes me tenham feito seguir outro rumo<sup>252</sup>.

Observamos que *O Dote* provou, a Artur Azevedo e a seus pares, que seus esforços no intento de regenerar o teatro nacional, não teriam sido em vão. Além de ter atestado sua capacidade de produzir o “verdadeiro teatro nacional”. De acordo com Neves (2008), os

<sup>250</sup> *O Zuavo* de 25 de julho de 1915. Imagem: Album1(33)

<sup>251</sup> Segundo Torres e Vieira (2012, p.397), a prefeitura do Rio exigia das trupes estrangeiras que ao menos uma obra brasileira contasse em seu repertório. A peça de Artur Azevedo teria sido a escolhida pela companhia italiana.

<sup>252</sup> Azevedo, Artur. *O Teatro*. In. *A Notícia*, 14/03/1907, *Apud*. NEVES, 2006, p.136.

contemporâneos do autor viram em *O Dote* um exemplo de que a literatura dramática brasileira não estava irremediavelmente perdida.

Por que a peça de Sardou teria sido escolhida no lugar da peça de Artur Azevedo para a estreia do grupo? Este pode ser um indício das tensões que existiam entre os amadores, em relação ao que se pretendia para os espetáculos da sociedade. Outra hipótese tem relação com as habilidades dos amadores para desempenhar a comédia e as exigências do clube dramático *Arthur Azevedo*, pois, na noite da estreia, o General Napoleão Aché seria o homenageado, portanto, a encenação deveria ser realizada com perfeição. É possível que os elementos do clube ainda não estivessem preparados para representar com perfeição as comédias.

Uma publicação no periódico *A Tribuna*, oito meses depois da dissolução do clube<sup>253</sup>, nos ajuda a analisar as habilidades que os amadores deveriam possuir para encenar com perfeição, a comédia *O Dote*. Os redatores da matéria tinham presenciado um período em que o grupo tinha elementos capazes de encenar operetas e revistas com perfeição, mas essa pode não ter sido a situação na estreia do clube. É preciso sublinhar que o cômico de maior destaque da associação, Francisco Velloso, só integrou o grupo em novembro de 1915<sup>254</sup>. *A Tribuna* publicou em julho de 1917:

Os clubes de amadores aqui organizados, no ano de 1916, deram provas de uma dedicação enorme, levando à cena operetas e revistas, com todos seus rigores de montagem e jogos de cena, de maneira a agradar o mais exigente espectador acostumado a assistir às companhias bem organizadas<sup>255</sup>.

Referindo-se ao *Club União Popular* e ao *Arthur Azevedo*, o autor comenta quais seriam os esforços desses amadores para alcançar mais um grau do progresso na arte: encenar operetas e revistas com rigorosa montagem e jogos de cena. O redator dessa notícia marca uma transformação no modo de atuar dos amadores desses clubes no ano de 1916. Uma rigorosa montagem<sup>256</sup> diz respeito ao modo como foram confeccionados o cenário e figurinos;

---

<sup>253</sup> Entre 09 e 19 de novembro de 1916, o clube dramático *Arthur Azevedo* teria se desfeito, pois, no dia 09 o jornal *A Reforma* publicou a notícia da renúncia de José Pimentel e Oscar Ferreira, respectivamente presidente e tesoureiro da sociedade (álbum 13, p.39). No dia 19, segundo *A Tribuna*, o clube se desfez (álbum 13, p.39v).

<sup>254</sup> Segundo matéria publicada n' *O Zuavo*, de 20/11/1915, (Album 13, p.7v).

<sup>255</sup> *A Tribuna*, 29/07/1917, álbum 13, p.50v.

<sup>256</sup> No *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos, obra que está contida no acervo do grupo teatral, há o verbete: “Montar uma peça - Diz-se que se está montando uma peça no theatro, quando se está ensaiando, mettendo em scena, preparando scenario, vestuário, adereços e tudo o mais preciso para a apresentar ao publico” (1908, p.92).”.

ao cuidado com a marcação das entradas, saídas e movimentações dos atores e atrizes no palco; à sincronização da orquestra e coros com a ação dos atores e atrizes; enfim, ao cuidado com todos os elementos de cena, garantindo uma harmonia entre eles e um ritmo adequado à encenação.

O termo “jogo de cena” é definido por Sousa Bastos, em seu *Diccionario do Theatro Portuguez*, como: “A maneira de fazer uma entrada, de efetuar uma saída, executar uma passagem, de se mover em cena num encontro, num reconhecimento, e muitos outros movimentos que o papel exige, marca-se e apura-se nos ensaios;” (1908, p.)<sup>257</sup>. Os amadores do clube *Arthur Azevedo*, quando encenaram operetas e revistas, fizeram jogos de cena mais cuidadosos, ou mesmo diferentes.

Em 1916, eles se colocavam no palco e se expressavam gestualmente de outro modo, avaliado pelo autor da notícia como mais rigoroso, possivelmente, por ter sido saciada a falta de um ensaiador para marcar e apurar os movimentos dos amadores<sup>258</sup>. Mas, podemos afirmar que era, também, um modo distinto do que se fazia anteriormente. Diferente, por uma mudança da estética teatral, em consequência da alteração do repertório encenado. Novidade aprovada pelo autor da notícia publicada no jornal *A Tribuna* em 14 de maio de 1916, que se mostrou admirado com “o grau de progresso a que atingiu o teatro local: modificou-se completamente o repertório passando-se do fastidioso drama para as peças alegres e musicadas”<sup>259</sup>.

Segundo Paiva (2011), o modo como o ator utiliza o corpo tem relação direta com uma estética e uma “dependência geral do corpo aos *gestus* sociais [maneira característica de usar o corpo] e aos determinismos culturais”(p.75). Em relação ao primeiro ponto, a questão estética, Paiva afirma que a “tragédia, por exemplo, anula o movimento dos membros e do tronco, enquanto o drama psicológico usa principalmente os olhos e as mãos. As formas populares valorizam a gestualidade do corpo todo”. Sousa Bastos, no mesmo verbete citado

<sup>257</sup> O autor continua o verbete: “(...) mas o artista inteligente, hábil e bem inspirado, na execução de qualquer jogo de cena, pode procurar efeitos inesperados, que dão sempre um bom resultado. Excelentemente pode aproveitar esse jogo o bom artista que tenha de morrer em cena, ou reproduzir um acesso de loucura, a embriaguez, o desespero, apresentando trabalho novo e de grande resultado. No gênero cômico são enormes as variantes que o artista pode aproveitar, uma vez que não cometa exageros que prejudiquem o seu trabalho, tornando-o de cômico em burlesco, ou transformando-o em verdadeira palhaçada” (1908, p.6).

<sup>258</sup> A falta do ensaiador era um dos problemas apontados pela imprensa que justificava a má atuação dos amadores. Alberto Gomes foi o ensaiador do *Club Dramático Arthur Azevedo* desde o início, mas os amadores que integravam o grupo vinham de outros grupos que não tinham ensaiadores e estamos falando da estreia, que, possivelmente, seria marcada pelo período de ajustes do novo grupo dramático.

<sup>259</sup> Recorte colado no album1, p.39v.

acima, acrescenta que “no gênero cômico são enormes as variantes que o artista pode aproveitar, uma vez que não cometa exageros que prejudiquem o seu trabalho, tornando-o de cômico em burlesco, ou transformando-o em verdadeira palhaçada” (1908, p.6). Dessa forma, diante da mudança do repertório, os jogos de cenas também precisaram ser modificados. Possivelmente, para a estreia, os amadores ainda não estivessem preparados para realizar essas mudanças com a perfeição que a ocasião exigia.

Quanto à dependência do corpo ao *gestus*, a elite são-joanense apreciava a prática da oratória, para ela, sinal de erudição e cultura. Valorizavam-se os bons oradores, promovendo em espetáculos, bailes e festas particulares, palestras literárias<sup>260</sup>. Não estamos dizendo que o corpo não estivesse implicado na performance de um orador, no entanto, a maneira como ele se implicava era bastante distinta do que Paiva (2011) acredita ser a “gestualidade do corpo todo”, necessária em peças populares, como as comédias, zarzuelas, operetas, revistas e burletas.

Ainda que alguns membros do clube *Arthur Azevedo* já tivessem encenado *O Dote*<sup>261</sup> duas vezes, entre os anos de 1910 e 1912, é possível que eles ainda não tivessem habilidade suficiente para representá-la com perfeição. Indício disso é a avaliação sobre a atuação do amador Antônio Guerra, pouco depois de sua experiência na encenação de *O Dote* como amador do *15 de Novembro*. *O Dia*, sobre o espetáculo realizado em 30 de abril de 1913 pelo *15 de Novembro*, criticou a atuação de Guerra na comédia *Dar corda para se enforcar*. O

---

<sup>260</sup> Em espetáculo realizado em Juiz de Fora, pelo *Grupo D. 15 de Novembro*, oferecido ao poeta Franklin Magalhães, a plateia foi agraciada pelos versos do poeta, que, posteriormente, foram publicados no jornal *O Pharol*, de Juiz de Fora. Nesta folha, há também a informação de que o clube são-joanense teria convidado “o ilustre Dr. Carlos Góes, catedrático do Ginásio Mineiro e membro perpétuo da Academia Mineira de Letras, para fazer uma palestra literária, na sua partida do próximo mês de fevereiro. O distinto literato aceitou o convite e assim S. João del-Rei vai ter o inefável prazer de ouvir a palavra de um dos mais brilhantes intelectuais do Estado de Minas Gerais. (Recorte s.d. colado no álbum 1, p.10v);

No festival oferecido pelo mesmo grupo ao poeta Franklin Magalhães, ele novamente fez uma “palestra humorística” “por vezes interrompida com frenéticos aplausos” (*Gaumont-Jornal* de 04 de outubro de 1914, álbum 1, p. 26). Há notícia sobre o mesmo evento no jornal *A Tribuna* (04/10/1914, álbum 1, p.26v);

O *Gaumont-Jornal* do dia 15 de novembro de 1914 deu notícias sobre o espetáculo realizado dois dias antes pelo *15 de Novembro*, em que o são-joanense: “nosso conterrâneo José Lopes Sobrinho em brilhante alocação em nome do aludido Club dedicou o espetáculo às gentis senhoritas e à imprensa sanjoanense. Em nome da Tribuna agradeceu o Sr. João Viegas Filho. Ambos os oradores foram aplaudidos.” (álbum1, p.27v). *O Zuavo*, também noticia o mesmo evento (15/11/1914, álbum 1, 27v).

O próprio *Club Dramático Arthur Azevedo* possuía um orador oficial – Augusto Viegas – que, na estreia do grupo, ofereceu ao público “belíssima palestra literária” (*A Tribuna*, 05/09/1915, álbum1, p.34v).

A festa de comemoração do aniversário de fundação do *Arthur Azevedo* teve como atrações: uma palestra literária, um monólogo, canto e um baile. (*Cine Jornal*, 27/08/1916, álbum 13, p.32).

<sup>261</sup> Entre novembro de 1910 e outubro de 1912, o *Grupo D. 15 de Novembro* composto por alguns dos membros do *Arthur Azevedo*, encenou *O Dote* duas vezes, e *Amor por Annexins*, do mesmo autor, três vezes.



protagonista, representado por Guerra, ficou muito prejudicado por ter sido “dito cantado, sacrificando por isso a naturalidade do personagem”<sup>262</sup>. O amador teria declamado em uma comédia e isso desagradou o crítico. Segundo Paiva (2011, p.85), “o termo declamação adquiriu muito rapidamente um sentido pejorativo, sinônimo de ‘discurso cheio de afetação’ (RACINE, no seu primeiro prefácio de *Britannicus*) que se opõe a um pretensão ‘natural’ de interpretação”. Sousa Bastos parece compartilhar desse sentido, sua definição para o termo “declamação” nos ajuda a pensar essa crítica:

Apesar de vulgarmente se chamar declamação a tudo quanto se diz na cena, é uma impropriedade. A ideia da declamação traz logo consigo a ênfase, o exagero, a elevação, a sublimidade, e por isso é só aplicável á tragédia. A declamação é quase uma cantoria. Hoje, na comedia e no drama, recita-se, diz-se; mas não se declama. Nas suas Memorias o ilustre Talma diz que «declamar é falar com ênfase, e portanto a arte da declamação é falar como se não fala». Conserve-se a declamação para a tragédia, apesar da opinião contraria de alguns; mas para a comedia é sempre preferível o verbo dizer. P.49

Entre os desafios que os amadores tiveram que enfrentar para alcançar “o mais alto grau de progresso na arte” está o de aprender a “dizer” na comédia e aperfeiçoar os jogos de cena para o novo repertório. Segundo o autor da matéria publicada n’*A Tribuna*, clubes “desse gênero”, organizados, conseguiram “modificar o seu repertório, passando da tristeza para a alegria”<sup>263</sup>. Possivelmente essa ainda não era uma realidade na ocasião da estreia do grupo e por isso o drama *Tosca* foi escolhido para a apresentação. A peça de Sardou estaria mais adequada às possibilidades dos amadores.

Diante disto, apesar de os amadores terem como patrono Artur Azevedo e se identificarem com a questão nacionalista, chegando a enfeitar o edifício teatral para a estreia com as “cores nacionais”<sup>264</sup>, a peça escolhida para a noite de festa foi *Tosca*. Possivelmente os amadores, mais habituados com a declamação, estavam mais preparados para encenar tragédias.

Além disso, é importante lembrar que a ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, inspirada no drama de Sardou, estreou em Roma em 1900. Talvez o drama tivesse ganhado, com a criação

<sup>262</sup> *O Dia*, 02 de maio de 1914, álbum1, p.20v.

<sup>263</sup> *A Tribuna*, 29/07/1917, álbum 13, p.50v.

<sup>264</sup> *O Zuavo* de 02 de setembro de 1915. Álbum 1, p.33v. Esta folha também noticiou a estreia do *Club Dramático Arthur Azevedo* e acrescentou: “O Teatro, habilmente enfeitado com as cores nacionais, apresentava belíssimo aspecto”.

da ópera, um maior prestígio e pudesse servir como prelúdio do que pretendia a agremiação: encenar peças de grande monta, desafio alcançado por poucos no Brasil, tanto profissionais quanto amadores. Reforça esse argumento o fato de a banda do 51º Batalhão de Caçadores ter dado início à noite do espetáculo, executando a *Ouverture* de Puccini da ópera *Tosca*<sup>265</sup>. Assim, podemos concluir que *Tosca* conciliava as possibilidades cênicas dos amadores com o status do drama.

Ainda que houvesse tensões entre os membros do *Club Dramático Arthur Azevedo* sobre o repertório que se desejava apresentar; que o clube, que pretendia investir em peças alegres, tenha decidido, em sua estreia, pelo drama *Tosca*, no lugar da comédia *O Dote*; ainda que eles se identificassem com a questão nacionalista; a maioria das peças encenadas ao longo da existência da agremiação era do teatro ligeiro e musicado, escritas por autores estrangeiros. O clube são-joanense certamente não ignorava o pensamento de Azevedo sobre o repertório ideal para um grupo de amadores teatrais, mas, em sua prática, desprezava este pensamento, preferindo outros, também, disseminados pelo dramaturgo – como a noção de que poderia haver arte em qualquer gênero teatral, desde que ele fosse “bem escrito”.

O clube dramático reproduzia o modo como seu patrono viveu o teatro, defendendo um teatro civilizador em seus jornais, e apresentando nos palcos o teatro que agradava. Este foi o resultado das tensões entre os membros da associação, que possuíam opiniões distintas quanto ao repertório ideal, orientadas pelas relações de interdependência que se estabeleceram na agremiação.

\*\*\*

O repertório do *Club D. Arthur Azevedo*, durante pouco mais de um ano de sua existência (agosto de 1915 a novembro de 1916), representou uma mudança na cena teatral de São João del-Rei. Passava-se das tristezas dos dramas às alegrias das peças ligeiras e musicadas. O clube realizou trinta e quatro encenações, entre elas dezesseis encenações de operetas<sup>266</sup>, sete de comédias<sup>267</sup>, três de zarzuelas<sup>268</sup>, uma de uma comédia musicada<sup>269</sup>, outra

<sup>265</sup> O programa da estreia publicado no primeiro jornal da agremiação traz essa informação. O *Theatro*, nº1, de 28 de agosto de 1915 (álbum 1, p.34).

<sup>266</sup> Foram encenadas três operetas: 1. *O Periquito*, versão de Sousa Bastos e Costa Braga da opereta *Vert-Vert*, de Offenbach (compositor), Henri Meilhac e Charles Nutter (autores). Encenada oito vezes; 2. *A mulher soldado*, ou *Vinte e oito dias de Clarinha*, versão de Gervásio Lobato e Accacio Antunes da opereta *Les vingt-huit jours*

de uma revista<sup>270</sup>, além de sete encenações de dramas<sup>271</sup>. Quanto à autoria das peças, foram produzidas dezoito encenações de peças de autores franceses<sup>272</sup>, seis de autores portugueses<sup>273</sup>, cinco de espanhóis<sup>274</sup> e três de autores brasileiros<sup>275</sup>. Não identificamos o autor de duas das peças<sup>276</sup>.

Diante desse painel, fica evidente que, possivelmente, os literatos do Rio que idealizavam uma dramaturgia nacional inspirada nos “altos dramas”, peças do romantismo e do realismo francês, classificariam o *Club Dramático Arthur Azevedo* no conjunto daqueles responsáveis pela decadência do teatro nacional, pois seu repertório era constituído de maioria de peças ligeiras e estrangeiras.

A escolha por esse tipo de peça tem relação com um contexto mais amplo. Segundo Braga (2003), a partir de 1880 os palcos do Rio de Janeiro passam a ser ocupados pelo teatro musicado em geral e particularmente pelas revistas. Silvia Cristina Martins de Souza (2006) acrescenta que, um pouco antes, em 1865, chega ao Brasil a febre que acometeu a Europa, elucidativa do fenômeno de popularização do teatro na segunda metade do século XIX, as operetas de Offenbach. O músico alemão autor do *Orfeu nos infernos* foi trazido pelo empresário francês Arnaud, dono do *Alcazar Lírico* no Rio de Janeiro, e encenou o *Orfeu nos infernos* em francês. Foi a paródia do ator e dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques, a opereta *Orfeu na roça*, que agradou o público brasileiro em 1868 alcançando um

*de Clairette*, de Victor Roger (compositor), Antony Mars e Hippolyte Raymond (autores). Encenada cinco vezes; 3. *Mam'zelle Nitouche*, tradução do italiano pelo ator A. [Happaroli] da opereta de mesmo nome de Hervé (compositor), Henri Meilhac e Albert Millaud (autores), encenada três vezes.

<sup>267</sup> Foram encenadas cinco comédias: 1. *Médico à força*, de Eduardo Guarrido, encenada duas vezes; e uma vez cada uma das seguintes comédias: 2. *As alegrias do lar*, tradução de Carlos de Moura Cabral da comédia "Les joies du Foyer" de Maurice Hennequin; 3. *O Dote*, de Artur Azevedo; 4. *Provinciano em Lisboa*, de Pedro Carlos d'Alcantara Chaves; 5. *Gaspar Cacete*, de Eduardo Garrido.

<sup>268</sup> Foi encenada três vezes a zarzuela: *Rosas de Nossa Senhora*, imitação por João Soler, da zarzuela *El puñao de rosas*, de Carlos Arniches e Ramon Assensio Más.

<sup>269</sup> A comédia musicada: *O filho do capitão* foi encenada uma vez. Não encontramos mais informações sobre a peça.

<sup>270</sup> A revista local, *Seu Pindoba* ou *O Gramophone*, de autoria de Alberto Gomes, ensaiador do clube *Arthur Azevedo*, foi encenada uma vez.

<sup>271</sup> Foram encenadas duas vezes os seguintes dramas: 1. *O voluntário de Cuba*, de Leopoldo Cano y Masas e João Soler, traduzido por Affonso Gomes; 2. *Deus e a natureza* de Artur Rocha; 3. *Os milagres de Santo Antônio*, de Frederico Napoleão de Vitória. E uma vez: 4. *Tosca*, de Victorien Sardou.

<sup>272</sup> São elas: *O Periquito* (oito vezes); *A mulher soldado* ou *Vinte e oito dias de Clarinha* (cinco vezes); *Mam'zelle Nitouche* (três vezes); *Tosca* (uma vez); e *As alegrias do lar* (uma vez).

<sup>273</sup> São elas: *Médico à força* (duas vezes); *Os milagres de Santo Antônio* (duas vezes); *Gaspar Cacete* (uma vez); *Provinciano em Lisboa* (uma vez);

<sup>274</sup> São elas: *Rosas de Nossa Senhora* (três vezes); *O voluntário de Cuba* (duas vezes).

<sup>275</sup> São elas: *Deus e a natureza* (duas vezes); *O dote* (uma vez).

<sup>276</sup> A peça não identificada é o *Seu Pindoba* ou *O Gramofone*.

estrondoso sucesso a ponto de ter sido encenada 400 vezes em poucos meses. Segundo Souza (2006) este sucesso é um testemunho importante sobre um

(...) momento de transformação da cena teatral brasileira quando se aumentou a encenação de diferentes gêneros de teatro musicado pelas companhias teatrais em funcionamento no Rio de Janeiro, o que significou uma mudança nas concepções estéticas então vigentes e um aumento ponderável de público com benefícios financeiros para atores, autores e empresários. (p.229)

Mas, o teatro musicado e as obras de Vasques não eram bem aceitas pelos críticos teatrais fluminenses. Essas peças eram avaliadas como “desprovidas de qualquer valor literário e voltadas apenas para o divertimento, sem qualquer comprometimento com a arte ou com a educação das plateias” (SOUZA, 2006, p.232).

Mesmo cientes das críticas sofridas pelo teatro musicado, os amadores são-joanenses investiram nesse repertório. Esta característica é coerente a um grupo que admirava Artur Azevedo e suas ideias. Esses homens agiam como a população fluminense da segunda metade do século XIX, que, segundo Braga (2003) se identificava profundamente com a cultura estrangeira. Isto se observa não só nas escolhas das peças, mas no acentuado uso de palavras francesas em seus jornais. Se levarmos em conta o contexto do início de século XX, em que se vivia um processo político e social de nacionalização, essa atitude da elite são-joanense parece-nos paradoxal.

Estariam esses homens do início do século XX no interior de Minas, acreditando, como os homens de letras fluminenses de meados do século XIX, que a “construção do teatro brasileiro passava pela adaptação popular e aclimatada dos modelos dramaturgicos europeus, em especial os franceses” (BRAGA, 2003, p.7)? Contudo, esses modelos dramaturgicos para os fluminenses eram peças da escola romântica e realista e não o teatro musicado. Diante disso, podemos dizer que o tempo e a maneira como o ideal de teatro da elite intelectual do Rio foi disseminado se distinguem do tempo e do modo de apropriação dessas ideias pelas elites do interior de Minas Gerais.

Como pretendiam os mineiros do início do século XX criar um teatro nacional encenando peças estrangeiras? Se estavam dispostos a encenar peças do teatro ligeiro, por que não encenavam peças de escritores brasileiros como as revistas, operetas e burletas do próprio Artur Azevedo? Estaria essa atitude relacionada com os elementos que o grupo amador

conseguiu reunir, atores e atrizes que teriam habilidades para encenar um repertório alegre e musicado, ou que teriam potencial para se prepararem para representar determinado tipo de peça, que antes não eram capazes? Naquele período, a arte dramática começa a ser vista para além do texto escrito. Essas pessoas acreditariam que, para conhecer o teatro estrangeiro, ou seja, as peças saudadas pelo público considerado mais civilizado, não era suficiente ler as dramaturgias, mas sim, imprescindível encená-las? Ou, em Minas a capacidade de encenar tais peças era uma novidade entre os clubes de teatro, o que conferia determinado status ao grupo, mesmo em um tempo em que, no Brasil, buscava-se criar o teatro nacional? Fato é que, diante do repertório oferecido pelo clube *Arthur Azevedo*, os jornais locais festejavam a bem sucedida atuação do clube no sentido de desenvolver a arte dramática na cidade.

O clube *Arthur Azevedo* almejava e sentia-se incumbido por desenvolver o teatro da cidade encenando peças dignas de um público culto e civilizado. O repertório que cumpriria esse papel, segundo a prática dessa associação, era de peças musicadas e do gênero ligeiro, peças criticadas pelos intelectuais da capital federal. Esses amadores buscavam trazer os ares da *Belle Époque* à brasileira que pairavam na capital, dando provas da civilidade e do progresso de sua cidade.

Parcela da elite da capital federal forjava um ambiente europeu assistindo às encenações de peças daquele continente, realizadas por companhias locais e europeias, copiando os modos de vestir, de se portar e utilizando a língua francesa no cotidiano e nos salões. As peças que faziam sucesso na Europa eram encenadas, traduzidas e parodiadas no Rio. Por outro lado, alguns dramaturgos (uma elite intelectual fluminense) criticavam o estrangeirismo exagerado desse grupo privilegiado e valorizavam as coisas da terra em oposição às elites urbanas que não reconheciam os valores nacionais como valores culturais e identificavam-se com o *modus vivendi* europeu. Era possível, como vimos, aos mineiros se apropriarem dessas referências de maneiras distintas. O *Club Dramático Arthur Azevedo*, por exemplo, reproduzia em sua folha um ideal de teatro civilizador e da criação do teatro nacional, mas, nos palcos, são-joanenses encenavam peças alegres, bem ao gosto do público, ou seja, seguiam as tendências ditadas pelo público fluminense no início do século XX, como fazia o dramaturgo Artur Azevedo.

Cabe ainda analisar a relação do público são-joanense com o teatro proposto por esse grupo de teatro amador. Os amadores pretendiam, por meio de seus jornais e dos palcos, formar um público que frequentasse seus espetáculos, que soubesse valorizar seus esforços,

aplaudir as cenas “de valor”, que fosse capaz de apreciar o que havia de mais desenvolvido na cena teatral das cidades civilizadas do mundo, ou a arte dramática que eles consideravam legítima.

## 5 - APERFEIÇOAR A ARTE, CONVENCER O PÚBLICO DE SEU VALOR E DISTINGUIR-SE

Neste capítulo procuramos delinear quais seriam as funções do *Club Dramático Arthur Azevedo* segundo seus membros e a imprensa são-joanense. Passamos, então, a analisar o esforço dos amadores em convencer seus leitores e espectadores sobre quais eram as melhores peças e que deveriam ser encenadas. Além disso, analisamos o empenho dos amadores em busca de um aperfeiçoamento que possibilitasse a encenação de um repertório “diferenciado”.

### 5.1 Um esforço para formar um público admirador

O orador oficial do clube, em algumas noites, era o responsável por abrir o espetáculo com um discurso ou uma “palestra literária”. Esses eram importantes momentos educativos. Quando da inauguração do *Club Dramático Arthur Azevedo*, na primeira parte do espetáculo o orador oficial Augusto Viegas proferiu, segundo *A Tribuna* de 05 de setembro de 1915, uma “belíssima palestra literária (...), discorrendo com acerto e brilho sobre a Arte, nas diversas manifestações”<sup>277</sup>. Essa palestra pretendia contribuir para formar o gosto do público são-joanense, ou seja, convencê-lo não só sobre qual seria o “bom teatro”, mas, também, sobre a importância das outras artes. Mas, o público se interessava por estes discursos?

Sobre a mesma palestra do “vibrante orador oficial do Clube”, *O Zuavo* de 02 de setembro relata que teria sido um “esplêndido discurso, verdadeira peça literária que prendeu a atenção da plateia durante 20 minutos”. Diante disto, é possível dizer que os espectadores se envolveram com a exposição. Mas, o que atraiu o público? Teria sido a retórica, ou seja, o efeito produzido do pensamento, por meio da palavra ao demonstrar, refutar, suscitar emoções, majorar ou minorar o valor das coisas<sup>278</sup>? Haveria prazer na retórica?

Ivo José Dittrich (2008) compreende a *Retórica* como a teoria da argumentação, a teoria sobre a arte de persuadir. De acordo com o autor, o orador utiliza quatro elementos para persuadir: os argumentos técnicos, a organização discursiva, a expressividade das palavras e um jogo de representações. Os argumentos técnicos estão relacionados com a qualidade

<sup>277</sup> *A Tribuna* de 05 de setembro de 1915. Imagem: Album1(34v)

<sup>278</sup> Segundo Aristóteles, *apud* Silva (2005) já citados na introdução deste texto.

“racionalizadora” do discurso – que diz respeito à “capacidade de organizar os raciocínios de natureza técnica, objetiva, intelectual” (p.22). A organização discursiva e a expressividade das palavras estão vinculadas à qualidade emotiva do discurso – “capacidade de organizar o discurso para ativar a sensibilidade do interlocutor, que deriva das emoções” (p.22). O jogo de representações confere a qualidade representacional – “capacidade para construir uma imagem de legitimidade e de credibilidade do orador perante o auditório” (p.22). De acordo com Dittrich (2008), o orador atua simultaneamente nas três frentes:

(...) por meio dos argumentos técnicos, procura mostrar que se trata de uma opinião tecnicamente (cognitivamente) verossímil, sustentável; por meio dos argumentos emotivos, apoiando-se em recursos da expressão, objetiva sensibilizar o auditório para angariar seu interesse, procurando mostrar que se trata de uma opinião viável, boa e útil; por meio da argumentação representacional, objetiva constituir seu credenciamento, apresentando-se com legitimidade e com capacidade para emitir a opinião em causa. (p.23)

Dittrich (2008) comenta que o argumento da emoção correlaciona e integra a racionalização com a legitimidade. Ele seria da ordem do prazer e do criar. Dittrich menciona que

As reações de ordem emotiva, sentimental ou de prazer proporcionadas pelas palavras – expressividade – não dependem apenas dos diferentes sentidos que elas evocam; também se originam no inusitado, na musicalidade, na agradabilidade que proporcionam e, em consequência, um discurso impressionará mais ou menos, de acordo com sua capacidade de atingir (e ativar) as paixões do auditório, atraindo seu interesse, prolongando a sua atenção e motivando-o para a adesão. (2008, p.27-28)

Dessa forma, podemos concluir, com base nas ideias do autor, que há prazer na retórica. Um discurso emotivo seria capaz de, por meio dos sentidos das palavras e de sua expressividade, atingir as paixões dos interlocutores. As “palestras” oferecidas pelos amadores revelam a força da declamação nos *gestus* são-joanenses. A declamação estava presente na encenação dos amadores, como observamos anteriormente, mas também, e apesar das críticas da imprensa, estava no gosto do público. Por meio das declamações e palestras literárias, sensibilidades eram acionadas durante os espetáculos.

Segundo Zumthor (2007) um texto poético é aquele que produz efeitos de prazer. Então, se o discurso do orador envolveu a plateia, podemos dizer que também havia poética naquela fala. Ao considerarmos a teoria de Zumthor, juntamente com as análises de Dittrich,



poderíamos dizer que há poética na retórica e que ela estaria relacionada com a qualidade emotiva do discurso. Mas, Zumthor (2007) acrescenta que a poética se dá unicamente pela performance, portanto, pela situação onde estão presentes corporalmente o ouvinte e o intérprete, uma “presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília” (p.68).

O redator d’A *Tribuna*, de 5 de setembro daquele ano, acrescentou que Augusto Viegas teria colocado em “evidência, mais uma vez, as suas qualidades de orador eloquente, imaginoso e que [maneja] com graça e sobriedade esta língua sonora e [cantante], língua... tão rica e bem dotada como filha primogênita da latina”. Essas qualidades conferidas ao orador, pelo redator d’A *Tribuna* (antes espectador, ouvinte da palestra), nos dizem, também, sobre o discurso: ao imaginar sua eloquência somos levados a delinear uma capacidade de falar, mas não só, é possível imaginar uma expressividade singular que se dá com determinado uso do corpo e da voz. Ao inferirmos o que seria essa sua capacidade de manejar a língua, sonora e cantante, nos transportamos à performance do orador, que com seu corpo e voz pronunciava as palavras com ritmo e harmonia.

O termo “manejar” nos remete ao gesto, portanto, o manejo da língua sonora e cantante, poderia se referir à habilidade de levar a beleza do verbo, por meio do corpo e da voz, de forma harmônica aos ouvidos do outro, no caso do público. Portanto, ao proferir tal palestra literária, o orador do clube realizou uma performance. Todavia, a performance não pressupõe a poética e é a poética do discurso que envolveria a plateia. O relato de que Augusto Viegas teria prendido a atenção da plateia por 20 minutos<sup>279</sup> e os elogios dos redatores dos jornais – *A Tribuna* e *O Zuavo* – antes ouvintes da palestra, (que para eles teria sido belíssima, acertada, brilhante, esplêndida, comparável a uma peça literária) nos permitem dizer, que ali existiu uma poética e foi esta poética que envolveu a plateia.

Além dos discursos proferidos no palco, fica-nos evidente que, por meio do jornal publicado pelo clube teatral, os amadores pretendiam formar o gosto do público para apreciar determinada arte dramática. Na apresentação feita pelo clube são-joanense em seu jornal nº 1, é possível observar a crença dos redatores sobre seu papel educativo.

---

<sup>279</sup> Vinte minutos pode ser considerado um tempo curto para uma palestra, no entanto, naquela circunstância em que o orador abria um espetáculo teatral, ou seja, ele não era o centro das atenções e expectativas. Considerando as circunstâncias e o público, Augusto Viegas julgou o tempo suficiente. Aqui mais nos interessa o fato de que a palestra, da forma como foi proferida pelo orador, prendeu a atenção da plateia.

## TEATRO

S. João del-Rei está atualmente em plena floração de **clubes dramáticos** e de **jornais - elementos esses que em regra, nos meios cultos se desenvolvem num paralelismo harmônico e sinérgico**. Assim sendo, não é de estranhar que o Club Arthur Azevedo, recentemente fundado e cujo espetáculo inaugural terá lugar hoje, queira também possuir seu jornalzinho para o qual há de existir um posto, ainda que humilde, na imprensa da cidade. Não nos cremos chamados a preencher lacunas de qualquer natureza nem nos avocamos a missão de discutir problemas sociais de ordem transcendental. É seu fim primordial propugnar pelos **interesses de nosso Club firmando-lhe o desenvolvimento material e artístico e, tanto quanto possível, trabalhar para que não arrefeça em ardor no culto ao teatro, de que os nossos jovens patrícios vão em os últimos tempos dando demonstrações inequívocas.**(...) <sup>280</sup> (Grifos nossos)

José Viegas<sup>281</sup>, logo na primeira frase, menciona que nos meios cultos os jornais e os clubes dramáticos se desenvolviam *num paralelismo harmônico*<sup>282</sup> e *sinérgico*<sup>283</sup>, assim, ele nos dá pistas sobre o caminho para o desenvolvimento do teatro. Viegas afirma não só uma relação de simetria entre os clubes dramáticos e o jornal, mas também, uma relação orgânica entre eles, que resultaria de uma sociedade culta ao mesmo tempo em que era resultado dela. Dessa forma, a relação do clube amador com sua folha era vital.

O autor desse artigo deixa claro aos leitores os interesses do jornal em desenvolver, materialmente e artisticamente, o culto ao teatro. Caberia a ele o papel de divulgar as apresentações dos amadores, além de textos e informações com o objetivo de formar a população local para apreciar e honrar suas apresentações, demonstração dos máximos progressos na arte teatral. O jornal daria visibilidade aos apoiadores da associação, aos seus sócios e garantiria alguma bilheteria, que certamente não seria totalmente dispensável para amadores que pretendiam encenar peças muito custosas.

Um dos argumentos utilizados pelos jornais para atrair o público ao teatro era o de sua utilidade para a nação. Apelava-se para a noção de que era necessário contribuir para o progresso da nação, criando o teatro nacional por meio do fomento do teatro legítimo, ou seja,

<sup>280</sup> Matéria intitulada *Theatro* que ocupa a capa do jornal nº 1 d' *O Theatro – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*, publicado no dia 28 de agosto de 1915. Redator chefe Dr. José Viegas. Album1, p.34.

<sup>281</sup> Este texto não é assinado por José Viegas, no entanto ele é o redator chefe da folha neste período, portanto o consideramos responsável pela publicação.

<sup>282</sup> Do *Dicionário da Língua Brasileira* de Luiz Maria da Silva Pinto de 1832 **Harmonia**, s. f. concerto de vozes. Proporção de partes, simetria. Correspondência social. **Symetria**, s. f. proporção, e semelhança das partes de um todo.

<sup>283</sup> Houaiss (2009) **Sinérgico** adj. Relativo a ou produzido por sinergia; sinérgico. Sinergia s. f. ação associada de dois ou mais órgãos, sistemas ou elementos anatômicos ou biológicos, cujo resultado seja a execução de um movimento ou a realização de uma função orgânica.

valorizado pelos homens de letras do Rio. José Viegas acrescenta à apresentação do clube e do jornal aos são-joanenses a seguinte informação:

O nosso Club tomou por patrono o nome do inesquecível escritor a quem a arte dramática deve no país os mais relevantes e assinalados serviços. **Para nosso jornal adoptamos um título que traduz o objetivo elevado e nobre que Arthur Azevedo colimou em toda a sua existência - a criação do teatro nacional.**<sup>284</sup> (Grifos nossos)

No entanto, nos jornais da associação, nos panfletos e programas de espetáculos, salta aos olhos o comprometimento dos amadores com o público, em oferecer momentos de prazer e satisfação. José Viegas, após anunciar seu nobre objetivo de criar o teatro nacional, finaliza o texto provocando a população a apoiar o clube que lhes proporcionaria diversões úteis e agradáveis:

Queira agora o público favorecer com o seu valiosíssimo apoio tanto o Club Arthur Azevedo, como o O Theatro - órgão do mesmo - com o que nada mais fará do que recompensar a boa vontade de um punhado de moços animados tão somente do **desejo de lhe proporcionar diversões, nas quais se encontrem conjugados o útil e o agradável.**<sup>285</sup> (Grifos nossos)

A nota publicada em julho de 1916, no jornal nº 8 do *Club Dramático Arthur Azevedo*, informando o repertório de peças musicadas recém-adquirido pela associação, sublinha a bem sucedida atuação do clube no sentido de desenvolver a arte dramática na cidade e estimula a população a reconhecer este esforço. Segundo seu redator:

Pelo que ai fica noticiado, vê-se que o <<Club Arthur Azevedo>> não se poupa a esforços com o fim de corresponder à expectativa do público que o apoia: não lhe falte o favor desse mesmo público, e maiores ousadias artísticas ele tentará com os elementos de que já dispõe, certo também de que com o estímulo criado pelo impulso artístico dado em boa direção, novas e inesperadas energias lhe virão em auxilio para o fim de levar a bom termo o encargo que lhe pesa sobre os ombros e que é a intensificação, cada vez maior, do culto da Arte do palco.<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Matéria intitulada *Theatro* que ocupa a capa do jornal nº 1 d'*O Theatro* – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo, publicado no dia 28 de agosto de 1915. Redator chefe Dr. José Viegas. Album1, p.34.

<sup>285</sup> *Theatro* que ocupa a capa do jornal nº 1 d'*O Theatro* – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo, publicado no dia 28 de agosto de 1915. Redator chefe Dr. José Viegas. Album1, p.34.

<sup>286</sup> Nota intitulada *Repertório Novo* In: *O Theatro* – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo, nº 8 de 13 de julho de 1916. Album1, p.42.

Vê-se que o autor relaciona os esforços do clube e as escolhas das peças<sup>287</sup> às expectativas do público que o apoiava. E, também, condiciona as ousadias desses amadores a tal apoio, que possibilitaria levar “a bom termo o culto da Arte do palco”. Poderíamos pensar que, assim como a maioria dos empresários teatrais fluminenses, a associação teria se rendido aos desejos do público. Mas, também há a possibilidade de o clube ter se permitido atender aos próprios desejos de encenar peças do teatro musicado, acreditando, inspirados no seu patrono, que tal repertório, independente do gênero, poderia ser de qualidade. Com o argumento da arte civilizadora, os amadores davam legitimidade à sua atividade, mas nos palcos realizavam seus desejos, demandando o apoio do público através de seus jornais.

A promessa de que os espetáculos seriam agradáveis e divertidos eram muito frequente nestes jornais. O anúncio que ocupa parte da primeira página do jornal nº 1 é mais um exemplo disto:

Estreia hoje o Club Arthur de Azevedo. Como peça inaugural escolheu o Club o famoso drama <<Tosca>> do notável escritor francês Victorien Sardou. **Atraente pelo seu entrecho e empolgante pelas cenas comoventes que apresenta não pode deixar de agradar**, e para este resultado os noveais amadores nada pouparam em esforços;<sup>288</sup> (Grifos nossos)

Viegas buscava persuadir seu leitor, e potencial público do espetáculo, de que a encenação do drama *Tosca* proporcionaria momentos agradáveis, interessantes e de comoção. A promessa é de que o enredo e as cenas provocariam fortes emoções que produziriam efeitos<sup>289</sup>, agradariam, dariam prazer ao espectador.

Segundo Christian Biet e Christophe Triau (2006), durante o século XIX, ao teatro é atribuída uma função médica e moral. Em relação à moral, o teatro possibilitaria experimentar paixões puras, a tragédia garantiria a experiência de paixões plenas e o prazer seria o alívio proporcionado por esta operação, como se a tragédia, ao representar crimes, ensinasse forçosamente a virtude. De acordo com Biet e Triau (2006), em termos psicanalíticos, a catarse pode tornar-se, no teatro, um prazer ao colocar o espectador diante de suas próprias emoções, sentimentos recalçados ou negados, que seriam representados pelas emoções do outro – o personagem. No teatro seria possível criar emoções insuportáveis e ao mesmo

<sup>287</sup> A revista *Tim-Tim por Tim-Tim* e as operetas *Viúva Alegre* e *Mam'selle Nitouche*.

<sup>288</sup> Imagem: Álbum1(34)

<sup>289</sup> Etimologia da palavra “empolgar”, segundo o Houaiss (2009): lat. \*empollicáre, der. de pollére 'ter muito poder, governar, dominar, produzir efeito'

tempo temperá-las com arte e esclarecimentos. Dessa forma, podemos dizer que a tragédia existiria para atenuar as emoções, privilegiando a tomada de consciência de suas origens, ou causas e transformando-as em prazer<sup>290</sup>.

Elogios em relação à benevolência, generosidade e civilidade da população, além de notícias de que os espetáculos tinham sido muito concorridos e o teatro esteve cheio, criavam a impressão de que existia um conjunto de pessoas com determinadas características, consideradas desejáveis, que compartilhavam dos ideais e do prestígio daqueles que fomentavam o teatro. Argumentos como estes também era uma maneira de angariar público para os espetáculos dos amadores. No anúncio da estreia do *Club Arthur de Azevedo* seu redator enfatizou que os amadores contavam com

(...) a benevolência da sociedade são-joanense, pródiga sempre de generosidade para com os que necessitam de seu apoio, e que, sem dúvida, não deixará de animar a feliz iniciativa de seus jovens conterrâneos, que fundando o Club Arthur Azevedo só pretendem, de quando em vez, proporcionar aos são-joanenses algumas horas de boa diversão e trabalhar pelo desenvolvimento da Arte dramática em nossa legendária S. João.<sup>291</sup>

Viegas, portanto, seduzia a população a confirmar as características de uma sociedade benevolente e generosa, animando a iniciativa dos amadores. É possível que a disseminação dessas ideias atraísse novos adeptos por desejarem ser reconhecidos como bons, generosos, civilizados e parte daquela sociedade “progressista”. Dessa forma, ainda que as peças escolhidas pelos grupos amadores não fossem as que mais agradavam, a população se mobilizaria para ir ao teatro, pelo desejo de fazer parte daquele grupo.

Observamos que, no nível do discurso, o desenvolvimento do teatro passava por formar no público o gosto pelo “bom teatro”, educativo e com referências na dramaturgia realizada nos países “mais civilizados” da Europa. A arte dramática considerada educativa

---

<sup>290</sup> Tradução livre do trecho: “On a pu y voir encore, au XIXe. siècle, l'expression d'un fonctionnement médical et moral: en nous faisant éprouver des passions épurées (c'est le rôle de la mimésis), la tragédie nous garantirait des passions "pleines" et le plaisir dégagé serait ainsi le soulagement qui dérive de cette opération, comme si la tragédie, en représentant des crimes, enseignait forcément la vertu. Enfin, en termes psychanalytiques, la catharsis pourra devenir, au théâtre, un plaisir pris à ses propres émotions devant le spectacle des émotions de l'autre qui peuvent figurer celles d'un moi refoulé ou dénié. Si l'on admet que la catharsis consiste à créer des émotions insupportables et en même temps à les tempérer par l'art et la clarté, on peut dire que l'art tragique est là pour atténuer les émotions en privilégiant la clarté de la forme et les transformer en plaisir”. (BIET, TRIAU, 2006, p.523-524).

<sup>291</sup> Imagem: Álbum1(34)

correspondia tanto às peças musicadas e mesmo o teatro ligeiro, quando “bem escrito”. Com o objetivo de formar o público e ao mesmo tempo justificar a escolha de seu repertório, o clube amador buscava persuadir a população da importância, qualidade e utilidade desse teatro, por meio dos jornais, palestras e espetáculos que, além de honrar a dramaturgia considerada ideal, deveria ser divertido. Neste sentido, observamos outro esforço por parte dos amadores em formar-se como atores e atrizes capazes de representar tal repertório.

## **5.2 Amadores e Curiosos: o aperfeiçoamento da arte**

Alguns indícios nos levam a crer que as peças que o grupo dramático almejava encenar exigiam um maior esforço e investimento. Os amadores, portanto, mostravam-se empenhados em formar-se como atores e atrizes capazes de representar o teatro que consideravam legítimo. Além disso, também pretendiam contribuir para o desempenho de outros “curiosos” que quisessem investir nessa arte.

O jornal do *Club Dramático Arthur Azevedo* explicita sua intenção de oferecer informações que possibilitassem o aperfeiçoamento de seus membros, de outros amadores e “curiosos” da região. No exemplar número 6 de 18 de maio de 1916, foi publicado um trecho do *Manual do Amador dramático: guia prático da arte de representar* em que o ensaiador português, Augusto Garraio, sublinhou a ausência, entre os grupos amadores, do profissional responsável pela *mise-en-scene*, ou seja, de diretores de cena ou ensaiadores, encarregados por “animar a peça escrita”, dar vida à cena. Certamente o autor desse excerto se referia aos grupos amadores portugueses, mas é possível inferir que esta era, também, uma realidade na região.

Dessa forma, o clube *Arthur Azevedo* se destacava, pois possuía um diretor de cena – o amador Alberto Gomes –, e marcava esta distinção através de sua folha que se configurava como uma referência da arte de representar para outros grupos amadores e “curiosos”. O trecho citado a seguir é exatamente o mesmo encontrado na primeira parte do manual de Augusto Garraio, com exceção da palavra “amadores” que foi substituída por “curiosos”. Essa mudança indica quem eram os interlocutores desse enunciado. Tratava-se de um grupo de amadores, que construía um lugar de autoridade para si ao se dirigir aos “curiosos dramáticos”, oferecendo determinada instrução, a partir de sua publicação sobre a arte. Criava-se uma hierarquia entre amadores e curiosos, sendo os primeiros capazes de contribuir

para a formação artística dos últimos. Nesse sentido, o clube *Arthur Azevedo* se distinguia como um grupo amador.

É conseguintemente, na falta deste empregado entre a maior parte dos <<curiosos-dramáticos>> que pretendemos substituí-lo com os nossos artigos, tornando-o, por assim dizer, um <<guia prático de mise-em-scene para curiosos dramáticos, que lhes sirva de mentor, desde <<a escolha da peça>> até as <<primeiras representações>> dos seus espetáculos familiares. Seguindo os nossos conselhos, qualquer <<curioso>> tomará, sem custo, a direção dos trabalhos cênicos e o bom resultado será certo, como sucede quase sempre nos próprios teatros públicos, onde a maior parte das vezes, o principal ensaiador é o <<estímulo>>, ajudado pela <<boa vontade>> de cada artista. A falta de bons mestres multiplica sempre os esforços dos discípulos estudiosos. É esta uma verdade que nos anima a esperar bons resultados.<sup>292</sup>

Alguns anos antes, em 02 de maio de 1913, o jornal *O Dia* de São João del-Rei publicou uma crítica à apresentação realizada no dia 30 de abril daquele ano, pelo *Club 15 de novembro*, da comédia de José Joaquim da Silva, *Dar corda para se enforcar*, que teria agradado “apesar de notar-se frieza e acanhamento em alguns amadores que deixaram perceber a falta de um ensaiador”<sup>293</sup>. Dois dias depois, *O Reporter* publicou sua crítica sobre esse espetáculo fazendo a mesma ressalva à representação do grupo amador: “O desempenho poderia ser melhor, se os amadores tivessem um ensaiador capaz de superintender os trabalhos indispensáveis para que a comédia pudesse subir devidamente à cena”<sup>294</sup>. Nessas duas críticas, seus autores fizeram observações pontuais sobre a representação da comédia. É possível que os críticos tivessem como objetivo contribuir para o aperfeiçoamento dos amadores, mas a manifestação do redator d’*O Zuavo* nos faz repensar esta assertiva. No dia 11 daquele mês *O Zuavo* publicou uma nota elogiando o espetáculo oferecido pelo clube *15 de novembro*, e acrescentou:

Se não se tratasse de um grupo de amadores, faríamos nas colunas d’ *O Zuavo* o que fizeram os redatores d’*O Dia*, e do “*O Reporter*, isto é, apreciação sobre o espetáculo. Foi levado à cena a finíssima comédia em 3

<sup>292</sup> *O Theatro* Número 6 - de 18 de maio de 1916 Imagem – ALBUM1 (41)1

<sup>293</sup> *O Dia* de 02 de maio de 1913. Imagem: Album1(20v)

<sup>294</sup> *O Reporter* de 04 de maio de 1913. Imagem: Album1(20v)

atos, denominada corda para se enforçar, e como já dissemos o desempenho agradou a não ser alguns senões perdoáveis.<sup>295</sup>

Para o redator d'*O Zuavo*, o espetáculo de um grupo amador não poderia ser criticado, seus erros deveriam ser perdoados. Ainda assim o redator comentou que existiram “alguns senões”. Esta nota d'*O Zuavo* indica-nos uma atitude comum da imprensa em relação aos espetáculos teatrais realizados por companhias profissionais. Diante do apelo da elite intelectual pela regeneração do teatro nacional a imprensa, cada redator, à sua maneira e de acordo com seus ideais e capacidades<sup>296</sup>, se incumbia de balizar o público e as companhias no caminho para desenvolver a arte dramática no Brasil. A exemplo disso, temos a notícia publicada em 05 de agosto de 1917, no jornal *O Cataguases*, da cidade que lhe empresta o nome, sobre a apresentação da “companhia de dramas, comédias, operetas e revistas do ator Bernardo Abreu”, que teria agradado a plateia. O redator fez uma apreciação sobre a encenação destacando os méritos e os “pequeninos senões”. Por fim, ele aconselha: “Torna-se necessário que o ensaiador da companhia seja um pouquinho mais cuidadoso nas marcações, bem como nas entradas e saídas dos personagens, de modo que não fiquem prejudicadas certas e determinadas cenas como algumas vezes tem acontecido”<sup>297</sup>. Observamos o mesmo tom das críticas direcionadas aos amadores, ou seja, críticas que pretendiam contribuir para o aprimoramento da companhia.

No entanto, os autores das apreciações sobre a peça *Dar corda para se enforçar*, d'*O Dia* e d'*O Reporte*, não ignoravam que o espetáculo era de um grupo amador. *O Dia*, por exemplo, ao comentar a atuação de Antônio Guerra como Luiz Soares, o protagonista da peça, diz que este “foi muito sacrificado não por ser feito por esse amador que aliás é um moço inteligente e que muito poderá fazer no teatro se estudar e tiver um bom ensaiador”. Dessa forma, a crítica indicava quais foram os erros cometidos e estimulava os amadores a corrigi-los.

<sup>295</sup> Por este motivo, *O Zuavo* de 13 de dezembro de 1914 noticiou a encenação realizada pelo *Club Dramático 15 de Novembro*, da peça *Milagres de Santo Antônio*, sem mencionar os erros cometidos pelos amadores, que, por sua vez, foram destacados pelo jornal *A Tribuna* publicado no mesmo dia.

<sup>296</sup> Artur Azevedo chegou a criticar o modo como alguns periódicos julgavam as encenações das companhias dramáticas. Azevedo escreveu uma crônica para o *Diário de Notícias* de 19 de maio de 1886, sobre as “novas fórmulas de crítica teatral” descobertas pela imprensa de Porto Alegre. A cidade teria recebido a companhia *Bergonzoni* e a companhia *Sousa Bastos* e sua imprensa teria publicado, segundo Azevedo, um “rosário de asneiras”. (Tive acesso à crônica nos anexos do trabalho de SILVA, 2011, p. 800)

<sup>297</sup> A crítica dizia respeito à encenação do drama de Segundo Wanderley, *Amor e Ciúme* e *O Dote* de Artur Azevedo. Jornal *O Cataguases* da cidade de Cataguases, publicado em 05 de agosto de 1917. Álbum 1, p.47v.



Em 1914, outro jornal de São João del-Rei, *A tribuna*, noticiava o espetáculo oferecido pelo *Club Dramático 15 de Novembro*, no dia 10 de fevereiro, sublinhando sua grande concorrência, o teatro teria ficado “completamente cheio”. Quanto à encenação do drama *Milagres de Santo Antônio*, os redatores fizeram a seguinte observação:

Não diremos que os amadores foram impecáveis no desempenho dos papéis que lhes foram confiados. Entanto, afirmamos que, para amadores, a interpretação dada à peça foi bem sofrível. Alguns senões facilmente releváveis é certo, houve, mas, a bem da verdade digamos, também, que foi um verdadeiro tour de force esse do Club.

*A Tribuna* expressou, nesta notícia, uma atitude parecida com a d’*O Zuavo*, pois valorizou os esforços do clube dramático, que teria realizado uma apresentação aceitável “para amadores”, mas não fez uma apreciação da representação, ou seja, não esclareceu quais foram os erros cometidos, nem sugeriu possibilidades para corrigi-los. Contudo, esta atitude pode estar ligada a outros fatores, como a incapacidade de fazer uma apreciação do espetáculo, ou a falta de espaço na folha, para tanto. Este argumento ganha força se considerarmos a publicação deste mesmo jornal cerca de um ano e meio mais tarde.

Em 05 de setembro de 1915, *A Tribuna* noticia a inauguração do *Club Dramático Arthur Azevedo* e faz uma apreciação detalhada da interpretação que teria sido “regular”. Seguidamente às críticas publicou o seguinte trecho:

Tal foi o que, na festa inaugural do novel clube, se nos pareceu digno de ser notado não, como daqui já o dissemos, com o intuito de ferir, de magoar quem quer que seja, mas porque a crítica imparcial, justiceira e independente, entendemos que é útil, indispensável, mesmo em se tratando de amadores, pois claro é que, neste caso, é relativa ou, melhor, só sendo observados os defeitos ao alcance de serem corrigidos pelos amadores.<sup>298</sup>

Dessa forma, podemos afirmar que, assim como os redatores d’*O Dia* e d’*O Reporter*, o redator d’*A Tribuna* acreditava que deveria contribuir para o aperfeiçoamento dos artistas amadores destes clubes.

Os amadores também se preocupavam em aprimorar sua atuação nos palcos. Indício disso é o fato de Antônio Guerra ter guardado os recortes com críticas positivas e negativas sobre sua atuação. Para Lima (2006), essa atitude indica uma busca por imparcialidade ao

<sup>298</sup> *A Tribuna* de 05 de setembro de 1915. Álbum 1, p.34v.

confeccionar os álbuns com o objetivo de escrever a história do teatro<sup>299</sup>. Ainda que isso seja verdade, acreditamos que o entendimento de Guerra sobre o significado de um grupo de teatro amador, como instância em que se aprendia a arte, pode ter induzido tal atitude. Guerra estaria registrando sua trajetória como amador teatral; dessa forma, o aprendizado ou o aprimoramento de sua atuação faria parte da trajetória.

A preocupação dos amadores com o aprimoramento de sua atuação nos palcos e em contribuir, no mesmo sentido, com outros clubes e “curiosos”, está estampada nos seus periódicos. Nos nove exemplares que tivemos acesso do jornal *O Theatro do Club Dramático Arthur Azevedo*, observamos a presença de artigos que poderíamos dizer que cumpriam o papel de “guia prático para curiosos dramáticos”<sup>300</sup>.

No artigo intitulado *O ator*, publicado no primeiro jornal do clube, T.B. disserta sobre o papel do ator na sociedade, entre uma vida de boêmio, sonhador, e o trabalho duro copiando ou decorando papéis, ensaiando, promovendo espetáculos ou representando. O bom ator teria o prestígio e o reconhecimento do público, nos palcos e nas ruas, mas seu fim quase certo, segundo o autor, seria na miséria e nos hospitais. Na segunda publicação do jornal, em *Notas vadias*, X. expõe as dificuldades dos atores e atrizes para controlar as emoções no momento das encenações. É importante destacar que esses artigos não só preparavam os atores e atrizes amadoras para os louros e misérias da vida nos palcos, mas também buscava construir certa empatia dos leitores/público para com aqueles artistas.

Nos jornais números 3, 4 e 5 são publicados trechos de um artigo de Júlio Dantas – *A mímica* – sobre os gestos no teatro, sua importância e a maneira como ele é utilizado para expressar, comunicar ao público as emoções e os sentidos em cena. O texto *O Theatro*, publicado na quarta publicação do periódico do clube *Arthur Azevedo*, Theophilo Silveira faz extensa reflexão sobre o papel da música na encenação. No artigo de mesmo título publicado no quinto jornal, seu autor, P.C., sublinha a importância do movimento do corpo dos atores e atrizes para dar vida ao que por ele é dito. Para exemplificar, o autor conta um episódio que teria acontecido com o tenor Tamagno ao encenar *Othello* que, para não dar à cena poucas cores, se jogou do leito e acabou fazendo da ficção uma realidade, fraturando uma costela. O autor termina o texto com a seguinte assertiva: “aí fica o exemplo e que ele seja seguido”.

<sup>299</sup> Mesmo diante desta possibilidade Lima (2006, p.45) adverte que Antônio Guerra não foi inocente e teve uma intencionalidade ao produzir este material.

<sup>300</sup> *O Theatro* Número 6 - de 18 de maio de 1916. Álbum 1, p.41.

O artigo *Mise-en-scene*, retirado do manual do ensaiador português Garraio, e publicado no sexto número do jornal, propõe, assim como Garraio pretendia com seu livro, fazer da folha do clube um guia para os trabalhos cênicos de grupos amadores e curiosos. Nele, explica-se o significado do termo *mise-en-scene* e qual seria o papel do ensaiador, ou diretor de cena, como já dissemos. No sétimo jornal, na matéria *O Teatro – Terra Ideal*, Theophilo Silveira faz um extenso comentário sobre a encenação da revista local de Tancredo Braga intitulada *Terra Ideal*. O mesmo autor também avalia a encenação da *Mulher Soldado* no oitavo jornal, além da encenação de *Rosas de Nossa Senhora* e de *Mam'selle Nitouche*, mencionados também no décimo jornal. Tais comentários são elogiosos, mas também apontam os problemas que poderiam ser modificados pelos amadores com o objetivo de orientá-los no aperfeiçoamento da arte. A presença desses textos no jornal do clube dramático indica-nos que seus redatores ofereciam informações e sugestões que permitiriam aos leitores conhecer o que era considerada uma boa encenação, dessa forma, seria possível aperfeiçoar o trabalho em cena a partir do que se esperava de um grupo amador.

A preocupação dos membros do clube *Arthur Azevedo* em relação ao aperfeiçoamento dos artistas amadores tinha o propósito de alcançar o nível das encenações das grandes companhias dramáticas da época. Em fevereiro de 1916, o *Club Dramático Arthur Azevedo* apresentou a opereta *O Periquito*. No programa do espetáculo foi ressaltado o fato de que a representação daquela opereta comprovava o grande esforço do clube para oferecer espetáculos que teriam sido representados por companhias de “primeira ordem”:

Este fato representa para o Club Dramático ARTHUR AZEVEDO um extraordinário esforço, por ser uma peça só representada, até hoje, por companhias de primeira ordem. Representando-a, esta agremiação, não teve outro fito que não o de proporcionar, na medida de suas forças, o ensejo à que o povo são-joanense assista uma das melhores operetas, ornada de 20 números de belas músicas.<sup>301</sup>

Essa passagem suscita algumas questões: o que havia de desafiador na encenação dessa peça? Que habilidades esse tentame exigia do grupo de atores e atrizes, diferentemente de outras peças? Seria o gênero opereta e a necessidade de conjugar a arte dramática com a música o fator desafiador para os são-joanenses?

---

<sup>301</sup> Programa do espetáculo realizado pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* em 16 de fevereiro de 1916. (Álbum 1, p.36).

Theophilo Silveira, no artigo publicado no quarto jornal do clube *Arthur Azevedo*, de 12 de maio de 1916, recorda a relação íntima dos mineiros com a música. As festas religiosas eram repletas de apresentações musicais desde os tempos mais remotos em Minas Gerais. Esses espetáculos, segundo Silveira, inauguravam uma nova relação dos são-joanenses com a música.

É conhecido geralmente, onde quer que se saiba que S. João d'El-Rey existe, o culto que esta abençoada cidade sempre prestou à Arte, e, principalmente, à Música: quem se interessa por estes assuntos não ignora a imponência a que chegam aqui as festividades da Semana Santa, imponência principalmente acentuada pela elevação imensurável da música que, nessas festas, reboam sob o teto das naves sagradas. (...)

O autor da matéria segue elogiando os músicos que naquela data já estavam mortos, mas que tiveram destaque na cidade: padre José Maria Xavier; Luiz Baptista Lopes (Lilico); Martiniano Ribeiro Bastos. Elogia também músicos que estavam vivos no período: João Feliciano; João Pequeno; Japhet da Conceição; Targino Matta; João da Matta; José Penido; Emygdio Machado; José Quintino e José Borges. Em determinado momento, Silveira lamenta por esses músicos se dedicarem muito pouco a outras atividades que não fossem as ligadas à religião. Mas, anuncia otimista:

Compreende-se, entretanto, muito facilmente que, em um meio como este nosso que contém em seu seio elementos de valia como os acima lembrados, sob o ponto de vista da cultura e do pendor artísticos, um impulso novo qualquer em direção conveniente pode determinar efeitos surpreendentes. Foi, com efeito, o que se passou, e ainda se passa. Trabalhando, então, com um fim de mera diversão à monotonia da vila provinciana, modestos clubs de amadores não deixaram apagar-se de todo o amor pela arte do palco: desse esforço, que ainda não vai muito longe no passado, eu me lembro bem, tendo sido, mais de uma vez, participante dele. **Circunstancias varias atuaram de forma a fazer surgir desses tímidos ensaios o magnifico despertar do gosto pelas coisas do Teatro, pondo também em honra o gosto pela musica mundana.** O alvorecer desse novo dia foi tão brilhante e tão rápido, e tão íntima foi a ligação entre Teatro e Musica, que o conjunto de vontades que espontaneamente concorreram para esse mesmo fim **trouxe o surto definitivo da nova fase, o que permitiu, num lapso de tempo muito curto, as representações sucessivas, assinalando outros tantos triunfos, da Terra Ideal, do O Periquito, do Gramophone e da Discos e Fitas, permitindo crer-se que não menor sucesso será a representação da Mulher Soldado.**<sup>302</sup> (Grifos nossos)

---

<sup>302</sup> Álbum 1, p.39.

Diante do desejo de encenar o teatro musicado, supomos que os amadores buscariam, também, um aprimoramento em relação a outro elemento cênico. Sabemos que a cenografia era bastante sofisticada no teatro musicado que se apresentava do Rio de Janeiro. Cenógrafos como Carrancini e Coliva “recebiam somas enormes dos empresários para deslumbrar as plateias com os truques mais extraordinários que pudessem conceber” (FARIA, 2001, p.173). Artur Azevedo admirava o trabalho dos dois, mas criticava o exagero dessas produções, que muitas vezes sobrepunham os outros elementos da cena. Azevedo defendia a igualdade para autores dramáticos, artistas e cenógrafos, ou seja, buscava uma encenação em que a dramaturgia, a representação dos atores e atrizes e a cenografia tivessem o mesmo destaque.

De todo modo, a cenografia, assim como o figurino das peças musicadas que se passavam no Rio, tinha um nível de sofisticação que, poderíamos supor, era desafiante para os grupos amadores do interior de Minas, haja vista a reclamação feita pelos redatores d’A *Tribuna* no segundo semestre de 1915, sobre o estado dos cenários do *Teatro Municipal*. No exemplar deste jornal de 03 de outubro do mesmo ano, foi publicada a resposta do presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo*, à queixa dos responsáveis por aquela folha:

S. João d'El-Rey, 23 de setembro de 1915.

Sr. Redator d'A *Tribuna*. Saudações. Pela segunda vez li, no vosso conceituado jornal, uma censura aos Clubs de amadores desta cidade pelo fato de exibirem sempre os velhos cenários estragados do *Theatro Municipal*. A censura, sr. redator, como sabeis, cabe única e exclusivamente à Empresa arrendatária do Teatro que, por força de contrato com a Câmara Municipal, é obrigada a conservar e reformar o material existente. Fica assim explicada a falta cometida pelo *Club D. Arthur Azevedo* na sua primeira representação.

Do vosso assíduo leitor José Pimentel.

Presidente do *Club Dramático Arthur Azevedo*.<sup>303</sup>

A manutenção dos cenários existentes em São João del-Rei já não era uma tarefa simples. Imagine a confecção de uma cenografia que utilizasse dispositivos para criar efeitos mágicos, além de dispor vários elementos em cena para encher os olhos dos espectadores – abuso de cores vivas e uma “profusão pantagruélica de fogo e talco” (FARIA, 2001, p.173). Ainda que a obrigação por manter os cenários do teatro fosse da empresa arrendatária do

---

<sup>303</sup> A *Tribuna* de 03 de outubro de 1915. Álbum 1, p.34v.

edifício municipal, acreditamos que uma associação que desejava proporcionar o melhor aos seus conterrâneos, se lhe fosse possível, ofereceria cenários mais cuidados.

Cerca de cinco meses depois da publicação da resposta do presidente do *Club D. Arthur Azevedo* à reclamação sobre o estado dos cenários, a opereta *O Periquito* foi estreada<sup>304</sup>. Suas apresentações foram consideradas como um sinal de aprimoramento do grupo. Nos anúncios e críticas a respeito dessas récitas não há menções sobre os cenários. O destaque é para os vinte números de música e para o figurino caprichado<sup>305</sup>. A julgar pelo poder econômico da diretoria do grupo amador e por seu afã de distinguir-se por meio dessas apresentações, possivelmente *O Periquito* contou com uma cenografia bem cuidada. O croqui do cenário, que se encontra no manuscrito da opereta que pertenceu ao clube, reforça essa assertiva.

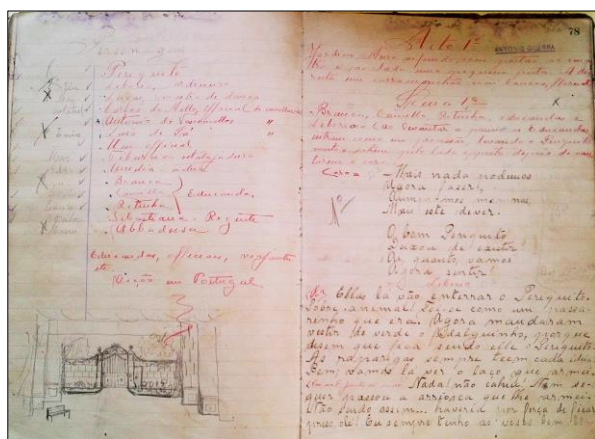
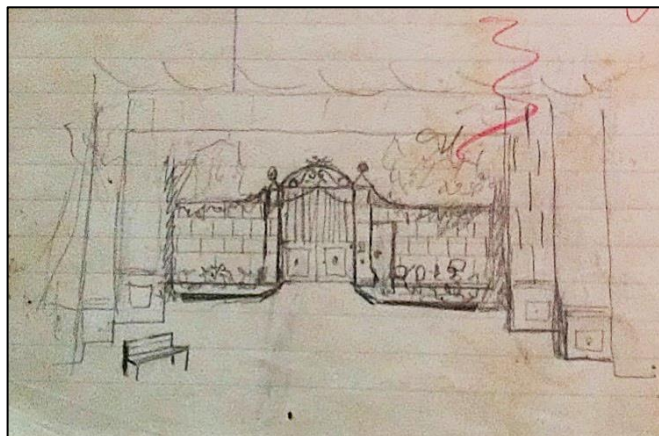


FIGURA 12 - Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, p.77v, 78.  
Fonte: Acervo GPAC/UFSJ.

<sup>304</sup> A estreia de *O Periquito* aconteceu na noite de 16 de fevereiro de 1916.

<sup>305</sup> Anúncios e programa do espetáculo que estão na página 1 e 3 do jornal do clube dramático *O Theatro* Número 3 - de 04 de abril de 1916. Imagem – Album1 (38); Notícias sobre a apresentação na primeira página d’*O Theatro* Número 4 - de 12 de maio de 1916. Imagem – Album1 (39); Anúncio de nova apresentação n’*A Tribuna* de 14/05/1916, imagem: Album1(39v); Anúncio de uma nova apresentação na página 1 d’*O Theatro* Número 5 - de 16 de maio de 1916. Imagem – Album1 (40); Nota sobre breve apresentação n’*O Theatro* Número 8 - de 13 de julho de 1916 Imagem – Album1(42) Album13 DSC03696; Anúncio de nova apresentação n’*A Tribuna* de 14/05/1916, imagem: Album1(39v)

FIGURA 13 - Croqui do cenário da opereta *O Periquito*.  
Fonte: Acervo GPAC/UFSJ.



Observamos, portanto, que o grupo de teatro amador cumpria o papel de desenvolver o gosto pela arte dramática, mas também pela música mundana, inaugurando uma nova fase em que foi possível presenciar encenações que conjugavam bem, segundo Silveira, as duas artes: a música e o teatro. Tal aproximação possibilitou aos grupos de teatro amador do interior de Minas não só encenar operetas e revistas, mas escrever peças originais do teatro musicado, o que sinalizava grande desenvolvimento na arte dramática.

Das peças mencionadas por Theophilo Siveira no artigo de 12 de maio de 1916, supracitado, a opereta *O Periquito* e a revista *Seu Pindoba* ou *O Gramophone*<sup>306</sup> foram encenadas pelo *Arthur Azevedo*. A primeira era de autores estrangeiros, mas a segunda, de acordo com Cláudio José Guillarduci (2009, p.158), escrita por Alberto Gomes, membro do clube *Arthur Azevedo*<sup>307</sup>. Como previa Silveira, ainda no mesmo artigo escrito em 12 de maio

<sup>306</sup> O gênero da peça *Seu Pindoba* ou *O Gramophone* foi anunciado pelo clube *Arthur Azevedo* em francês “Revue”, o que evidencia a intenção de distinguir esta, de outras revistas. O dramaturgo Artur Azevedo acreditava que uma revista poderia ser bem escrita e, por isto, possuir um valor literário, mas admitia que algumas eram “borracheira” e “trololó”. Na *Carta a Coelho Neto*, escrita em 1898, Artur Azevedo, em resposta à crítica feita a sua revista *O Jagunço*, reclama pela injustiça do crítico ao compará-la a “todas as revistas: um pretexto para chirinola e cenografias”. O autor se defende dizendo que n’*O Jagunço* encontram-se cenas de revista, mas também, de comédia, “um pouco de observação e sátira de costumes, alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores educados não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido.” (Apud. FARIA, 2001, p.600). Para Azevedo o berço da revista era a França e, portanto, existiam vários autores franceses que teriam escrito revistas de qualidade, entre eles: Banville, Albert Wolf, Albert Millaud, Labiche, Barrière, Lambert Thiboust. Enfim, podemos supor que esta classificação, em francês, do gênero da peça – Revue – pretendia conferir status literário à peça escrita e apresentada pelos membros do *Club Dramático Arthur Azevedo*. Segundo Guillarduci (2009), no panfleto da peça há a informação de que ela é composta por 18 números de música instrumentada pelo maestro Emygdio Machado. Ao longo desse subtítulo da tese o autor indica que as músicas que ele conseguiu identificar eram já conhecidas e compunha outras peças já encenadas em São João del-Rei. Para uma análise desta revista ver GUILARDUCI (2009).

<sup>307</sup> Sobre as outras peças mencionadas por Silveira: *Discos e Fitas* e *Terra Ideal* foram revistas encenadas pelo *Club União Popular*. Esta última, escrita por Tancredo Braga, segundo Guillarduci (2009), um dos responsáveis pelo jornal *A Tribuna* – periódico considerado por Sebastião Oliveira Cintra o primeiro jornal ilustrado da cidade

de 1916, a encenação de *Mulher Soldado* foi um grande sucesso. Noticiada pelo *O Zuavo* no dia 18 daquele mês, como uma “feliz surpresa” para o público, que “alcançou na sua première um verdadeiro sucesso”. Os “inteligentes” amadores do *Clube Arthur Azevedo* tiveram seus esforços recompensados

(...) no sentido de se aperfeiçoarem cada vez mais na bela arte de Talma. A representação da <<Mulher Soldado>> **revelou mui claramente que o Club Arthur Azevedo já possui elementos para montar as mais finas e custosas operetas que conhecemos**, sendo de esperar-se que os seus amadores cada vez mais entusiasmados por este gênero de Theatro, nos prodigalizem constantemente sensações agradáveis em belas horas de riso e franco prazer como aconteceu nas duas representações da <<Mulher Soldado>>. (Grifos nossos)

A esta altura os amadores já demonstravam o quanto tinham aprimorado sua arte nos palcos e o redator d’*O Zuavo* dava relevo à encenação que seria a prova disso e, portanto, prova de que o clube de teatro amador cumpria sua “missão” de formar-se para oferecer peças “mais finas e custosas”. No oitavo jornal de 13 de julho de 1916, ao anunciar que em breve a opereta *Mam’selle Nitouche* seria encenada, o autor da matéria, escrevendo em nome da diretoria do *Club Arthur Azevedo*, chama a atenção do público/leitor para o “esforço e a tenacidade” empregados pelo grupo para servi-lo e homenageia aqueles “que tem sabido compreender o seu titânico esforço”, mostrando-se, a diretoria, “orgulhosa e forte”, por saber que cumpria “perfeitamente a sua missão de gratidão para com o público” de São João Del-Rei. Para eles, a encenação de *O Periquito* teria sido o marco do aperfeiçoamento do grupo, símbolo de uma mudança nas apresentações do *Arthur Azevedo*:

(...) Desde que o Club Dramático Arthur Azevedo trilhou a senda difícil da opereta, <<O Periquito>> a gloriosa para o seu sucesso, percebeu a sua Diretoria que o passo dado na estrada da civilização havia sido seguro e que o novo ramo do Teatro aqui lançado só haviam esperanças a serem colhidas pelo seu agradável conjunto. Logo após, sem ruído, com a modéstia peculiar aos que sabem lutar e vencer, o Club triunfava solenemente com a <<Mulher Soldado>>, arrancando da plateia frenéticos aplausos para os seus amadores. Hoje será a peça <<Rosas de Nossa Senhora>> que o público se deliciará em ouvir preparando os seus ouvidos para a fina <<Mlle. Nitouche>> que muito

---

(1982, p.311. Apud. GUILARDUCI, 2009, p.188). Guilarduci (2009) comenta que a relação entre teatro de revista e a música era muito estreita e que o manuscrito da peça *Terra Ideal* indicava uma grande variedade de gêneros musicais: samba, fado, marcha carnavalesca e canção. Para uma análise desta revista ver GUILARDUCI (2009).



breve nos será dado ouvir, onde, mais uma vez, a distinta plateia sanjoanense terá a ocasião de apreciar a gentilíssima amadora-artista, senhorita Margarida Pimentel.

Podemos dizer que, para a diretoria do clube, o sucesso da encenação da opereta *O Periquito* deu provas de que o grupo seria capaz de encenar zarzuelas como *Rosas de Nossa Senhora* e outras operetas como *Mulher Soldado* e *Mam'selle Nitouche*. Ao que parece o que confere a tais peças certo grau de dificuldade e que, conseqüentemente, demanda esforços para viabilizar tal encenação, é a relação estreita da cena com a música e seus cenários e figurinos luxuosos. Mas há algo em *Mam'selle Nitouche* que vai além, pois, a matéria acima alerta para o fato de que a zarzuela *Rosas de Nossa Senhora* estaria preparando os ouvidos do público para a fina *Mam'selle Nitouche*. O que diferenciaria esta peça daquela?

No dia 24 de agosto de 1916, o jornal número 10 do clube *Arthur Azevedo* noticiou a apresentação da opereta *Mam'zelle Nitouche* de Milhac e Milland com música de Hervé. A notícia é seguida por um texto que enaltece a atitude ousada do clube por oferecer “formidável trabalho artístico” ao público são-joanense. Para que o leitor compreendesse a grandeza do tentame o autor da notícia acrescenta:

Para avaliarmos da enormidade do trabalho dos amadores do Arthur Azevedo permitindo-lhes a realização de um tentame como o da representação de "Mam'zelle Nitouche", nos bastará recordar que desde 1887, ano da primeira representação dessa opereta, e que teve lugar em Paris, o magnifico trabalho de Hervé tem sempre feito parte dos repertórios de todas as companhias que, no mundo, disputam colocação entre as de primeira ordem como companhias de opereta. Ainda não há muitos dias foi essa opereta levada á cena, no Rio, pela companhia Vitale e despertou tão unanime clamor do público espectador pedindo a sua permanência no cartaz que a empresa viu-se na contingencia de dá-la em matinê para atender, ao menos em parte, ao desejo dos seus mantenedores. Foi a "Mam'zelle Nitouche" uma das operetas que mais rapidamente fizeram a volta do mundo, tendo sido traduzida em varias línguas e representada com agrado em toda terra civilizada em que se pode representar uma peça do seu valor.<sup>308</sup>

Essa notícia sintetiza o que, para esses homens, era cumprir a “missão” de um grupo de teatro amador. Desenvolvia-se a arte dramática em São João Del-Rei formando amadores capazes de representar operetas que fizeram sucesso em Paris, no Rio e em outras “terras

---

<sup>308</sup> Imagem: ALBUM13 DSC03708

civilizadas”. Assim, o clube passava a integrar o grupo seletivo de companhias que representavam “peças de valor”, oferecendo aos são-joanenses os melhores espetáculos que corriam o mundo. Na notícia também é possível perceber a intenção e necessidade de formar o público, que, ao que parece, não saberia reconhecer a “grandeza” de tal empreitada. O discurso empreendido evidencia um movimento para que o público conhecesse o valor daquela apresentação.

Por fim, podemos concluir que o grupo amador tinha a função de desenvolver a arte teatral na cidade, o que passava por formar-se como atores e atrizes capazes de encenar peças consideradas legítimas por eles: inspiradas no teatro encenado na Europa e no Rio, para alguns – o teatro de alto padrão – para outros – o teatro musicado e ligeiro “bem escritos”. Colocava-se o público mineiro a par do que havia de melhor nos palcos do mundo. Além disso, desenvolver-se-ia a arte dramática na cidade ao formar o público para que tivesse o mesmo gosto teatral daqueles que, acreditava-se, eram “mais adiantado em civilização”: o público fluminense e europeu.

## **SEGUNDA PARTE – A EDUCAÇÃO DAS SENSIBILIDADES NAS REPRESENTAÇÕES DAS OPERETAS *O PERIQUITO* E *A MULHER SOLDADO* PELOS AMADORES DO *CLUB DRAMÁTICO ARTHUR AZEVEDO* (1916)**

Para traçar os caminhos metodológicos desta pesquisa, nos inspiramos no trabalho de Sandra Jatahy Pesavento (2007). Segundo a autora, a sensibilidade brota do corpo como reação diante da realidade. Ela surge da animalidade da experiência humana. Mas a sensibilidade corresponde, também, ao pensamento. “Esta seria a faceta mediante a qual as sensações se transformam em sentimentos, afetos, estados da alma” (PESAVENTO, 2007, p.10).

Basicamente os sentidos são afetados gerando sensações. A percepção organiza tais sensações por meio de uma atividade reflexiva, qualificando o mundo em valores, emoções, julgamentos e sentimentos. Os sentimentos, segundo a autora, seriam a expressão mais durável da sensação, pois são reproduzidos, transmitidos, revividos a partir da memória. As sensibilidades, portanto, são as “operações imaginárias de sentido e de representação do mundo, que conseguem tornar presente uma ausência e produzir, pela força do pensamento, uma experiência sensível do acontecimento” (PESAVENTO, 2007, p.14-15).

Ao considerar os espetáculos teatrais como performances, podemos afirmar que os espectadores e amadores se afetaram a partir dos estímulos da cena que geraram sensações em diálogo com suas sensibilidades, provocando tensões, conflitos e recalques. As reações da plateia são indícios desses efeitos da cena que apontam para sensações que os espectadores podem, ou não, ter elaborado individualmente em sentimentos, constituindo assim novas sensibilidades. Segundo Pesavento (2007, p.19),

O historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades, objetividades palpáveis, que operem como a manifestação exterior de uma experiência íntima, individual ou coletiva. Mais do que os fatos em si, este historiador da cultura vai tentar ler nas fontes as motivações, sentimentos, emoções e lógicas de agir e pensar de uma época, pois suas perguntas e questões são outras.

Dessa forma, utilizamos como chave de leitura para compreender algumas sensibilidades daquele contexto histórico, acionadas pelo enredo das peças escolhidas, a análise das motivações que levaram amadores e espectadores a se envolverem com essas apresentações, considerando as circunstâncias de produção dos espetáculos. Fundamentadas

em Williams (2010), entendemos o texto das operetas selecionadas como textos escritos para serem encenados.

Por fim, buscamos perceber as sensações provocadas pelos espetáculos, no público. Essas sensações são elaboradas por alguns espectadores: os redatores dos jornais que escreveram críticas e impressões sobre as noites no teatro. A análise desses textos, transmitidos pela imprensa local e pelo jornal do grupo amador, nos aproxima do modo como esses escritores, antes espectadores, organizaram suas percepções transmitindo aos leitores sentimentos e sensibilidades. Nessas fontes podemos captar, minimamente, a experiência poética, ou seja, os momentos em que os espetáculos produziram efeitos de prazer no espectador, mas também são indícios as frustrações ou os desvios da poética, que indicam o desejo do prazer que foi frustrado.

Definimos por focar nas notícias e críticas das peças mais encenadas e que foram muito celebradas pela imprensa, pois sobre elas existia um maior volume de dados mais substanciais. Além disso, o fato dessas operetas terem feito grande sucesso, significa que as sensibilidades por elas acionadas eram mais presentes e eficazes, pois tinham grande “capacidade mobilizadora”.

Segundo Pesavento (2007), a avaliação da “capacidade mobilizadora” é a única forma de medir as sensibilidades. “As sensibilidades demonstrariam sua presença ou eficácia pela reação que são capazes de provocar” (p.21). Assim, podemos definir que trabalhamos com sensibilidades coletivas (mais presentes e eficazes naquela sociedade), já que as encenações tiveram grande repercussão. Ademais, os recortes que fizemos neste estudo e as fontes com que trabalhamos não permitiriam que nos detivéssemos às reações de um indivíduo especificamente.

Analisamos, então, as peças mais encenadas pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* durante o período de sua existência (agosto de 1915 a novembro de 1916). Como pudemos observar anteriormente, as peças mais encenadas foram duas operetas francesas:

1. *O Periquito*, versão de Sousa Bastos e Costa Braga da ópera-cômica *Vert-Vert*, de Offenbach (compositor), Henri Meilhac e Charles Nutter (autores). Encenada oito vezes;

2. *A mulher soldado*, ou *Vinte e oito dias de Clarinha*, versão de Gervasio Lobato e Acacio Antunes da opereta *Les vingt-huit jours de Clairette*, de Victor Roger (compositor), Antony Mars e Hippolyte Raymond (autores). Encenada cinco vezes.

Passamos, então, a um breve estudo sobre as peças. Nele identificamos os textos de origem dessas operetas, seus autores e compositores e os responsáveis pelas versões dos textos e das músicas apresentadas pelo clube *Arthur Azevedo*. Também procuramos compreender a repercussão de suas apresentações no Rio de Janeiro, em Lisboa e em Paris. Esse esforço tem como objetivo permitir uma análise mais refinada sobre as motivações que levaram o *Club D. Arthur Azevedo* a escolher essas peças e a respeito do sucesso delas em São João del-Rei, 1916.

## 6 – O PERIQUITO: VERSÃO PORTUGUESA, INSPIRADA EM UM VAUDEVILE FRANCÊS, TRAVESTIDO DE ÓPERA CÔMICA

A opereta *O Periquito*, escrita pelos portugueses Costa Braga e Sousa Bastos, seria, segundo seus autores, uma versão da ópera-cômica francesa *Vert-Vert*, escrita por Henri Meilhac e Charles Nutter. A Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra possui um impresso desta adaptação que exhibe na capa a informação de que a opereta teria sido “extraída da ópera-cômica de Meilhac e Halévy *Vert-Vert*”. Certamente Braga e Bastos se enganaram em relação à autoria da peça pois, no original em francês a que tivemos acesso na biblioteca nacional da França, há a informação de que a “Opéra-Comique” *Vert-Vert* foi escrita por H. Meilhac e Ch. Nutter.

No acervo do GPAC existem duas cópias, uma datilografada e outra manuscrita, idênticas à versão portuguesa da opereta, inclusive o equívoco em relação aos autores do original é repetido em todo o material produzido pelo clube dramático. Esse dado indica que os são-joanenses não tiveram acesso à versão original da opereta, ainda que ela tenha sido vendida no Brasil<sup>309</sup>. A cópia manuscrita possui a informação de que pertencia ao “repertório de Antônio Guerra” e de que fora “vendida por Affonso de Oliveira, copiada em S. João del-Rei em 24 de agosto de 1899”<sup>310</sup>. Já a versão datilografada é de 1930 e pertencia ao “repertório de Inácio Ferras”.

Na Biblioteca Nacional da França encontramos quatro textos com o título *Vert-Vert*<sup>311</sup>. O mais antigo é o poema escrito por Gresset em 1754. Inspirados nesse poema, Leuven e Deforges escreveram a “comédie-vaudeville” em três atos, representada pela primeira vez em Paris, no Théâtre du Palais-Royal, em 15 de março de 1832. Leuven, em parceria com Mazilier e com os músicos Deldeveze e Tolbecque, escreveram *Vert-Vert*, “ballet-pantomime” em três atos, que estreou em Paris, no Théâtre de l’Opéra, no dia 24 de novembro de 1851. Por fim, tivemos acesso à “Opéra-comique” em três atos de Henri Meilhac e Charles Nutter, música de Jacques Offenbach, representada pela primeira vez no Théâtre de l’Opéra-comique, no dia 10 de março de 1869.

<sup>309</sup> O impresso que tivemos acesso na Bibliothèque Nationale de France possui o selo da livraria Garnier, na época localizada na rua do Ouvidor número 69, no Rio de Janeiro.

<sup>310</sup> Este é um indício de que textos dramáticos circulavam no Brasil na forma impressa e manuscrita. No acervo que pertenceu ao grupo amador de São João del-Rei existem algumas dezenas de cópias manuscritas e datilografadas de textos dramáticos.

<sup>311</sup> Bibliothèque Nationale de France, BNF Richelieu, salle Arts Spectacle.

Ao compararmos os textos franceses – *Vert-Vert* –, com a versão portuguesa *O Periquito*, chegamos à conclusão de que o poema de Gresset (1754) e o balé de Leuven e Mazilier (1851) são muito diferentes do texto encenado em São João del-Rei. Os textos que mais se assemelham à opereta *O Periquito* são o vaudeville e a ópera cômica. Apesar de Sousa Bastos e Costa Braga afirmarem que a opereta foi extraída da ópera-cômica de Meilhac e [Halévy] (1869), ela é muito parecida com o vaudeville de Leuven e Deforges, encenado em 1832, e possui grandes diferenças em relação ao texto de Meilhac e Nutter, representado em 1869.

A diferença notada imediatamente diz respeito à materialidade do texto. O formato dos livretos é praticamente o mesmo<sup>312</sup>, mas o tamanho dos textos é diferente. Enquanto a versão portuguesa tem 53 páginas, o vaudeville tem 72, e a ópera-cômica 104 páginas. Esta última é praticamente o dobro do tamanho da versão encenada em São João del-Rei. Além disso, algumas personagens e ações que existem na ópera cômica não compõem o vaudeville e nem a opereta de Bastos e Braga<sup>313</sup>. Não é nossa intenção, nesta tese, analisar diferenças e semelhanças entre os textos franceses e o texto português, nosso interesse aqui é, simplesmente, perceber qual teatro francês é visto como modelo pelos são-joanenses. Por meio da escolha de *O Periquito*, podemos dizer que o modelo seguido é o teatro francês a partir do olhar de “homens de teatro” portugueses, que estavam atentos às peças ligeiras muito criticadas por alguns literatos e homens do governo francês, mas muito conhecidas e aplaudidas pelos parisienses.

A atividade teatral em Paris, durante o século XIX, era fortemente regulada por um “sistema de privilégios”. Segundo Jean-Claude Yon (2012), o vaudeville foi um gênero teatral que teve presença marcante nos palcos parisienses. Mesmo entre 1806 e 1831, momento em

---

<sup>312</sup> O livreto do vaudeville de Leuven e Deforges tem 25 cm de comprimento por 15 cm de largura; o livreto da ópera-cômica de Meilhac e Nutter tem 20 cm de comprimento por 10 cm de largura. Infelizmente tivemos acesso somente à versão digital de Sousa Bastos e Costa Braga, contudo é possível supor que o folheto tenha formato parecido, pois, assim como os outros, este compõe o repertório de peças ligeiras que eram impressas em formato de baixo custo no período.

<sup>313</sup> No vaudeville e na opereta portuguesa, o Chevalier de Méranes (personagem que corresponde ao Carlos na opereta) entra clandestinamente no convento com a intenção de encontrar sua esposa, educanda interna à instituição. Ele tenta persuadir Jobin (Libório da opereta), para ajuda-lo a encontrar sua amada, ao menos lhe entregando uma carta. Na ópera-cômica de Meilhac e Nutter, o militar casado com a interna é o conde de Arlange que entra no convento clandestinamente, acompanhado de outro militar, Friquet. Eles ameaçam arrancar as orelhas de Binet (Libório da opereta), se ele não os ajudasse a encontrar a esposa do conde. Este é apenas um exemplo de uma série de ações que existem na ópera cômica, mas que não compõem nem o vaudeville, texto escrito trinta e sete anos antes, nem a opereta, que Bastos e Braga afirmaram: teria sido extraída do texto de Meilhac e Nutter.

que o governo francês mantinha fortes restrições ao chamado “teatro de variedades”, o gênero vaudeville garantiu seu espaço devido a sua popularidade<sup>314</sup>. Para Yon (2012), o público parisiense apreciava as fortes emoções provocadas pelos dramas e melodramas e gostava ainda mais do repertório cômico.

La tâche des vaudevillistes n'est pas plus aisée sous l'Empire mais la popularité du genre oblige le pouvoir à lui réserver deux théâtres, comme pour le mélodrame, par les décrets de 1806-1807. En fait, sous le système du privilège, le vaudeville est présent sur presque toutes les scènes secondaires. Il apparaît notamment à l'affiche des théâtres de mélodrame où il sert de prologue aux grandes pièces. (YON, 2012, p.291)<sup>315</sup>

<sup>314</sup> Segundo Yon (2012), em 1806 e 1807 o governo francês organizou-se no sentido de regulamentar a atividade teatral no país. Defendia-se a destruição dos teatros de feira, ou seja, dos teatros populares, além de um tratamento mais rigoroso em relação aos teatros pequenos. Após um primeiro relatório do governo, os diretores de teatro de Paris foram obrigados a declarar os gêneros que exploravam. Em 25 de abril de 1807 um decreto é publicado regulando os espetáculos de toda a França. Os sete primeiros artigos diziam respeito aos teatros de Paris. O primeiro deles listava os “grands théâtres” precisando o repertório e o gênero teatral que eles estariam autorizados a encenar: “le Théâtre-Français (dont le Théâtre de l'Impératrice est une anexe pour la comédie), l'Opéra et l'Opéra-Comique (dont l'Opera buffa est une anexe pour le répertoire italien)”. (YON, 2012,p.49); o segundo artigo impedia que outros teatros parisiense utilizassem músicas tiradas das obras dos dois teatros líricos oficiais, antes de um período de cinco anos após seu lançamento. No terceiro artigo, são escolhidos cinco teatros secundários e definidos o repertório e os gêneros que eles poderiam encenar: le Vaudeville, les Variétés, la Porte-Saint-Martin, la Gaîté et les Variétés-Étrangères. Os outros teatros de Paris eram considerados como anexos dos teatros secundários, portanto, eles deveriam adotar os gêneros desses. Os outros quatro artigos se dedicavam a limitar os gêneros teatrais que poderiam ser encenados na cidade. Em 25 de abril de 1807 o decreto é reformulado, especialmente a parte relacionada à Paris. Ele então restringe o número de teatros da capital francesa para oito, sendo quatro deles oficiais. Todos os outros teatros deveriam ser fechados em 15 de agosto daquele ano. “Les salles qui ont échappé à la fermeture voient donc leurs recettes augmenter. L'Opéra et le Théâtre de l'Impératrice profitent peu de cette argumentation, l'Opéra-Comique et la Comédie-Française un peu plus, alors que les quatre théâtres secondaires en bénéficient pleinement (le Vaudeville dans une moindre mesure)” (YON, 2012, p.51). [As sala que escapara ao fechamento viram suas receitas aumentarem. A *Opéra* e o *Théâtre de l'Impératrice* aproveitaram pouco dessa argumentação, a *Opéra-comique* e a *Comédie-Française* um pouco mais, mas os quatro teatros secundários se beneficiaram plenamente (o Vaudeville em menor medida)]. Este é, portanto, um indício de que o grande público parisiense era mesmo afeito pelo riso solto das peças ligeiras. Em 1830 é formada nova comissão para examinar a situação do teatro francês em relação à legislação, à administração literária e financeira. Em 19 de janeiro de 1831 o conde Montalivet, ministro do interior, apresenta à câmara dos deputados um projeto de lei, que segundo ele, pretendia colocar os teatros em harmonia com os princípios de liberdade. O projeto previa que as obras dramáticas de todos os gêneros poderiam ser representadas em todos os teatros indiscriminadamente. Isto suprime os entraves ligados aos gêneros, previstos pelos decretos de 1806-1807. A censura prévia das peças foi eliminada, mas os espetáculos passaram a ser controlados por “garantias repressivas”. Os diretores de teatro deveriam fazer um depósito prévio se quisessem obter a autorização para encenar. Por meio desse depósito os governantes pretendiam manter a ordem e prevenir a justiça, no caso de “produções perigosas”. Dessa forma, “l'administration veillera pour avertir, et la justice interviendra pour arrêter le mal et pour punir.” (YON, 2012, p.67). [“a administração se responsabilizará por advertir, a justiça intervirá para parar o mal e para punir”]. O projeto de lei regulamentava diretamente o que acontecia em cena e previa punições para aqueles que desobedecessem. Por exemplo: era considerado um delito, fazer referência, em cena, a um indivíduo da sociedade, quer seja pelo nome, ou pelos trejeitos, de maneira que ele fosse reconhecido pelo público. (Traduções sob nossa responsabilidade).

<sup>315</sup> A má reputação dos autores de vaudevilles é evidente no Império, mas a popularidade do gênero obriga o poder a reservar-lhe dois teatros, assim como para o melodrama, por meio dos decretos de 1806-1807. Na verdade, sob o sistema de privilégios, o vaudeville está presente em quase todas as cenas secundárias. Ele aparece



O Théâtre du Palais-Royal, local em que a “comédie-vaudeville” *Vert-Vert* de Leuven e Deforges foi encenada pela primeira vez, foi inaugurado pouco antes dessa estreia, em 1831 e, assim como o Gymnase, também dedicado aos vaudevilles e inaugurado no mesmo período, ganhou rapidamente um lugar de destaque na paisagem teatral parisiense, enquanto praticamente todas as novas salas de teatro encenavam vaudevilles. Yon (2012) atribui ao “caráter francês” a permanência desse gênero, que teve presença marcante desde fins do século XVIII, triunfando na primeira metade do século XIX e sobrevivendo, não com o mesmo vigor, à concorrência das operetas na segunda metade do XIX. O vaudeville seria um gênero eminentemente nacional, pois os franceses eram um povo alegre, bem humorado e que gostava de rir<sup>316</sup>.

Yon (2012) afirma que Eugène Scribe, autor de 249 vaudevilles encenados em Paris entre 1810 e 1851, inventou a “comédie-vaudevilles”, gênero com o qual o *Vert-Vert* de Leuven e Deforges foi classificado. Essa invenção acrescentaria ao vaudeville a intriga e a ambição de pintar a sociedade. Yon vai além, afirmando que Scribe teria criado o vaudeville do século XIX e a abertura, em 1831, do Théâtre du Palais-Royal teria favorecido seu sucesso.

Francisque Sarcey (1827-1899), crítico teatral de destaque durante a segunda metade do século XIX na França, mais preocupado com os efeitos da dramaturgia no público do que interessado em definir obras primas, defendia o trabalho de Scribe que, para ele, tinha todos os atributos das “peças bem feitas”. Contudo, o gênero não tinha nenhuma legitimidade literária e muitos críticos o acusavam de um conformismo social.

Dessa forma, podemos concluir que o texto teatral que deu origem ao texto da opereta *O Periquito* encenada em São João del-Rei, no início do século XX, estava entre as “comédie-

---

especialmente nos programas de teatro de melodramas, onde ele serve como prólogo às grandes peças. (Tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>316</sup> Para embasar este argumento o autor cita o relato de alguns estrangeiros sobre os franceses. Como por exemplo: “Un voyageur russe, à la fin des années 1830, observe: ‘La gaîté est le trait de caractère le plus enviable du Parisien. Nulle part au monde on ne trouvera des boute-en-train comme à Paris. Il est presque impossible de donner une idée de cette gaîté, qui ressusciterait un mort.’ Alexandre Herzen, autre Russe, fait le même constat et conclut: ‘Le vaudeville est une production nationale des Français comme l’idéalisme transcendantal est celle des Allemands’.” (2012, p.292). [Um viajante russo, no fim dos anos de 1830, observou: ‘A alegria é um traço de caráter mais desejável do parisiense. Em nenhuma parte do mundo nós o encontraremos pessoas divertidas como em Paris. É quase impossível transmitir uma ideia dessa alegria, que ressuscitaria um morto’. Alexandre Herzen, outro russo, fez a mesma constatação e concluiu: ‘O vaudeville é uma produção nacional da França como o idealismo transcendental é para a Alemanha’.]

vaudevilles” muito aplaudidas pelos franceses que frequentavam os teatros não oficiais de grande destaque, como o Théâtre du Palais-Royal. Ainda que alguns governantes e críticos franceses acreditassem que este era um gênero menor, havia aqueles que defendiam essas obras. Não é difícil concluir que *Vert-Vert* representava o gosto de boa parte dos parisienses que frequentavam o teatro durante o século XIX. Se considerarmos a priori, assim como os portugueses e os são-joanenses, que Paris era a capital de uma nação modelo de civilização, seria razoável pensar que esses espetáculos representavam o gosto de uma sociedade civilizada. Fica evidente que as tensões vividas entre literatos e homens do teatro brasileiros existiam, em alguma medida, em Paris.

Contudo, se o texto da “comédie-vaudeville” era o mais próximo daquele que subiu aos palcos são-joanenses, os amadores e as pessoas da cidade não sabiam disso e imaginavam que aquela era uma opereta francesa. Para a análise das sensibilidades, é mais importante considerar o mundo do imaginário do que uma experiência dita “real”. Segundo Pesavento (2007, p.20), “mesmo que tais representações sensíveis se refiram a algo que não tenha existência real ou comprovada, o que se coloca na pauta da análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível do viver e enfrentar aquela representação”.

A realidade aqui é a de que o texto encenado não era da opereta que os são-joanenses imaginavam, mas a “realidade do sentimento”, a “experiência sensível” dos são-joanenses estava relacionada com o imaginário do período sobre as operetas francesas. Nesta tese, é importante levar em conta o vaudeville, ainda que sua relação com a opereta fosse desconhecida pelas pessoas do contexto que investigamos, na medida em que suas características materiais e estéticas, presentes no palco, provocavam sensações diferentes daquelas que a opereta provocaria. Assim, buscamos apreender as sensibilidades experimentadas pelos são-joanenses a partir de dois elementos: o valor das operetas francesas no período, considerando o que as pessoas imaginavam que estavam assistindo e/ou encenando; e as sensações provocadas pelo o que “de fato” foi encenado.

Quanto ao valor das operetas francesas, segundo Yon (2012), elas nascem dos esforços dos compositores Hervé e Offenbach para contornar o “sistema de privilégios” e fundar dois novos teatros líricos em Paris. Hervé se define, e Yon endossa, como o criador do gênero. Em uma carta de 1863 ele teria afirmado que fundou o Théâtre des Folies-Nouvelles e que ali criou um gênero eminentemente francês, a opereta: “genre gai, bouffe ou gracieux, et spirituel

souvent” (2012, p. 296)<sup>317</sup>. Já Offenbach, para Yon, foi o responsável pela consolidação da opereta, tanto pela extraordinária capacidade de sedução de seu repertório, como por sua habilidade estratégica para atrair o público<sup>318</sup>.

Ainda que a composição da opereta *Vert-Vert*, suposta peça original de *O Periquito*, fosse de autoria de Jacques Offenbach, a versão encenada em São João del-Rei tinha a música assinada pelo maestro F. Alvarenga<sup>319</sup>. O compositor, Offenbach, não chega a ser mencionado nos impressos do clube e nem nos jornais locais. Ou seja, a obra desse célebre compositor, que era um dos símbolos da opereta parisiense, não foi apresentada pelo clube *Arthur Azevedo*. A referência francesa de opereta, para os são-joanenses, eram os autores do texto e não da música; portanto, Meilhac e [Halévy]<sup>320</sup>. Segundo Yon (2012), esses autores costumavam produzir operetas com forte carga subversiva e poética, um diferencial entre os outros autores do gênero, que normalmente escreviam textos “fáceis e ligeiros”. “Héritière du

<sup>317</sup> “gênero alegre, cômico, ou gracioso e sempre espirituoso” (Tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>318</sup> Segundo Yon (2012) em 1864 Napoléon III decretou a liberdade dos teatros, suprimindo os privilégios de alguns teatros parisienses. Segundo o marechal Vaillant, ministro da “Maison de l’empereur et des Beaux-Arts”, em relatório que acompanhava o decreto, este faria desaparecer alguns entraves que impediam o livre desenvolvimento do teatro, qualificado, pelo marechal, com uma indústria. A partir de então, os autores e compositores poderiam buscar oportunidades para lançar suas novas produções em qualquer parte e o repertório clássico que era monopolizado pelos teatros “Comédie-Française” e “Odéon”, poderiam ser encenados nos teatro populares. Assim, o marechal esperava ver um aumento do nível da arte e o despertar do bom gosto do público, sentindo-se mais livre. A liberdade dos gêneros é, portanto, acordada. As operetas são beneficiadas pelo decreto, ocupando as antigas salas como o Palais Royal e o Folies-Dramatiques e os novos estabelecimentos que foram fundados com o objetivo de se dedicarem à opereta: Folies-Marigny, Fantaisies-Parisiennes, Athénée, Menus-Plaisirs. “L’opérette devient l’encyclopédie de toute une génération” regrette Jules Claretie lors d’une reprise de *Barbe-Bleue* em 1872” (YON, 2012, p.297). Mas, os críticos foram ainda mais severos com as operetas do que o foram com os vaudevilles. Zola lamentou: “Le public, au lieu de s’em tenir à um éclat de rire d’une demi-heure, s’est habitué à ce spasme de démence bête qui dure toute une soirée” (YON, 2012, p.297). A opereta tornava famosas atrizes que seu talento se resumia a “um jeu de gorge et de hanches” (YON, 2012, p.297). Para Zola, a opereta era o encontro da mediocridade fácil dos autores com a mediocridade complacente do público. As palavras que eram compreendidas por todas as inteligências, as arias que se ajustavam a todas as vozes, esses eram os elementos que compunham o entusiasmo popular, segundo Zola. Yon (2012) acrescenta que as divas das operetas (Hortense Schneider, Anna Judic, Jeanne Granier, Edmée Favart) tinham em comum uma forte presença sensual à qual elas deviam uma parte do sucesso.

<sup>319</sup> Segundo Sousa Bastos (1908, p.228) Francisco Alvarenga “nasceu em Lisboa a 11 de fevereiro de 1844 e foi assassinado no Rio de Janeiro a 8 de março de 1883. Foi um compositor de verdadeira inspiração. As suas partituras mais estimadas são as das seguintes peças: *Amor e dinheiro*, *Cofre dos encantos*, *Maestro Bovi*, *Gil Braz*, *Beldomônio*, *A Filha do Tambor mór*, *As cartas do Conde-Duque*, *Niniche*, *O sino do eremitério*, *O Periquito* e *O Visconde*. Sousa Bastos indica em seu dicionário que Nicolino Milano, brasileiro que nasceu no Rio de Janeiro, também teria escrito as partituras do *Periquito*. Segundo o autor, Milano “obteve um nome glorioso de compositor e violinista. Em Lisboa alcançou muito agrado escrevendo obras de valor incontestável e dirigindo com a maior proficiência a parte musical de várias empresas teatrais. Entre as suas partituras destacam-se as seguintes: *João das Velhas*, *Capital Federal*, *Periquito* e *Flor do Tojo*”. (1908, p.230).

<sup>320</sup> É sempre bom lembrar o leitor de que os autores da peça *Vert-Vert*, que teria originado a opereta *O Periquito*, são: Meilhac e Nuitte. Consideramos Halévy no lugar de Nuitte, pois, os são-joanenses imaginavam que ele era o segundo autor de *Vert-Vert*.

vaudeville, de l'opéra-comique et de la féerie, l'opérette propose au public des ouvrages d'un accès facile, dotes d'une partition riche en melodies et en airs de danse" (p.298)<sup>321</sup>.

Porém, a ópera-cômica *Vert-Vert* foi severamente criticada em 1869, segundo Yon (2000), por ter sido inspirada no vaudeville demasiadamente obscuro, concebido nos palcos pela atriz Déjazet, mestre na arte do subentendido, conhecida por encenar vaudevilles em Paris. Para alguns a ópera-cômica, “c'est plus qu'un vaudeville et c'est moins enconre qu'un opéra-comique”<sup>322</sup> (YON, 2000, P.378). Outros ainda disseram que a peça era “démodé” e rompia com o progresso musical.

Ainda assim, podemos dizer que o repertório escolhido pelo *Club Dramático Arthur Azevedo* não era trivial. Meilhac, um dos autores da opereta, original daquela que inaugurava a presença do gênero na cidade mineira, se destacava entre os inúmeros autores franceses, pelo caráter subversivo e poético de sua obra. Além disso, no início do século XX, as operetas francesas se tornaram um patrimônio a ser salvo, defendido da “invasão” de produções estrangeiras<sup>323</sup>. Yon (2012) acredita que por conta dessa ameaça, a opereta francesa deixa de ser vista como um gênero fácil e ligeiro, passando a simbolizar, ao contrário, uma arte de expressão delicada, sutil, percebida como tipicamente francesa<sup>324</sup>. Assim, a crítica severa à ópera-cômica, em 1869, poderia não mais fazer sentido no início do século XX, mesmo para os literatos franceses.

<sup>321</sup> Herdeira do vaudeville, da ópera-cômica e da feira, a opereta propõe ao público obras de um acesso fácil, dotadas de uma partitura rica em melodias e em árias de danças (tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>322</sup> ... é mais que um vaudeville e menos que uma ópera-cômica (tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>323</sup> As operetas francesas estariam ameaçadas por operetas vienenses muito bem aceitas pelo público parisiense, seduzido por suas valsas. A *Viúva Alegre*, de Franz Lehar, por exemplo, teve grande sucesso em diversos países do mundo, segundo Yon (2012), foram dezoito mil apresentações em todo o mundo. No jornal *O Teatro – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*, nº 8, de 13 de julho de 1916 (álbum1, p.42) os amadores chegaram a anunciar a opereta *Viúva Alegre* com o repertório adquirido pelo clube, mas eles não a encenaram. Anos mais tarde, como já mencionamos, outro grupo de amadores da cidade encenou esta opereta com a ajuda do ex-presidente, do então extinto *Arthur Azevedo*, José Pimentel.

Além da ameaça vienense o público parisiense também acolheu bem as operetas anglo-americanas, também apreciadas por seus números de dança e por seu espírito do music-hall. Operetas como “*Floridora* (Bouffes Parisiens 1903), *La Belle de New York* (Moulin-Rouge, 1903), *Le Prince de Pilsen* (Théâtre des Arts, 1907), *La Geisha* (Athénée-Comique, 1908), etc. (...) révèlent au public de la capitale des rythmes nouveaux.” (YON, 2012, p.299).

<sup>324</sup> Xavier Leroux na publicação intitulada *Musica*, nº 134, de novembro de 1913, se alegrou por perceber que, naquele período, a opereta francesa parecia querer recuperar sua cidadania. “De nouveau, mutine, gouailleuse, doucement satirique, légèrement grivoise, l'opérette française a fait risette au public. (...) Loin de ma pensée l'idée de boycotter l'opérette étrangère, bien au contraire. [...] Je dis seulement que les partitions d'opérettes ne doivent pas être exclusivement des recueils de *valsés* et de *pas redoublés*: il peut y avoir autre chose.” (*Apud*. YON, 2012, p.299).

Não podemos perder de vista que a ópera-cômica a que os são-joanenses tiveram acesso passou pelo crivo de “homens de teatro” portugueses. Segundo Cláudia Sales Oliveira (2012), na segunda metade do século XIX, as distâncias entre Portugal e algumas cidades da Europa diminuem por conta da inauguração da estrada de ferro em 1856. As trocas culturais entre Portugal, Espanha, França, Bélgica e Inglaterra ficam mais intensas. Artistas portugueses, como Lucinda Simões e Furtado Coelho, circularam pela Europa fazendo contato com grandes artistas por toda parte. Para a autora,

Paris é onde se vão comprar as peças, as mise-en-scènes, apreciadas e adquiridas na *Comédie Française*, as quais depois se apresentam, por exemplo, no Teatro Nacional, o Teatro D. Maria II (Brasão, 1925:141-142). Também de lá se regressa do *Sud-Express* com compras para os espetáculos (Simões, 1922: 182-183). Lá se fazem encomendas de cenários a Paquereau e, de guarda-roupa, nos ateliers de ‘um afamado costumier’ (Pinheiro, 1929:134-135). (OLIVEIRA, 2012, p.78)

Com a estreia das operetas de Offenbach em Portugal, no final da década de 1860, o gênero ganha espaço, figurando também no repertório de compositores portugueses no final do século. Nesse período, diversas companhias portuguesas encenaram operetas francesas em Portugal. Os livretos das operetas eram adaptados pelos dramaturgos e compositores portugueses. Segundo Luísa Fonte Gomes (2012), adaptava-se as fórmulas dos refrões e das danças, assim como o tom provocador de alguns enredos.

António Sousa Bastos (1844-1911) foi um dos escritores portugueses que traduziu e adaptou peças francesas. Um dos autores da versão *O Periquito* da ópera-cômica de Meilhac e Nutter, Bastos dedicou sua vida ao teatro. Empresário, diretor, autor e tradutor de peças, circulou com sua companhia teatral, realizando algumas turnês no Brasil. Em 1886 estreou, no Rio de Janeiro, como diretor cênico da companhia de ópera-cômica da atriz e empresária Pepa Ruiz<sup>325</sup>. Escreveu grandes obras relacionadas ao teatro como: *Cousas de Teatro* (1895), *A Carteira do Artista* (1898) e o *Dicionário do Theatro Portuguez* (1908). Entre os anos de 1900 e 1903 sua companhia apresentou um repertório de peças portuguesas e de traduções de peças estrangeiras no Teatro da Avenida, em Lisboa<sup>326</sup>. Segundo Gomes, o repertório da companhia de Sousa Bastos era bastante diversificado:

<sup>325</sup> Segundo Esequiel Gomes da Silva (2011, p.91)

<sup>326</sup> Essas informações sobre Sousa Bastos estão no trabalho de Gomes (2012).

(...) revistas, óperas burlescas e cómicas, operetas, mágicas, farsas líricas, vaudeviles, e bailados, e géneros híbridos com designação, por exemplo, vaudeville-opereta. No conjunto de obras importadas, mantêm-se como grandes sucessos de opereta e ópera cómica, com a *Grã-duquesa de Gerólstein*, *O Tambor dos Granadeiros*, *Boccaccio*, *Perichole*, *A Mascotte*, *A Boneca*, *A Bisson*, *A Noite e o Dia*, *O Gallo de Ouro* e a *Filha de M.me Angot*. (...) Também foram apresentados vaudeviles, tais como, *A bola de neve*, *O Hotel do Livre Cambio*, *Os 28 dias de Clarinha* (designado vaudeville-opereta) (2012, p.41).

Como podemos observar, o repertório que Sousa Bastos encenava em Portugal era de maioria de peças ligeiras e musicadas. A atriz principal de sua companhia, Palmira Bastos, era muito apreciada por seu desempenho nas operetas. Esse gênero para o “homem de teatro” português era

(...) uma ópera-cômica de pequena importância. O gênero é verdadeiramente alegre e compositores tem havido de grande nomeada, obtida na opereta. No gênero opereta podem incluir-se as *operas burlescas*, apesar de algumas delas terem maiores exigências musicais. A opereta tem principalmente florescido na França, onde nos últimos tempos apareceram compositores de grande valor e que entre nós se popularizaram. Tais tem sido: Offenbach, Lecocq, Planquette, Varney, Massager, Hervé, Audran, Roger e outros (1908, p.102).

Para ele, não parece haver nenhuma contradição ao definir a opereta como uma “ópera-cômica de pequena importância”, ao mesmo tempo em que afirmava que esse gênero mobilizava compositores de grande valor. É possível observar que suas grandes referências são os compositores franceses.

Francisco da Costa Braga (1831-1902), o outro autor da versão portuguesa da ópera-cômica *Vert Vert*, segundo Sousa Bastos, era “um verdadeiro homem de teatro” (1908, p.240). Atuou como ponto, secretário, ensaiador, contrarregra, gerente, copista e autor dramático. Deixou 110 peças entre originais e traduções.

A partir desse breve perfil dos autores da opereta *O Periquito*, podemos inferir que as motivações que os levaram a escrever uma versão mais próxima do vaudeville francês estão relacionadas com o lugar que eles ocupavam na sociedade, como “homens de teatro”. O ponto de vista desses homens, ao selecionar um repertório e ao escrever ou traduzir uma peça, era o de pessoas que lidavam com a produção teatral, como empresários e ensaiadores; que circulavam pelo mundo em companhias de teatro; e que lidavam diretamente com o público,

como atores. Eles tinham como medida, ao avaliar um repertório, a performance. Dessa forma, uma boa peça era aquela que, na interação entre os artistas e o público, proporcionava prazer; o espetáculo deveria se constituir como uma situação em que se dava a poética. Portanto, a reação do público era o parâmetro, as peças deveriam agradá-lo.

Porém, ainda que o público se deliciasse com as peças ligeiras, era preciso corresponder ao pensamento dominante que hierarquizava os gêneros teatrais e definia o vaudeville como um gênero menor. Dessa forma, ainda que a opereta fosse uma versão do vaudeville, era mais prudente que o público se esbaldasse pensando que assistia a versão de uma ópera-cômica francesa, escrita por dois autores que possuíam certa legitimidade.

### 6.1 A opereta *O Periquito* em São João del-Rei - 1916

A encenação de operetas em São João del-Rei, por um grupo de amadores locais, foi evento bastante comentado pela imprensa, que entendeu o momento como um marco na história teatral da cidade. No jornal da associação, Theophilo Silveira festejava a encenação da “ópera cômica” *O Periquito*, realizada no dia 16 de fevereiro de 1916. Para ele, o *Club Dramático Arthur Azevedo* cumpria seu objetivo de “desenvolver ainda mais a cultura artística no nosso meio”<sup>327</sup>. A escolha de tal opereta teria sido uma ousadia e seu desempenho excedeu o que se esperava de um grupo de amadores. *O Periquito* foi considerada por Silveira como uma “peça de grandes responsabilidades”<sup>328</sup>.

O grande sucesso obtido pelas apresentações dessa opereta em São João del-Rei já se anunciava, ou se construía, no material de divulgação da sua estreia. O *Club D. Arthur Azevedo* produziu um panfleto, com duas folhas no formato A4, que poderia ser usado como cartaz, pois a contracapa e a primeira página formavam uma única peça com o anúncio do espetáculo no formato A3. Possivelmente esse material foi reproduzido, suas cópias circularam e foram afixadas nos muros e no teatro da cidade.

Ao analisar a capa desse documento temos acesso a uma série de elementos que indicam as motivações que levaram o clube a investir em apresentações como aquela. Elementos que apontam, também, para valores que os amadores acreditavam que motivariam

<sup>327</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo, nº 3, de 04 de abril de 1916. Álbum1, p.38.

<sup>328</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo, nº 3, de 04 de abril de 1916. Álbum1, p.38.

o público a assistir essas encenações. Esses são, portanto, indícios das sensibilidades com “capacidade mobilizadora”<sup>329</sup> envolvidas na apresentação de *O Periquito*.

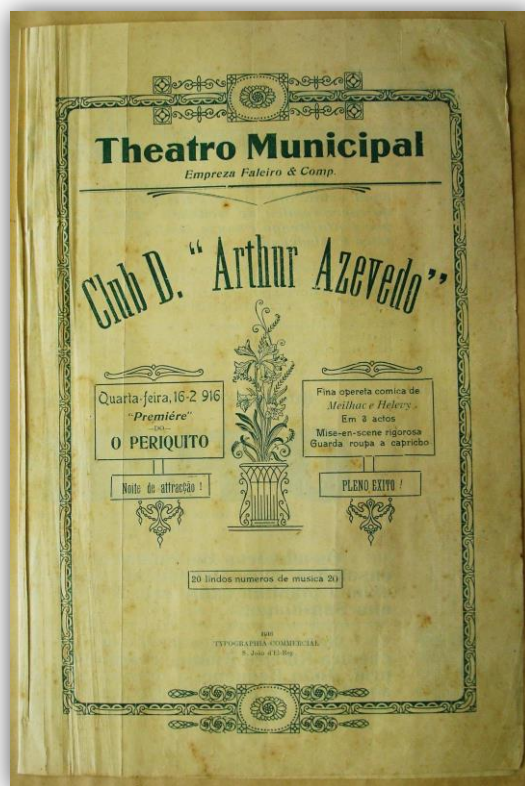


FIGURA 14 - Panfleto da estreia de *O Periquito*.  
Fonte: Álbum 13, p. 14.

Podemos observar que o material foi impresso com tinta verde e ornado com uma margem bastante elaborada, composta por linhas curvas e motivos florais. Ao centro um belo vaso de lírios, símbolo cristão que remete à pureza, à castidade e à pobreza<sup>330</sup>. A inserção de

<sup>329</sup> Segundo Sandra Jatahy Pesavento (2007, p.20-21) a única forma de medir as sensibilidades é “por uma avaliação de sua capacidade mobilizadora. [...] as sensibilidades demonstrariam a sua presença ou eficácia pela reação que são capazes de provocar”. Então, a eficácia desses apelos / valores expostos pelo panfleto de propaganda aqui analisado, são indicadores de uma sensibilidade que era capaz de provocar reações coletivas em São João del-Rei no início do século XX.

<sup>330</sup> *Inventário de proteção do acervo cultural de Carmo do Cajuru*. (Disponível em: [http://www.carmodocajuru.mg.gov.br/servicos/patrim%C3%B4nio\\_hist%C3%B3rico/ficha\\_Santo%20Ant%C3%B4nio%20-%20Museu%20Sacro.pdf](http://www.carmodocajuru.mg.gov.br/servicos/patrim%C3%B4nio_hist%C3%B3rico/ficha_Santo%20Ant%C3%B4nio%20-%20Museu%20Sacro.pdf) acesso em 22/11/2014). Descrição da imagem de Santo Antônio do início do século XX que compõe o oratório da paróquia de Nossa Senhora do Carmo. De acordo com este material o braço direito a imagem de Santo Antônio está flexionado e a mão direita está como se segurando algo. Supõe-se que a imagem segurava um ramo de lírios, uma das características iconográficas da imagem.



lírios no material de divulgação de um espetáculo “soberbo”<sup>331</sup> em que seria encenada uma “fina opereta cômica” expõe um paradoxo, característico da sociedade são-joanense. Segundo Adalgisa Arantes Campos, em estudo sobre as Irmandades do Santíssimo Sacramento e as manifestações artísticas em solenidades como a Semana Santa, em Minas Gerais do século XVIII ao XX,

São João del-Rei foi a localidade que melhor manteve as tradições, conservando-se indiferente à Reforma litúrgica da Semana Santa datada de meados do século XX, introdutora do vernáculo nas celebrações (ANTONELLI, 1956: 108-112). Pelo novo *Ordo* todas as funções da Semana Santa poderiam ser celebradas com rito solene ou com rito simples. [...] São João ainda faz, com rigorosa pompa e recolhimento, ritos totalmente esquecidos em outros lugares. (CAMPOS, 2004, p.9)

A autora cita o rito do Ofício das Trevas, que nunca deixou de ser feito na cidade. Esta seria uma cerimônia longa que exige a presença de uma orquestra e de pessoas que dominem o gregoriano. Para Campos (2004, p.11), “A Lira sanjoanense fundada em 1776 por José Joaquim de Miranda, bem como a Orquestra Ribeiro Bastos, foram fundamentais para a formação de músicos que compunham, com exclusividade e sem interrupção, para ordens terceiras e irmandades no XVIII, XIX e XX”. Em São João del-Rei, essas tradições religiosas teriam resistido, em fins do século XIX, ao momento em que surge uma “nova concepção da experiência do sagrado mais despojada e racionalizada. A partir de então, a filantropia e a festa cívica atraem os investimentos, sobressaindo também certa indiferença religiosa” (CAMPOS, 2004, p2).

Contudo, as ordens terceiras e irmandades são-joanenses nunca abriram mão do luxo dos ritos religiosos em nome de valores cristãos como a simplicidade e a pobreza, menos ainda, para adequar-se ao paradigma racionalista que se estabelecia no período. São João del-Rei, portanto, caracteriza-se pela coexistência do sagrado e do profano. Conviviam valores cristãos de desapego dos caprichos do corpo, do mundo material, com encantos por realizar os desejos da carne, por experimentar novas sensações, por encarnar-se.

O impresso de propaganda da opereta *O Periquito* evidencia as contradições vividas pelos são-joanenses. O vaso de lírios sinalizava as virtudes e a pureza daquele intento e das

---

<sup>331</sup> Na contracapa do panfleto colado no álbum 13, p.14 está a seguinte informação: “Nos ensaios gerais tocou a orquestra Ribeiro Bastos, regida pelo prof. João Pequeno, a mesma que abrilhantaré este **soberbo** festival”. Grifos nosso.

peessoas envolvidas na sua realização. Na casa de espetáculos de maior prestígio da cidade, o Teatro Municipal, seria realizada, pelos esforços da *Empresa Faleiro e Companhia* e do *Club Dramático Arthur Azevedo*, uma “noite de atracção”. Atracção diz-se do “que tem virtude para attrahir”(PINTO, 1832). Attrahir seria “trazer a si por virtude de atracção. Trazer ao seu partido, etc. conciliar vontades etc” (PINTO, 1832). Os organizadores do espetáculo prometiam atrair a todos, conciliando vontades, como o desejo por uma aproximação e identificação com a sociedade francesa, expresso pelo uso das palavras: “première” e “mise-en-scène”. Na capa do panfleto deste espetáculo<sup>332</sup> a peça é anunciada da seguinte forma:

Teatro Municipal  
 Empresa Faleiro & Comp.  
 Club D. Arthur Azevedo  
 Quarta-feira, 16-2 916. Première do O PERIQUITO – Noite de atracção!  
 Fina opereta cômica de [Milhac] e [Helevy] em 3 atos. Mise-en-scène  
 rigorosa. Guarda roupa a capricho – Pleno êxito.  
 20 lindos números de música 20<sup>333</sup>

Observamos que os autores da opereta estão em destaque e que há a promessa de que a “Mise-en-scène” seria rigorosa. “Mise-en-scène”, segundo um excerto publicado pelos amadores são-joanenses, no número 6 d’*O Theatro*, de 18 de maio de 1916, extraído do *Manual do Amador dramático: guia prático da arte de representar*, escrito por Augusto Garraio (1911) – ensaiador dos teatros de Lisboa e Porto:

(...) é o termo com que os franceses exprimem a elaboração cênica das produções dramáticas e que até hoje, tem sido adoptado em todos os países. É, portanto, a <<mise-en-scène>>, a ação, o movimento, a vida, enfim, com que os artistas ou <<curiosos-amadores dramáticos tem de animar a <<peça escrita>>, dando realidade ao pensamento do autor<sup>334</sup>.

Uma “mise-en-scène” rigorosa, portanto, seria o mais fiel possível à dramaturgia, ou seja, ao pensamento do autor da peça. Na contracapa do panfleto novamente é mencionada a autoria da peça e ainda se acrescenta que a opereta teria sido vertida por Costa Braga e Sousa

---

<sup>332</sup> Álbum 13, p.14.

<sup>333</sup> Álbum 13, p.14.

<sup>334</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Arthur Azevedo, nº 6, de 18 de maio de 1916. Album1, p.41.

Bastos<sup>335</sup>, com música do maestro F. Alvarenga<sup>336</sup>. Este é um indício que contribui para a reflexão sobre a crença desses amadores de que era preciso conhecer o modelo de teatro civilizado, aquele encenado nos palcos da Europa. Para tanto, a opereta deveria ser encenada o mais fielmente possível. A tradução por Sousa Bastos, homem elogiado por Artur Azevedo por sua competência em verter o teatro francês para os palcos brasileiros, reforçava a proximidade que os são-joanenses estariam dos palcos parisienses, ao assistir tal espetáculo.

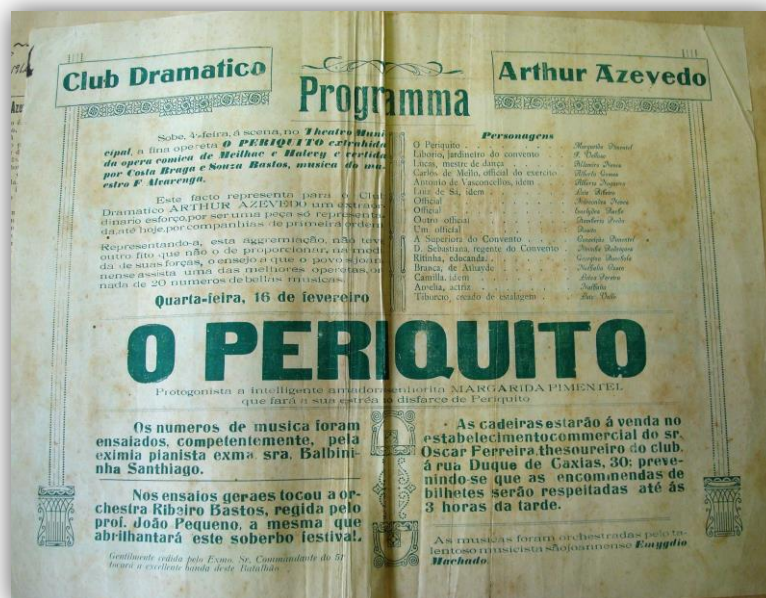


FIGURA 15 - Panfleto da estreia de *O Periquito* (2).  
Fonte: Álbum 13, p. 14.

Ver-se-ia, portanto, uma peça francesa adaptada por portugueses. O *Club Dramático Arthur Azevedo* acrescentava que o evento significava um “extraordinário esforço”, pois essa peça teria sido representada somente “por companhias de primeira ordem”<sup>337</sup>.

<sup>335</sup> Segundo Esequiel Gomes da Silva (2011, p.91) “Em 1º de janeiro de 1886 estreou no Teatro Príncipe Imperial uma companhia de ópera-cômica, tendo a atriz Pepa Ruiz como empresária e Sousa Bastos como diretor cênico.” Ao que parece Sousa Bastos circulou, com sua companhia de “ópera-cômica”, por algumas cidades do Brasil, traduziu e adaptou algumas peças francesas, e contribuiu irregularmente com a revista teatral portuguesa, Ribaltas e gambiarras (nº 1, 1 Jan. 1881 - nº 45, 30 Out. 1881), que foi vendida no Brasil. Para mais informações sobre a revista ver pequeno texto escrito por Pedro Teixeira Mesquita, Lisboa, HML, 26 de Março de 2013, disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/RibaltaseGambiarras.pdf>>, acesso 17/11/2014. A revista está disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RibaltaseGambiarras/Ribaltasegambiarras.htm>>, acesso 10/07/2013.

<sup>336</sup> Panfleto que anunciava a estreia da opereta *O Periquito* para o dia 16 de fevereiro de 1916, impresso pela *Typographia Commercial*. Colado no álbum 13, página 14.

<sup>337</sup> Álbum 13, p.14.

“Representando-a, esta agremiação, não teve outro fito, que não o de proporcionar, na medida de suas forças, o ensejo a que o povo são-joanense assista uma das melhores operetas (...)”<sup>338</sup>.

O apelo para assistir a uma “fina opereta cômica”<sup>339</sup>, que ostentaria um “guarda-roupa à capricho” e vinte “lindos” números de música, demonstrava que a associação era composta por homens de “bom gosto” e poder econômico. Eles atraíam o público prometendo sensações: a oportunidade de ver, ouvir e sentir de perto o cotidiano francês; uma montagem perfeita da opereta, que daria o prazer de admirar figurinos bem feitos, ou seja, as modas e as belezas admiradas pelo público do “mundo civilizado”. Prometiam, também, saturar os ouvidos e a alma com vinte “lindos números de músicas”.

O termo “capricho” diz de uma “resolução desarrazoada com obstinação”<sup>340</sup>. Curiosamente, a prática do grupo de teatro amador, visando o progresso e a encenação do “teatro moderno”, nada tinha a ver com o “pensamento moderno” fundado na reflexão humanista sobre o uso da razão, por meio do Idealismo de Descartes (1590-1650), e da síntese do Idealismo e do Empirismo de Kant (1724-1804). As ações desse grupo, ao menos em relação à escolha do figurino, se guiavam por uma obstinação sem razão e sem prudência. A partir desse indício podemos dizer que a utilização do termo “moderno” para o teatro que se desejava em São João del-Rei está mais relacionada com uma ideia de “modernização” que

(...) ao longo dos séculos XIX e XX, [...] encampou ideias, práticas, representações e projetos de modernidade apropriados de maneira ideológica e aplicados, pragmaticamente, na tentativa de equiparar povos e nações que, em contextos históricos específicos, eram tomados como modelos do que seja a modernidade, em termos econômicos, políticos e/ou sociais. (CARVALHO, 2012, p.26)

Dessa forma, como já dissemos, o “teatro moderno”<sup>341</sup> que os amadores prometiam ao público era aquele encenado nos palcos da França, nação modelo para a sociedade são-joanense (e brasileira). Ao oferecer ao público da cidade “uma das melhores operetas” a

<sup>338</sup> Álbum 13, p.14.

<sup>339</sup> Do Dicionário de Pinto (1832, p.520), “Fino – Que não é grosso. Que [obra] finezas. Delicado. Sutil. Superior em qualidade perfeito no seu gênero”.

<sup>340</sup> PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira*. 1832.

<sup>341</sup> O escritor de matéria publicada n’*O Zuavo* de 25 de setembro de 1916 afirmou: “Enveredando firmemente no caminho dificultoso e ingrato da opereta, arcando com enormes responsabilidades consequentes do **teatro moderno**, o Club Arthur Azevedo levantou o cartel de desafio, que os descrentes do amadorismo entre nós, lhe haviam lançado”. (Álbum13, p. 33v. Grifos nossos)

agremiação também pretendia se mostrar capaz, artisticamente e financeiramente, pois, como já dissemos a representação de operetas era um empreendimento bastante complexo e oneroso. Além disso, o clube exibia-se como merecedor do apoio de autoridades da música local, reunindo a “competente” pianista e professora Balbininha Santhiago, a orquestra Ribeiro Bastos, regida pelo professor João Pequeno e o musicista Emygdio Machado.

A imprensa local elogiou a escolha e o desempenho da opereta *O Periquito* pelo clube *Arthur Azevedo*. Quatro dias após a estreia, o redator d’*O Zuavo* afirmou que seria de bom grado se os amadores “deliciassem” o público são-joanense, “por longa data”, com o “primoroso desempenho que soube dar à velha e nunca esquecida opereta, que tantas e tão merecidas glórias conta na sua carreira triunfal”<sup>342</sup>. Em 1883, a peça *O Periquito* foi encenada pela *Companhia de Ópera-Cômica* de Sousa Bastos que se apresentou durante o mês de janeiro no Teatro Ginásio Dramático, em São Paulo<sup>343</sup>. É possível que esta companhia tenha circulado por outras cidades do país com esse repertório<sup>344</sup>, o que teria dado visibilidade à peça. Tal foi a repercussão dessas apresentações que Lúcio Brasil escreveu, em parceria com o compositor Gomes Cardim, a opereta-burlesca *O Papagaio*, paródia d’*O Periquito*, encenada em 1884 no Teatro de Variedades em São Paulo<sup>345</sup>. Assim, esta era velha conhecida daqueles mais atentos à vida teatral brasileira.

Para o autor da matéria, a diretoria do clube acertou “escolhendo a primorosa peça para, estrondosamente lançar entre nós o regime da opereta”<sup>346</sup>. Ele segue aconselhando à “ilustre diretoria” que continuasse aquele trabalho, pois assim os amadores mereceriam os “mais ardentes e sinceros aplausos do público são-joanense”. O redator d’*O Zuavo* registrou a boa aceitação do público da cidade que encheu o Teatro Municipal e “não regateou palmas e referências elogiosas ao apuro da encenação, ao esmero do desempenho e a bem afinada orquestra, que sob a impecável batuta do maestro João Pequeno, fez prodígios de valor”<sup>347</sup>. Para o autor da matéria aquela foi “uma noite cheia” oferecida pelo “novel e denodado

<sup>342</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916. (Álbum13, p.14v).

<sup>343</sup> Informação fornecida por Silva (2008).

<sup>344</sup> Segundo Gomes (2012) Sousa Bastos dirigiu diferentes companhias teatrais no Brasil. No Rio de Janeiro teria passado pelos teatros de São Pedro de Alcântara, Príncipe Imperial, Novidades, Lucinda, Recreio Dramática; em São Paulo passou pelo São José, Apolo, Minerva e Politeama; no Pará encenou no teatro da Paz; em Pernambuco no Santa Isabel. Esteve, também em Santos, Campinas, Porto Alegre, Cachoeira, Pelotas, Paranaguá e Antonina.

<sup>345</sup> SILVA, Edson Santos (2008).

<sup>346</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916. (Álbum13, p.14v).

<sup>347</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916. (Álbum13, p.14v).

Club”<sup>348</sup>. A poética se deu, portanto, por meio do cuidado e da perfeição com que os corajosos amadores desempenharam seus papéis e da afinação da orquestra. Amadores e espectadores voltaram para suas casas satisfeitos pelas afetações e sensações que puderam experimentar naquela “noite cheia”.

Na semana seguinte ocorreram duas reprises da opereta e, segundo *O Zuavo* de 27 de fevereiro, “mais dois sucessos completos coroaram o estupendo esforço da Diretoria do novel *Club*”. Não haveria na cidade quem não tivesse assistido à peça e levado “seu sincero aplauso ao harmonioso conjunto do querido *Club*”<sup>349</sup>. Segundo o redator, os amadores teriam criado para si uma “terrível obrigação” com o público são-joanense: a de desempenhar todas as peças que se propusessem a partir daquele momento, “com segurança e correção” como fizeram na encenação de *O Periquito*. A satisfação causada pela apresentação da peça criou grandes expectativas no público que esperava, a partir de então, assistir às operetas e peças musicadas “de grande responsabilidade”, geralmente montadas pelas mais afamadas companhias teatrais que circulavam no país.

O sucesso da opereta encenada pelos amadores são-joanenses extrapolou as fronteiras da cidade. O *Correio de Minas*, de Juiz de Fora, do dia 23 daquele mês, elogiou os dois grupos de amadores da cidade vizinha, o *União Popular* e o *Arthur Azevedo* e afirmou que este último teria batido o “‘record’, colocando-se no primeiro plano, no julgamento dos espectadores que ruidosamente o aclamaram”<sup>350</sup>. A partir dessa encenação a agremiação seria, para eles, a preferida pelo público entre as duas que existiam em São João del-Rei. Em 26 de março daquele ano *O Zuavo* reproduziu a notícia publicada pelo colega, “para que o animo dos ilustres amadores do novel e brilhante Club, não esmoreça na senda ingrata do palco”<sup>351</sup>. Ainda que a encenação tenha sido elogiada e bem recebida pela plateia, para deleite dos amadores, o grupo enfrentava dificuldades nos palcos, possivelmente pela complexidade de um trabalho como aquele. É ainda preciso questionar até que ponto o público era unanime em relação ao julgamento da encenação.

Inquestionável foi o envolvimento do periódico *O Zuavo* com a causa do *Arthur Azevedo*. Em 02 de abril, o jornal anunciou que a peça *O Periquito* seria encenada pela última vez, devido aos insistentes pedidos do público e alertou que a procura de bilhetes era enorme,

<sup>348</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916. (Álbum13, p.14v).

<sup>349</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916. (Álbum 13, p.15v).

<sup>350</sup> *O Zuavo*, de 26 de março de 1916. (Álbum 13, p.18v).

<sup>351</sup> *O Zuavo*, de 26 de março de 1916. (Álbum 13, p.18v).

por isso, era preciso prevenir-se<sup>352</sup>. A agremiação teria se apresentado no dia 30 de março com a comédia *O Provinciano em Lisboa* e a revista local *O gramophone*, portanto, é possível que a encenação de *O Periquito*, marcada para 04 de abril, tenha sido “a pedido”. Segundo *A Reforma* do dia 06 daquele mês, a sexta apresentação da opereta (que seria a última segundo *O Zuavo*), assim como o espetáculo do dia 30 de março, teriam “brilhado” “pelo desempenho dos artistas e pela mise-en-scène caprichada”<sup>353</sup>.

Mesmo tendo anunciado a última representação, o clube ainda encenou *O Periquito* no dia 20 de maio<sup>354</sup> e no dia 23 de outubro daquele ano<sup>355</sup>. O jornal *A Tribuna*, de 29 de outubro de 1916, noticiou a oitava representação “sempre apreciada” de “*O Periquito*, cuja interpretação, dada pelos esforçados amadores deste grêmio, colheu justos aplausos”<sup>356</sup>.

Para os amadores, a estreia da opereta *O Periquito* foi o grande marco que inaugurou um “novo ramo do teatro”<sup>357</sup> em São João del-Rei. Sua encenação foi um difícil desafio enfrentado e superado com maestria pelo clube dramático. No jornal da associação número 8, os amadores avaliaram que:

Desde que o Club Dramático Arthur Azevedo trilhou a senda difícil da opereta, <<O Periquito>> a gloriosa para o seu sucesso, percebeu a sua Diretoria que o passo dado na estrada da civilização havia sido seguro e que o novo ramo do Teatro aqui lançado só haviam esperanças a serem colhidas pelo seu agradável conjunto<sup>358</sup>.

Após esse sucesso, o clube teria triunfado representando a *Mulher Soldado*, que arrancou “frenéticos aplausos” da plateia. Na matéria, os amadores ainda prometem “deliciar” o público ao ouvir a peça do dia: *Rosas de Nossa Senhora*, que prepararia os “ouvidos para a fina Mlle. Nitouche” que seria encenada brevemente<sup>359</sup>.

A imprensa local também disseminava o mesmo discurso. De toda a produção da agremiação, a opereta foi a mais festejada. Os redatores da cidade reconheceram em seus

<sup>352</sup> *O Zuavo*, de 02 de abril de 1916. (Álbum 13, p.17v).

<sup>353</sup> *A Reforma*, Anno 3, nº 13 Sob a direção e responsabilidade do Dr. Francisco Mourão. São João del-Rei, Minas, 6 de abril 1916. Acervo da Biblioteca Municipal Baptista Caetano de Almeida – São João del-Rei / MG.

<sup>354</sup> *A Reforma* do dia 18 de maio anunciou mais uma apresentação da “opereta *O Periquito*, que tanto sucesso obteve”. (Álbum 13, p.23v).

<sup>355</sup> *A Tribuna* de 29 de outubro de 1916. (Álbum 13, p.38).

<sup>356</sup> *A Tribuna* de 29 de outubro de 1916. (Álbum 13, p.38).

<sup>357</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Arthur Azevedo, nº 8, de 13 de julho de 1916. Álbum13, p28.

<sup>358</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Arthur Azevedo, nº 8, de 13 de julho de 1916. Álbum13, p28.

<sup>359</sup> *O Theatro* – órgão oficial do Club Arthur Azevedo, nº 8, de 13 de julho de 1916. Álbum13, p28.

jornais os esforços da associação e sua ousadia ao produzir peças desse gênero. Para o escritor de matéria publicada n' *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916:

Enveredando firmemente no caminho dificultoso e ingrato da opereta, arcando com enormes responsabilidades consequentes do teatro moderno, o Club Arthur Azevedo levantou o cartel de desafio, que os descrentes do amadorismo entre nós, lhe haviam lançado – E de que modo brilhante, com que arrogância de escol, esse punhado de bravos tem levantado os mais sinceros aplausos e os mais justos e merecidos louros.<sup>360</sup>

O autor da matéria constata que a agremiação surpreendia a todos ao conseguir vencer os desafios impostos pela encenação de operetas. Ele classifica tal intento como uma “arrogância de escol”, logo, uma arrogância perdoada, pois aqueles que se davam o direito ou se permitiam o que os outros pensavam impossível, eram os de escol, os melhores, aqueles que realmente podiam. Prova disso eram os “sinceros aplausos” e os “merecidos louros” colhidos por esse grupo dramático que muito agradava ao público.

Ainda nesse mesmo artigo d' *O Zuavo*, seu autor afirma que os amadores eram incansáveis ao oferecer “todos os dias títulos novos, nos seus novos cartazes”, entre os grandes sucessos o autor cita: *Rosas de Nossa Senhora*, uma zarzuela; *Mulher Soldado* e *Mlle. Nitouche*, operetas. Como podemos ver, a avaliação da folha é coerente com o sucesso que as peças obtiveram na cidade. Esses foram os títulos mais encenados pelo *Arthur Azevedo*, durante a existência do clube.

---

<sup>360</sup> *O Zuavo*, de 25 de setembro de 1916, álbum 13, p.33v.



## 7 - A MULHER SOLDADO, OU VINTE E OITO DIAS DE CLARINHA: GRANDE SUCESSO EM PARIS, LISBOA E NO RIO DE JANEIRO

A segunda peça mais encenada pelos amadores do *Club Dramático Arthur Azevedo*, *A mulher soldado*, ou *Vinte e oito dias de Clarinha*, é também uma versão portuguesa de Gervasio Lobato e Acacio Antunes, do “vaudeville-opérette”, *Les vingt-huit jours de Clairettes*, do compositor francês Victor Roger e dos escritores Hippolyte Raymond e Antony Mars.

Raymond se destacava na sociedade francesa, de tal maneira que mereceu um verbete no *Dictionnaire universel des contemporains: contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, de Gustave Vapereau, publicado em 1893. Francês, nascido em Valréas (Vaucluse) em 1844, ficou conhecido como escritor dramático, trabalhando quase sempre em parceria com outros autores. Suas peças, uma série de vaudevilles e comédias, foram encenadas em teatros parisienses como o Nouveautés, o Folies-Dramatiques, ou ainda o Palais Royal e fizeram muito sucesso. *Les vingt-huit jours de Clairette*, “vaudeville-opérette” em quatro atos, foi escrito em parceria com o escritor Antony Mars e com o músico Victor Roger em 1892<sup>361</sup>.

Antony Mars nasceu em Vence (Alpes-Maritimes) em 1861. Foi estagiário de advogado e funcionário da estrada de ferro. Escreveu algumas peças representadas em diferentes localidades; seu primeiro grande sucesso foi a representação, no Théâtre du Vaudeville, da peça *Surprises du Divorce* escrita em colaboração com M. A. Bisson. Esta peça foi apresentada mais de 300 vezes. Mars também fez parcerias com M. Maurice Desvallières e M. Paul Ferrier. Suas peças foram encenadas nos teatros: Renaissance, Menus-Plaisirs, Théâtre du Vaudeville, Nouveautés, Folies-Dramatiques, Gaîté, Gymnase, Bouffes-Parisiens, Cluny, Variétés, Eldorado e no Palais-Royal<sup>362</sup>.

Victor Roger, o compositor, nasceu em Paris no ano de 1853 e faleceu na mesma cidade em dezembro de 1903. Roger “était un homme fort courtois et très bien élevé. Il rédigeait le courrier des théâtres au *Petit Journal*, et fut nommé chevalier de la Légion

<sup>361</sup> Vapereau (1893, p.1504).

<sup>362</sup> *La mouche*: comédie en 4 actes / texte d'Antony Mars. Paris : Théâtre du Palais-Royal, 21-09-1899. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39505671v> > Acesso em: 03/12/2014.

d'honneur”<sup>363</sup>. Escreveu peças como *Joséphine vendue par ses soeurs*, *Les Vingt-huit jours de Clairette*, *Les Douze Femmes de Japhet*, *l'Auberge du Tohu-Bohu*, *Le Fétiche* e *Fêtards* que circularam o mundo divertindo o público e fazendo grande sucesso<sup>364</sup>. Sousa Bastos, em seu verbete “operetas” (1908, p.102), reconhece Roger entre os “compositores de grande valor” que se popularizaram entre os portugueses, ao lado de Offenbach, Hervé, Lecocq, Planquette, Varney, Massager e Audran.

Em Paris, *Les vingt-huit jours de Clairette* foi representada mais de 300 vezes no teatro Folies-Dramatique e em torno de 100 vezes no teatro Gaîté<sup>365</sup>. Segundo Sousa Bastos (1908), em Portugal o vaudeville-opereta foi encenado no teatro Trindade em 1894, seguido de algumas reprises. A peça também subiu aos palcos do Príncipe Real, do Real Colyseo e do Teatro Avenida. Dois anos após sua estreia em Paris (1892), ela já divertia o público português.

Gervasio Lobato, um dos portugueses que escreveu a versão *Vinte e oito dias de Clarinha*<sup>366</sup>, nasceu em Lisboa em 1850 e faleceu em 1895. Segundo Sousa Bastos (1908, p.242), o “elegante e espirituoso escritor” começou seus trabalhos aos 15 anos de idade, quando, com alguns colegas, fundou o jornal *A Voz Acadêmica*. Coursou Letras e foi colaborador de diversos jornais de Lisboa e Porto. Escreveu romances, mas ficou conhecido por sua dramaturgia. “Era um escritor corretíssimo, com imensa graça; mas graça especial, muito sua e que de balde outros têm tentado imitar. O que nele era espontâneo e graciosíssimo, nos imitadores sai forçado e tolo” (1908, p.242). Suas peças originais fizeram grande sucesso. Traduziu inúmeras peças, foi crítico dramático e professor da escola dramática do Conservatório de Portugal.

Sousa Bastos afirmou, no verbete sobre Gervasio Lobato, que todos os teatros sentiram a perda do escritor, especialmente o Gymnasio que, 13 anos após sua morte, ainda estava de luto “visto não ter encontrado quem o pudesse substituir na infinita graça, que era o enlevo dos frequentadores daquele teatro” (1908, p.242). Importante sublinhar que o teatro

---

<sup>363</sup> “era um homem forte cortês e muito polido. Ele escrevia a coluna do teatro do Petit Journal, e foi nomeado cavaleiro da Legião de Honra”.

<sup>364</sup> Nécrologie. In: *Le Ménestrel*. n° 49, Paris. Domingo, 06 dez 1903, p.391.

<sup>365</sup> *La mouche*: comédie en 4 actes / texte d'Antony Mars. Paris : Théâtre du Palais-Royal, 21-09-1899. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39505671v>> Acesso em: 03/12/2014.

<sup>366</sup> Sousa Bastos (1908) atribui aos autores portugueses o título *Vinte e oito dias de Clarinha* e afirma que esta seria uma versão da peça francesa de Raymond e Mars. *A mulher soldado* não é mencionada no dicionário de Bastos, no entanto os dois títulos circularam na imprensa brasileira do período. Mais adiante trabalho um pouco melhor essa questão.

Gymnasio desde sua inauguração encenou melodramas, vaudevilles<sup>367</sup>, operetas, óperas-cômicas e farsas, repertório considerado pelos literatos, franceses, portugueses e brasileiros como de mau gosto, sem nenhum valor literário, voltado unicamente para divertir e entreter o público. Ali “todas as noites se reunia a primeira sociedade de Lisboa” (SOUSA BASTOS 1903, p.343). Em 1852 foi concluída a obra no edifício teatral, feita para receber a família real portuguesa que teria manifestado o desejo de assistir aos espetáculos daquele teatro.

Dessa forma, podemos concluir que o autor da versão do vaudeville-opereta, representado em São João del-Rei foi tanto um “homem de teatro” quanto um literato que escreveu peças de gêneros condenados por alguns de seus colegas, mas que ganhou prestígio trabalhando em um teatro frequentado pela alta sociedade lisboeta.

Acacio Antunes, parceiro de Gervasio Lobato na escrita da versão portuguesa do vaudeville-opereta de Raymond e Mars, apesar de não ter merecido um verbete no dicionário de Sousa Bastos, foi incluído na lista dos “mais conhecidos escritores dramáticos portugueses” (1908, p.98). Seu trabalho – composto de revistas e de traduções de óperas-cômicas, vaudevilles e comédias – foi mencionado pelo autor e sua presença marcada no dicionário, assim como o foi no quotidiano teatral português<sup>368</sup>.

*A mulher soldado* fez grande sucesso no Rio de Janeiro, onde foi representada mais de 500 vezes consecutivas. Com essa informação, o clube dramático *Arthur Azevedo* anunciou a encenação da opereta no programa do espetáculo do dia 30 de março de 1916<sup>369</sup>. *O Zuavo*, de 02 de abril daquele ano, fez o mesmo anúncio acrescentando: “Subirá à cena no próximo mês

---

<sup>367</sup> O teatro Gymnasio foi inaugurado em 1846 e em 1848 seus sócios contrataram o francês Émile Doux como ensaiador da trupe. Segundo Sousa Bastos (1908, p.343), a sociedade melhorou bastante com o trabalho do francês que teria estabelecido um novo gênero em Portugal, que “agradou imensamente”, o vaudeville. Então, os sócios do teatro decidiram investir na ópera-cômica, projeto que Doux não abraçou, por avaliar que os artistas não estavam preparados para cantar.

Doux chegou à Lisboa em 1835 em turnê com sua companhia teatral que apresentou um repertório de peças românticas, melodramas de Pixérécourt, dramas e comédias de Ducange e Scribe. (REBELLO, 2008, p.344). Em 1837 a companhia deixa Lisboa, mas Doux decide ficar, atendendo ao convite para ocupar a direção do teatro nacional português, feito por Almeida Garrett, encarregado pelo ministro Manuel da Silva Passos “de proposer un plan pour la fondation et l’organisation d’un théâtre national dans cette capitale, lequel, en étant une école de bom goût, devra contribuer à la civilisation et au perfectionnement moral de la nation portugaise” (Décret du 28 sep. 1836, Diário do Governo, 29 sep. 1836. *Apud.* DOS SANTOS, 2008, p.330).

O francês encarregado por Garrett para dirigir o teatro nacional (contribuindo com seu projeto mais amplo que pretendia reformar e moralizar o teatro português elevando o gosto do público e oferecendo um repertório de qualidade, que deveria ser, também, um repertório nacional) trouxe na bagagem peças de Scribe, conhecido por sua expressiva produção de vaudevilles, gênero condenado pelos literatos franceses.

<sup>368</sup> A apreciação de Acacio Antunes sobre o trabalho da atriz Palmyra Bastos foi citada por Sousa Bastos em seu dicionário (1908, p.285).

<sup>369</sup> *O Theatro* nº 2, de 30 de março de 1916, p.2 e 3. (Álbum 1, p.37).

rigorosamente montada a engraçada opereta *28 dias de Clarinha* ou a *Mulher soldado* que consta mais de 500 representações e representada pelas melhores companhias de operetas<sup>370</sup>.

Três anos após a estreia da peça original em Paris (1892) e um ano passado da encenação da adaptação de Lobato e Antunes nos palcos portugueses (1894), a *Companhia Sousa Bastos* do Teatro Trindade, de Lisboa, organizou uma temporada no Brasil que durou do final de 1895 a fevereiro de 1896. Na bagagem, comédias, revistas e operetas, entre estas *Os 28 dias de Clarinha*. Outras companhias encenaram tal opereta como: a *Companhia Taveira*, com Palmyra Bastos, que se apresentou no Teatro Recreio em 1911; e a companhia do Teatro São José em 1911, com os artistas Alfredo Silva e Cinira Polônio, conhecidos pelo público são-joanense<sup>371</sup>.

Na folha distribuída, gratuitamente, pela agremiação na noite de estreia da peça a notícia anterior é reiterada:

CLUB DRAMÁTICO  
Arthur Azevedo  
RÉCITA EXTRAORDINARIA  
Primeira representação da primorosa opereta em 3 atos ornada de belíssimos números de musica do maestro Francisco Nunes e que alcançou grande sucesso quando representada no Rio pela atual companhia do Teatro S. José.  
A mulher soldado  
(28 dias de Clarinha)<sup>372</sup>

Os amadores acrescentaram que a opereta foi encenada pela companhia do Teatro São José. Nas primeiras décadas do século XX, a *Companhia de Revistas e Burletas* daquele teatro era a mais importante do gênero musicado. Propriedade do empresário Paschoal Segreto, que possuía diversos empreendimentos como casas de espetáculos, parques, e pista de patinação, a companhia existiu entre os anos de 1911 e 1926 e foi apelidada pela imprensa da época de “a menina dos olhos de Paschoal Segreto” (REIS e MARQUES, 2012, p.331), a companhia possivelmente tinha bons rendimentos e um lugar privilegiado na paisagem teatral do Rio de Janeiro.

<sup>370</sup> *O Zuavo* de 02 de abril de 1916. (Álbum 13, p.17v);

<sup>371</sup> A matéria intitulada *O Ator*, publicada no jornal número 1 do *Clube Dramático Arthur Azevedo*, menciona atores e atrizes que atuavam no Rio de Janeiro como artistas com os quais os são-joanenses estavam bastante familiarizados. Entre eles: Alfredo Silva e Cinira Polônio (Album1, p.34).

<sup>372</sup> *O Theatro* nº 4, de 12 de maio de 1916, p.3. (Álbum 1, p.39).

O grupo são-joanense, mais uma vez, encenava uma peça que possivelmente seria condenada pelos literatos, mas que foi representada por companhias famosas na França, em Portugal e no Rio de Janeiro. Nesse caso, porém, eles não divulgaram os autores do original francês, nem da versão portuguesa. O que atribuiu prestígio ao espetáculo e que, portanto, foi sublinhado pelos amadores nos programas e panfletos, foi o sucesso da peça no Rio de Janeiro, encenada por grupos teatrais de valor. Os amadores se equiparavam a uma das companhias, do gênero musical, mais importantes do Rio de Janeiro, possivelmente uma das poucas que tinham recursos para empreendimentos como aqueles.

Além disso, são destacados os números de música do maestro Francisco Nunes (1875-1934)<sup>373</sup>. Segundo Olga Cacciatore (2005), Nunes nasceu em Diamantina, Minas Gerais, e iniciou seus estudos com seu pai que era maestro. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, ainda criança, e ingressou no *Instituto Nacional de Música* – INM, onde obteve seu diploma. Ensinou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e no Ginásio de Petrópolis – RJ. Em 1908 auxiliou Alberto Nepomuceno na organização de concertos sinfônicos para a Exposição Nacional na Praia Vermelha, Rio de Janeiro. O clarinetista fundou em 1912 a orquestra da *Sociedade de Concertos Sinfônicos*, foi seu principal mentor e co-regente com o prestigiado maestro Francisco Braga<sup>374</sup>.

Pouco depois de obter seu diploma, Nunes substituiu seu mestre na cátedra de clarineta do INM. Segundo Dalila V. de Carvalho (2010), esta instituição era “o reduto da música erudita” naquele momento, definia e hierarquizava a produção musical conforme critérios da música ocidental. Entre seus professores havia uma disputa em torno do ideal de “música séria”: para uns, relacionado com uma “estética musical moderna”, inspirada na

---

<sup>373</sup> Em quase todo o material analisado Francisco Nunes é citado como compositor dos números de músicas apresentados na encenação de *A Mulher Soldado*, pelo *Club D. Arthur Azevedo*. Existem duas exceções. A primeira é o panfleto que anunciou a chegada do texto da opereta para o clube, que tinha “música do maestro carioca José Nunes” (álbum 13, p.20) e a segunda exceção é também um panfleto que anunciou o espetáculo do dia 17 de setembro de 1916, indicando que os números de música eram do “maestro Francisco Neves” (álbum 13, p.33). Não encontramos compositores com esses nomes no período, é possível que esses tenham sido erros. No primeiro caso, por uma desinformação sobre a peça que acabava de chegar, e no segundo uma pequena confusão com os nomes Nunes e Neves.

<sup>374</sup> Francisco Braga compôs o hino que ficou em segundo lugar, no concurso lançado em novembro de 1889, para a criação do hino da república brasileira, vencido por Leopoldo Miguéz. O segundo lugar lhe rendeu, como prêmio, uma bolsa de estudos de quatro anos em Paris, onde passou seis anos, seguindo para a Alemanha onde foi influenciado por Wagner. De volta ao Brasil conquistou um lugar prestigiado na música erudita, compôs, em 1905 o hino à Bandeira cujos versos são de Olavo Bilac. Mesmo sendo conhecido como um compositor da música erudita, também escreveu para bandas militares e para a banda do Asilo dos Meninos Desvalidos onde cresceu. Era mestiço, órfão e foi internado no asilo aos oito anos. Francisco Braga regeu a orquestra da *Sociedade de Concertos Sinfônicos* por vinte anos.

música erudita alemã (Richard Wagner) e francesa (Camille Saint-Saens); enquanto outros, mais conservadores, defendiam uma estética italiana. Cacciatore (2005) acrescenta que Francisco Nunes atuou como clarinetista no concerto regido pelo compositor Camille Saint-Saens, em sua apresentação no INM, em 1904.

Segundo Carvalho (2010, p.30), a força do ideal propalado por uma elite que negava a tradição e a cultura popular e valorizava a vida parisiense “tem impacto sobre o universo musical carioca, tornando mais rígidas as fronteiras entre ‘a música ligeira’ e a ‘música séria’, progressivamente denominadas ‘música erudita’ e ‘música popular’”. A autora afirma que o trânsito de compositores entre a música séria e a ligeira era comum, no entanto, nesse período torna-se condenável e os músicos passam a adotar pseudônimos em suas composições de músicas ligeiras.

Cacciatore (2009, p.319) afirma que a obra de Francisco Nunes “como compositor foi relativamente pequena e desigual”. A autora menciona algumas “músicas orquestrais”<sup>375</sup> e a parte musical da revista *Bodas de Lia* de 1919. Não encontramos outros indícios que confirmem que Francisco Nunes escreveu partituras para o vaudeville-opereta *A mulher soldado*, há ainda a possibilidade de os amadores são-joanenses terem adaptado à encenação números de música do compositor. Fato é que o nome de um maestro mineiro de prestígio, no programa do espetáculo, conferia status à produção e àqueles que estavam envolvidos com ela.

No acervo do GPAC existem dois manuscritos de operetas intituladas *A Mulher Soldado* e um fragmento com o “papel de Helena confiado à amadora Nininha” de 12 de março de 1930. Um dos manuscritos está em um caderno brochurão, no formato A4, de capa dura, azul marinho. Na capa há a informação de que ele compunha o “Repertório Teatral de Antônio Guerra” e o título das duas peças ali manuscritas: “n. 15 e 16. *A mulher soldado – Arnaldo e a vida de um jornalista*”. O outro manuscrito está em um caderno costurado, no formato A4, com uma capa de papelão onde figura o título: “*Mulher Soldado*, opereta em 3 atos”; a palavra “Zapparo”<sup>376</sup>; e as datas: “1916 MAIO 1930”<sup>377</sup>. Ainda que o ano de 1916

<sup>375</sup> Cacciatore (2009, p.319) cita as seguintes composições de Francisco Nunes que ela classifica como “música orquestral – *Prelúdio, coral e fuga* (tocada pela Orquestra Filarmônica de Viena, regente Weingartner, em 1922, no Rio de Janeiro); *Grande valsa de concerto*; *Melodia sinfônica*; *Grande marcha sinfônica*; *Polonaise* etc., todas sem data”.

<sup>376</sup> Segundo Heleniara Amorim Moura (2007), esta era uma indicação de que a peça teria pertencido ao repertório da Companhia Zapparoli, do ator Aldo Zapparoli e de sua esposa, que circulou pelas regiões sul e

esteja registrado neste último manuscrito, constatamos que esta é uma versão diferente da peça encenada pelo *Club D. Arthur Azevedo* (1915-1916), a começar pelos nomes das personagens: Ernestina, Alice, Maria, Capitão de cavalaria, Álvaro sargento, Alberto sargento, Oficial, Simplício soldado, Bazilio reservista, Visconde, 1º e 2º soldados. As personagens anunciadas pelo grupo, nos programas do espetáculo são as mesmas do primeiro manuscrito: Clarinha, Alice, Rosinha, Helena, Capitão, Tenente, Villar, Gabriel, Thomé, Ventura, Visconde e o Cabo João.

O enredo dos dois manuscritos é muito parecido, mudam algumas falas, algumas músicas e personagens que existem em uma versão e não na outra, mas a narrativa é essencialmente a mesma. Em algumas pesquisas do campo da história do teatro e em algumas fontes encontramos diferentes referências a esta peça. No dicionário de Sousa Bastos (1908, p. 304) há um verbete sobre a peça *Vinte e oito dias de Clarinha* que não menciona o título *A mulher soldado*. Segundo Edson Santos Silva (2008, p.82), a opereta apresentada pela *Companhia Sousa Bastos*, na temporada que durou do final de 1895 a fevereiro de 1896, era de autoria do português Gervasio Lobato, adaptada por Sousa Bastos. Angela Reis e Daniel Marques (2012, p.334) afirmam que em 1911 foi encenada, no Teatro São José, a opereta *A mulher soldado* “adaptação de Laura Corina do vaudeville *Os 28 dias de Clarinha*”. Segundo o anúncio da *Companhia Christiano de Souza*, em excursão aos “Estados do norte do Brasil”, no jornal *Gazeta de Notícias*, da Bahia (12/05/1913)<sup>378</sup>, o autor da opereta é L. de Souza. Ainda que possa haver alguns equívocos em relação à autoria da opereta, é possível que o texto francês, e mesmo a versão portuguesa de Lobato e Antunes, tenham gerado dezenas de adaptações.

Consideramos que ao ser encenado todo texto é modificado de alguma maneira, por uma infinidade de motivos, tanto nos palcos, como na pena do ensaiador. Por vezes tais adaptações das peças atendem às possibilidades materiais da companhia que se propõe a encená-las, ou aos desejos e limites das pessoas envolvidas na representação. Além disso, as

---

sudeste no início do século XX. Moura afirma que existem várias peças provenientes do repertório dessa companhia nos Acervos do GPAC.

<sup>377</sup> Na folha de rosto há também uma lista de personagens com nomes de amadores na frente, além do nome do ponto Ferrary. Tais sujeitos não compunham o *Club Dramático Arthur Azevedo* (1915-1916). No seu verso há nomes de pontos de 1918 a 1922.

<sup>378</sup> *Gazeta de Notícias*, Bahia, 12 de maio de 1913, p.3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=721026&pagfis=854&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em: 20/09/2014

dramaturgias são modificadas tendo em vista o público para o qual a cena será apresentada. Diante das duas versões que o grupo teatral estudado dispunha em seu acervo, ele decidiu encenar o texto em que Clarinha era protagonista. Não tivemos acesso à publicação dos portugueses nem ao folheto francês, por isso, não podemos avaliar as semelhanças deles com o texto que os são-joanenses se basearam para realizar o espetáculo.

Por fim, observamos que, para os amadores são-joanenses, trabalhar para o progresso do teatro na cidade, era colocá-lo no caminho trilhado pelas grandes companhias teatrais do Rio de Janeiro, que muito divertiam o público, sempre muito generoso, aplaudindo-as e comparecendo às estreias e às diversas reprises das peças musicadas que, segundo os literatos, não tinham nenhum valor literário. Mas os amadores buscavam prestigiar seus espetáculos com o verniz das artes literárias e das músicas “sérias”, ao envolver nomes de grandes compositores e autores dramáticos brasileiros e/ou estrangeiros.

### **7.1 A mulher soldado, ou Vinte e oito dias de Clarinha em São João del-Rei - 1916**

Os amadores do *Club Dramático Arthur Azevedo*, no final do mês de março de 1916, já anunciavam em seu jornal que brevemente encenariam *A mulher soldado*<sup>379</sup>. No mesmo dia, *O Zuavo* informou: “Subirá à cena no próximo mês rigorosamente montada a engraçada opereta “28 dias de Clarinha” ou a “Mulher soldado” que consta mais de 500 representações e representada pelas melhores companhias de operetas”<sup>380</sup>. Cinco dias depois, 04 de abril, o grupo *Arthur Azevedo* comunicou que na semana seguinte começariam os ensaios da “opereta militar de grande sucesso”. A peça ganhou o adjetivo “militar” que nos aponta para uma das motivações que teria levado o grupo a encená-la. Seu enredo abordava a vida de militares, o ambiente de um quartel.

A cidade que há muito abrigava unidades do exército, de certa forma, se veria nos palcos. E os militares, alguns membros da diretoria do grupo amador, teriam a oportunidade de expor suas virtudes ao servir à pátria. Além disso, o anúncio, assim como o informe anterior de *O Zuavo*, também prometia sensações: a peça faria o público rir e seria montada “com o máximo rigor de encenação. Cenários de grande efeito, pintados pelo distinto

<sup>379</sup> *O Theatro*, nº 2, de 30 de março de 1916 (Álbum 1, p.37).

<sup>380</sup> *O Zuavo* de 02 de abril de 1916 (Álbum 13, p.17v).



conterrâneo Cap. Samuel Soares”<sup>381</sup>. O anúncio garantia que os efeitos do cenário, as sensações que ele provocaria eram legítimas, vindas do pincel de um homem distinto, que se revelava um artista. O programa do espetáculo, publicado no jornal distribuído pelo clube *Arthur Azevedo* na noite de estreia da opereta, destacou que “os cenários do 1º e 3º ato, foram pintados especialmente para esta opereta, pelo distinto conterrâneo Sr. Cap. Samuel Soares de Almeida o qual mais uma vez revelou os seus dotes artísticos, apresentando um belo trabalho cenográfico”<sup>382</sup>.

Prometia-se uma série de prazeres para olhos e ouvidos, ao mesmo tempo em que se expunha o poder daquele grupo, econômico, artístico e social, ao empreender espetáculo daquela complexidade. O grupo foi capaz de reunir “numerosa compararia”, ou seja, de envolver diversas pessoas em cena; de preparar cenários novos e figurinos confeccionados, pelo amador Altamiro Neves, especialmente para a peça. “A parte musical foi ensaiada sob a direção da eximia pianista, professora D. Balbininha Santhiago, a quem o club deve o maior realce desta peça e a quem apresenta os seus sinceros agradecimentos pela boa vontade com que o tem auxiliado”<sup>383</sup>.

Nessa mesma folha, distribuída no dia da estreia de *A Mulher Soldado* (12/05/1916), Theophilo Silveira escreveu um longo artigo sobre a relação da cidade com a música, citando os grandes músicos são-joanenses já falecidos e aqueles que se destacavam naquele período. O autor festejava o momento vivido em São João del-Rei, em que a música extrapolou o espaço do sagrado e ganhou o teatro, momento do grande encontro entre a música e o teatro que teria rendido alguns triunfos, como a encenação de *Terra ideal*, *O Periquito*, *Gramophone* e *Discos e Fitas*. Tal desenvolvimento lhe permitia acreditar que também a representação de *Mulher Soldado* seria um sucesso. Uma declaração como essa no material impresso distribuído no dia da estreia da peça preparava o público para “reconhecer” tal sucesso.

Silveira foi autorizado pela diretoria do clube a assistir dois ensaios da opereta e se mostrou encantado com o trabalho da “Exma. Sra. D. Balbininha Santhiago, a distintíssima professora que S. João d’El-Rey inteiro conhece e, porque a conhece, a estima, a admira,

---

<sup>381</sup> *O Theatro*, nº 3, de 04 de abril de 1916, p.1. (Álbum 1, p.38).

<sup>382</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, p.3. (Álbum 1, p.39).

<sup>383</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, p.3. (Álbum 1, p.39).

respeita, acata e venera”<sup>384</sup>. Segundo Silveira, o trabalho da pianista foi imprescindível para garantir a harmonia entre a cena e a orquestra:

(...) tal foi a perfeição com que se desempenhou desse encargo que o maestro João Pequeno pode volta-se inteiramente descansado sobre o que ia por lá, com maior empenho, à direção da orquestra e do conjunto orquestra-palco, tornando mais fortes os seus liames de solidariedade, esses esforços tendo sido coroados de magnífico êxito<sup>385</sup>.

O espetáculo, portanto, seria um grande evento, prestigiado pelo trabalho de músicos importantes da cidade: a pianista Balbininha, professora da amadora Margarida Pimentel, sua neta, que teve grande destaque encenando o protagonista de *O Periquito*. Muito possivelmente Balbininha era conhecida por seu trabalho como professora de música de algumas senhoritas da elite são-joanense<sup>386</sup>; e o maestro João Pequeno, diretor da orquestra Ribeiro Bastos, que teve seu retrato publicado junto ao artigo de Theophilo Silveira, sinal do prestígio que sua participação conferia ao espetáculo.

O êxito dos amadores com as apresentações de *O Periquito* e o sucesso que a opereta *A mulher soldado* já tinha conquistado no Rio de Janeiro contribuíram para a construção, pela imprensa e pelo jornal do clube, da ideia de que esta estreia seria um “extraordinário” espetáculo. Nesse dia, o grupo avisou em sua folha que os camarotes e cadeiras para a primeira representação e os camarotes para a segunda récita da *A Mulher Soldado* já estavam esgotados e que havia um pequeno número de bilhetes a venda na casa comercial do tesoureiro do clube, Oscar Ferreira. Antes da estreia, portanto, grande parte dos bilhetes já estava vendida.

<sup>384</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, p.1. (Álbum 1, p.39).

<sup>385</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, p.1. (Álbum 1, p.39).

<sup>386</sup> Balbininha Santhiago aparece nas fontes como ensaiadora da parte musical e colaboradora do clube *Arthur Azevedo*, mas também, existem dados sobre suas apresentações juntamente com algumas senhoritas da elite nas festas das famílias são-joanenses. A festa de aniversário, em que a amadora Margarida Pimentel comemorou seus 14 anos completos, foi recheada de pequenas manifestações de talentos. O tenente Américo dos Santos fez um discurso em homenagem à aniversariante, o quinteto do cinema se apresentou junto com a aniversariante ao piano, ela também cantou *Flor do mal* de Luiz Moreira, a senhora Petita Silva, esposa de Benedito Silva cantou com sua “maviosíssima voz” *Il Libro Santo*. “A Exma. Sra. D. Balbininha Santiago fez os acompanhamentos ao piano, e a senhorita Celia Ribeiro da Silva ao violino magistralmente executado, fez dueto ao canto da Exma. Sra. D. Petita” (*O Theatro*, nº 7, de 21 de junho de 1916, p.1. Álbum 13, p.27). Por ocasião do aniversário do Dr. Ribeiro da Silva, também, em meio a diversas manifestações de talentos musicais, Balbininha apresenta “belíssimo dueto” acompanhando ao piano o canto da “senhorita Célia Ribeiro da Silva” (*O Theatro*, nº 10, de 24 de agosto de 1916, p.2. (Álbum 13, p.31).

A expectativa criada em torno dessa apresentação foi tamanha que causou grande tensão e ansiedade aos amadores na noite de estreia. Sousa Bastos, no verbete “Primeira representação”, comenta que “em Paris, as primeiras representações das peças são feitas à porta fechada, isto é, não se vendem lugares para elas, a fim de que o público se não possa manifestar hostilmente” (1908, p.116). Assim, eram convidados para as estreias homens da imprensa, familiares, escritores e artistas que assistiam a encenação gratuitamente.

Era comum, como é até hoje, que os nervos ficassem à flor da pele numa noite de estreia. Os riscos de cometer erros e de desagradar os espectadores eram maiores. No entanto, Theophilo Silveira observa na corriqueira tensão da estreia, algo de outra ordem, para ele aquela apreensão sinalizava o nível de desenvolvimento do clube dramático:

As representações da *Mulher Soldado* deixaram-me a impressão de que os amadores do *Club Dramático Arthur Azevedo* estão fazendo Arte, e muito boa Arte. Consequência dessa preocupação de fazer Arte foi o estado de espírito de todos eles no dia da primeira representação da *Mulher Soldado*, estado de espírito esse caracterizado por uma grande apreensão acerca do sucesso da exibição da peça, apreensão que, apesar do esforço que despendiam para o domínio de si próprios, era denunciada pela alta tensão nervosa que os assomou, a todos<sup>387</sup>.

Silveira acreditava que aquela apreensão era própria de grupos que faziam “Arte (com letra maiúscula), a boa Arte”. Para um grupo amador sobre o qual o público não tinha grandes expectativas, estrear uma peça possivelmente era mais tranquilo, pois, esperava-se do público certa indulgência ao conjunto de pessoas esforçadas, que não dominava plenamente a arte. Silveira percebe, então, que do *Club D. Arthur Azevedo* esperava-se mais, a expectativa gerada “acerca do sucesso da exibição” era sinal de que a agremiação teria alcançado o nível de desenvolvimento de grandes artistas. Theophilo Silveira justificou o nervosismo dos amadores:

Essa tensão nervosa, restringidas as suas manifestações pela boa educação dos amadores, exhibia-se através de um fenômeno curioso, que era a

---

<sup>387</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916, p.1.(Álbum 1, p.42). O artigo de Theophilo Silveira foi escrito logo após a estreia, porém, ele só foi publicado dois meses depois pela folha do clube dramático. O redator explicou no exemplar nº 7 de 21 de junho de 1916, p.2, que: “Por motivo de pequeno espaço de que dispomos fomos forçados a adiar a publicação das tiras que relativamente à *Mulher Soldado* nos enviou o nosso colaborador Sr. Theophilo Silveira, apesar de terem sido recebidas antes das que hoje publicamos a respeito da *Terra ideal*: esta [preceder eia], entretanto, se explica e se justifica pela muita consideração que nos merecem os dignos amadores do *Club União Popular*” (Álbum 13, p.27).

lembrança, então bem nítida na memória de todos, de ter a peça conseguido manter-se muito tempo no palco, no Rio, agradando sempre, o que a tornou objeto da curiosidade, aqui de muitos que a viram lá, determinado isso, fatalmente, um confronto, necessariamente, desfavorável aos amadores: o curso dos acontecimentos, entretanto, demonstrou, que, mesmo que tal, confronto ilógico tenha sido feito por alguém, dele não saíram mal feridos os amadores do *Arthur Azevedo*. Dado o estado de espírito dos amadores, essa apreensão parecia justificar-se pelo fato de que um insucesso, qualquer que fosse a sua causa, poderia, senão apagar, ao menos comprometer seriamente o nome do Club que já havia conquistado, com o *Periquito*, o direito de ser colocado entre os mestres nas coisas do palco. Para aumentar ainda mais a ansiedade dos amadores diversos incidentes, de alcance vário, deram-se desde a manhã do dia da representação até o momento mesmo em que ela começava: entre vários, lembrarei a moléstia de que repentinamente foi acometido o sr. Carlos Neves e que o impediria de representar, forçando o adiamento da exibição da peça, se não fosse a solidariedade de seus sentimentos com os seus companheiros, tendo entrado em cena visivelmente doente (...)<sup>388</sup>

O autor, ao mesmo tempo em que justificava as falhas da estreia, como sinal de uma competência artística, afirmava a injustiça em comparar o clube às grandes companhias do Rio, ainda que, para ele, os amadores tivessem demonstrado que eram comparáveis – “o curso dos acontecimentos, entretanto, demonstrou, que, mesmo que tal, confronto ilógico tenha sido feito por alguém, dele não saíram mal feridos os amadores do Arthur Azevedo”<sup>389</sup>.

Observamos, portanto, que amadores e público desejavam encenar/assistir no palco são-joanense o sucesso da representação que conseguiu manter-se, por longo tempo, nos palcos do Rio; desejavam que o grupo reforçasse seu direito de ser colocado entre os mestres nas coisas do palco. Desejos pelos prazeres da encenação, pelo prazer de ser equiparado à “sociedade civilizada” do Rio de Janeiro.

Após longa apreciação da estreia, Silveira conclui o artigo dizendo que nas outras duas representações da opereta não ocorreram os incidentes como aqueles da primeira exibição, “de modo que apareceram com maior fulgor a belas qualidades da peça e dos que a desempenharam, no palco e na orquestra”<sup>390</sup>. Assim a opereta *A Mulher Soldado* se constituía como mais um triunfo alcançado pelo clube.

A imprensa local noticiou a primeira encenação da opereta e suas reprises com bastante entusiasmo. O redator do jornal *A Tribuna*, de 14 de maio de 1916, deixou explícita

<sup>388</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916, p.1.(Álbum 1, p.42).

<sup>389</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916, p.1.(Álbum 1, p.42).

<sup>390</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916, p.2.(Álbum 1, p.42).

sua alegria diante da vida teatral de São João del-Rei naquele período, e parabenizou o clube *Arthur Azevedo* pela estreia da opereta *Mulher Soldado* da seguinte maneira:

*A Mulher Soldado*, levada anteontem, em "première", agradou imensamente com especialidade os 1º e 2º atos que trouxeram a plateia em francas e ininterruptas gargalhadas. Foi um belo espetáculo esse que o Club Arthur Azevedo proporcionou à plateia s. joanense. Boa música, coros afinados, excelentes encenação e marcação.<sup>391</sup>

*O Zuavo*, publicado quatro dias depois, destacou que o *Arthur Azevedo* teria revelado que possuía “elementos para montar as mais finas e custosas operetas que conhecemos, sendo de esperar-se que os seus amadores cada vez mais entusiasmados por este gênero de Teatro, nos prodigalizem constantemente sensações agradáveis em belas horas de riso e franco prazer como aconteceu nas duas representações da *Mulher Soldado*”<sup>392</sup>.

*O Tempo* comentou a apresentação do dia 21 de junho de 1916, destacando o desempenho da “engraçadíssima opereta” “feito com galhardia e de uma maneira simplesmente admirável”<sup>393</sup>. *O Zuavo* de 25 de setembro daquele ano publicou uma carta, de um de seus leitores, intitulada *Au corrente Calamo*. Escrevendo ainda sob os efeitos da “magnífica expressão que trouxe do espetáculo levado a efeito” no dia 17, o autor da carta avaliou:

*A mulher Soldado* peça que foi levada à cena, com o capricho de encenação e marcação que tanto caracteriza a direção de Alberto Gomes, esteve primorosa e diga-se a bem da verdade, excedeu a expectativa de todos que tiveram a ventura de assistir à representação da interessante opereta que nos teatros do Rio tanto sucesso alcançou<sup>394</sup>.

O clube teria, portanto, alcançado as glórias das grandes companhias do Rio e recebia elogios e “calorosas”<sup>395</sup> felicitações da imprensa e do público. *A Mulher Soldado* agradou “imensamente”, pois oferecia sensações prazerosas, como a oportunidade de ouvir boa música, coros afinados; de relaxar e gargalhar ininterruptamente; de contemplar as belezas do cenário e dos figurinos; e de apreciar uma encenação impecável.

<sup>391</sup> *A Tribuna* de 14 de maio de 1916, álbum1, p.39v).

<sup>392</sup> *O Zuavo* de 18 de maio de 1916. (Álbum 1, p.39v).

<sup>393</sup> *O Tempo*, de 25 de junho de 1916. (Álbum 13, p.26v).

<sup>394</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34).

<sup>395</sup> *O Zuavo* de 18 de maio de 1916. (Álbum 1, p.39v).

O sucesso dessa opereta passava, portanto, por uma relação de trocas: espectadores e amadores afetaram-se por sensações provocadas pela poética da encenação que reforçou e/ou constituiu sensibilidades. No teatro, corpos se expunham para provocar o riso, expunham medos, desejos proibidos que eram recalçados pela gargalhada. Corpos expunham novas maneiras de vestir-se, as modas de sociedades civilizadas. Expunham as belezas dos encontros, dos gestos, das palavras, do canto e da música para serem contemplados. Esses corpos eram afetados pelas salvas de palmas, pelos risos e pelos elogios do público. Espetáculos como esses se davam pela motivação dos que subiam aos palcos e daqueles que ocupavam a plateia. Os primeiros desejavam provocar o prazer e serem acolhidos calorosamente, de modo a afetarem-se no meio social a que pertenciam. Já a plateia desejava os prazeres do riso, da gargalhada, e da contemplação de belezas.

## **8 - OPERETAS EM CENA: A ESTRUTURA NARRATIVA DE *O PERIQUITO E A MULHER SOLDADO NOS PALCOS SÃO-JOANENSES (1916)***

Neste capítulo nos dedicamos a reconstruir a unidade essencial das operetas em cena, por meio da análise de suas estruturas narrativas em relação às sensibilidades, coletivas e hegemônicas, do contexto em que foram encenadas. As duas operetas estudadas se caracterizam como “peças bem feitas”. Suas estruturas narrativas tensionavam as sensibilidades hegemônicas da sociedade são-joanense provocando sensações e sentimentos distintos, que possivelmente teriam afetado os espectadores dessas peças.

### **O Periquito**

Branca, Camila, Ritinha e suas amigas, alunas internas de um convento, organizaram uma procissão fúnebre em que choravam a morte do periquito, bicho de estimação muito querido por todas. Liborio, jardineiro do convento, acompanhava de longe e lamentava que, mal o bichinho foi enterrado, e as educandas já o substituíram pelo “fidalguinho”, eleito o novo Periquito, ou seja, o novo “bicho de estimação” que as divertiria com seu canto e brincadeiras. Sobrinho da abadessa, o Periquito foi enviado por sua mãe ao convento para ser educado como uma menina, evitando assim que ele tivesse o mesmo destino do pai que fora assassinado.

Naquele convento apenas três homens tinham permissão para entrar: o jardineiro Liborio, o Periquito e Lucas, o professor de dança, casado secretamente com a diretora Sebastiana, que temia por seu emprego caso seu segredo fosse revelado. As educandas Branca e Camila eram casadas com militares, os oficiais Carlos e Vasconcelos. As moças foram roubadas de seus maridos uma hora depois dos casamentos e presas no convento. Eles, então, planejavam raptá-las. Ritinha, amiga de Branca e Camila, desejava ter um marido que a raptasse e a tirasse daquela vida tediosa do convento. Ela estava apaixonada pelo sobrinho da abadessa, o Periquito.

Certo dia, a abadessa recebeu uma carta de sua irmã, mãe do Periquito, em que ela manifestou o desejo de passar seu aniversário com o filho. A abadessa deveria recomendar o rapaz ao condutor da diligência, pois sua ama Joaquina o esperaria na estação. Ela prometia enviar o filho de volta ao convento em oito dias. A abadessa, julgando que não poderia negar

um filho à sua mãe, ordena que Liborio o acompanhe até a estação, entregando-o à Joaquina. Para a tristeza das educandas, o Periquito foi ao encontro da mãe bastante entusiasmado.

A diligência parou em uma estalagem para que os passageiros descansassem um pouco. Ali estavam hospedados os militares, entre eles Carlos e Vasconcelos. No grupo de viajantes havia uma bela mulher, Amélia, cantora e atriz, por quem o Periquito se encantou. Carlos e Vasconcelos se entusiasmaram com a presença da atriz e começaram a cortejá-la. Os dois acertam uma disputa para ver quem era o melhor conquistador das mulheres, qual seria o preferido de Amélia. Aquele que conseguisse marcar um encontro com a atriz ficaria com seis peças de ouro. Então, cada um escreveu uma carta convidando-a para um encontro. O Periquito, que estava sentado à mesa na estalagem, é encarregado pelos militares de entregá-la.

Percebendo que os oficiais eram os maridos de Branca e Camila, o Periquito resolve dar-lhes uma lição. Ele responde as cartas como se fosse Amélia, marcando encontros no mesmo horário, em lugares distantes. Carlos e Vasconcelos saem ao encontro da atriz, satisfeitos, pensando que ganharam a aposta. Com o “campo de batalha” livre, o Periquito pôde colocar em prática o que aprendeu com os militares quando eles cortejavam Amélia. Ele canta tudo que aprendeu sobre o amor durante esta viagem e pede à atriz que lhe ensine o que ele ainda desconhecia. Depois que a encontrou, experimentou um bem estar que não conhecia, mas, por outro lado, sentia que lhe faltava alguma coisa.

Os militares voltam dos falsos encontros, frustrados e ensopados, pois esperaram horas debaixo de chuva, em vão. Ao chegarem na estalagem, encontram a atriz e o Periquito jantando a ceia encomendada por eles para o encontro que planejaram ter com Amélia. O Periquito, então, justifica sua atitude pelo interesse da moralidade e de suas esposas. Diz que na sua clemência não entregaria as cartas às esposas. Os militares se rendem e para provar que não têm nenhum rancor oferecem ao Periquito uma ceia no quartel.

O Periquito, por fim, acaba ajudando os militares no rapto de suas esposas. Acompanhados por ele e disfarçados de Liborio e da ama Joaquina, os militares entraram no convento. No entanto, são descobertos quando estavam próximos da saída, com suas esposas. Os militares e as educandas se livram de escândalos e punições, pois providencialmente, a diretora do convento, Sebastiana, havia marcado um encontro às escondidas com seu marido Lucas, e no momento em que os casais foram surpreendidos no jardim, revelou-se também o encontro de Sebastiana e Lucas.



A abadessa exige explicações a todos e teme pela honra do convento. O Periquito conta toda história e tranquiliza sua tia dizendo que tudo era fácil de se arranjar. Ela só precisava escrever para os pais das moças dizendo que era bárbaro separar corações que se amam, principalmente aqueles já unidos pela santa igreja. O Periquito acrescenta que a Abadessa deveria perdoar o casal Sebastiana e Lucas e deixa-los viver em paz. Ele ainda informa que deixaria o convento e que sentaria praça no regimento daqueles senhores militares. O Periquito promete à Ritinha que em dois anos, quando se tornasse oficial, voltaria para buscá-la e os dois, então, se casariam.

### **A Mulher Soldado**

Gabriel, sargento da cavalaria casado com Clarinha, ao levar a esposa à costureira descobre que aquela que cosia para Clarinha era Alice, sua “conquista de rapaz solteiro”. Ela cai em seus braços e promete visitá-lo no quartel. Por sorte, a esposa nada viu. Enquanto esperava por Alice no quartel, o sargento Gabriel escutava as histórias de seu amigo, o sargento Villar, que havia conhecido uma linda mulher no bonde, sua nova conquista. Ele diz que lhe deu um beliscão no cotovelo e uma pisadela e que ela teria se encantado por ele, sempre irresistível.

Como prometido, Alice chega ao quartel e é recebida por Gabriel, que lhe esperava com impaciência. Villar vendo aquilo imagina que aquela fosse a esposa de Gabriel. O capitão percebe a presença da mulher e chega à mesma conclusão de Villar. O sargento não consegue desfazer o mal entendido, Alice (que não sabia que Gabriel era casado) acaba passando por sua esposa legítima e aceita o convite do capitão para conhecer o quartel em sua companhia.

Pouco depois, Clarinha chega ao quartel procurando por seu marido Gabriel, para fazer-lhe uma surpresa. Ela é recebida por Villar que a reconhece. Clarinha era a companheira de viagem que ele imaginava ter conquistado. Ela então pergunta por Gabriel. Villar pensando que a mulher fosse uma amante do amigo, e querendo poupá-lo de uma “calamidade”, ou seja, do encontro da amante com a mulher legítima, informa à Clarinha que ele poderia atender ao seu pedido, pois, naquele momento Gabriel visitava o quartel com sua esposa legítima. Clarinha fica furiosa.

Logo em seguida, Gabriel entra, lamentando por não conseguir falar com Alice, pois o capitão não a soltava. Clarinha o surpreende e Villar fica de longe observando. Ela ironiza dizendo que Gabriel deveria ter dito que era casado. O sargento se desconcerta e tenta convencê-la de que tudo era um engano. Villar conta ao amigo que já disse tudo à mulher. Ele ainda tenta se justificar, mas Villar, interessado em Clarinha, consola-a oferecendo-se como amante. Gabriel se enfurece com o amigo. Villar conta que aquela era sua companheira de viagem. Gabriel fica ainda mais nervoso, pois constata que a mulher que Villar beliscou no bonde era a sua esposa Clarinha. Ele explica ao amigo que aquela era sua esposa legítima. Villar não acredita, concluindo que Gabriel queria todas as mulheres para si.

O capitão e Alice voltam da visita ao quartel. Ele se mostra encantado por ela. Clarinha se escondeu quando os dois se aproximaram, atendendo aos pedidos de Gabriel e Villar, mas ela prometeu se vingar. O capitão pergunta pelo reservista que faltara à primeira chamada, Ventura de Sá, o pasteleiro e ordena sua prisão por oito dias no calabouço, se ele não aparecesse. O tenente faz nova chamada e, ao chamar por Ventura, Clarinha responde passando-se por ele. Ela vestia a farda do reservista ausente, que estava guardada na secretaria, onde ela se escondeu. Gabriel sofre por ver sua esposa vestida de soldado. Villar comemora ansioso por ver o resultado dessa história. Todos os reservistas se reúnem para sair ao exercício militar, Clarinha ignora os pedidos de Gabriel para acabar com aquela farsa e continua a servir como um soldado.

Paralelamente a essa narrativa, a opereta é recheada de quiproquós dos reservistas Thomé e Visconde. Thomé, o gasista, idiota que disputa todo o tempo com o reservista Visconde Armando d'Oliva, nobre que lamentava ter que deixar o seu conforto e sua vida requintada para servir limpando cavalariças e se igualando a um idiota como Thomé. Já este vivi a glória por ver o Visconde tendo que lhe suportar em pé de igualdade. Thomé falastrão, não consegue obedecer às ordens de silêncio e se atrapalha ao atender ordens de formação e marcha como: à direita, à esquerda, dois passos à frente. O capitão o castiga todo o tempo, ordenando dias de prisão no calabouço. Visconde, por outro lado, é podado em suas manias como a de utilizar pomadas para cuidar do bigode e um monóculo, este último, motivo de chacotas feitas por Thomé.

Os reservistas então saem em marcha para exercício militar e se hospedam em uma simples estalagem. Clarinha, disfarçada de Ventura, passa por situações complicadas, pois precisou dividir um quarto, que só tinha uma cama, com o reservista Thomé. Este não

entendia porque aquele rapaz, bobo e cheio de esquisitices, preferia passar frio a dividir a cama com ele, negava-se a se trocar na sua frente e se irritava se ele assim o fizesse. Thomé e Clarinha passam a noite se desentendendo até que Gabriel, que dormia no quarto ao lado, é acordado pelo barulho e vê pela janela que era Clarinha.

Gabriel tenta conseguir o perdão de Clarinha e convencê-la a acabar com o disfarce. Ela nega-se e, num momento de raiva, dá uma bofetada no marido. Thomé, para vingar-se dos maus tratos de Clarinha, chama os soldados e denuncia o “reservista” por bater no sargento. Clarinha é presa e Thomé fica de guarda na porta da prisão onde ela estava. Arrependido por ter colocado Ventura/Clarinha naquela situação, Thomé resolve ajudá-lo a fugir. Ele consegue um vestido com a empregada da estalagem para que o colega fugisse disfarçado de mulher. Gabriel e Villar chegam antes que o plano de Thomé fosse concretizado e o enxotam. Ele, para não ver seu plano fracassado, resiste em deixar o serviço de sentinela, mas acaba acatando as ordens dos dois sargentos. Esses encontram Clarinha vestida como mulher e entendem a insistência de Thomé em continuar de guarda.

Assim que Clarinha dá as costas, o verdadeiro Ventura aparece para recuperar sua farda que estaria com o sargento Villar. Gabriel e Villar entregam a farda ao reservista e prendem o coitado no lugar de Clarinha. Em seguida o Capitão se aproxima, acompanhado por Thomé e alguns soldados, para interrogar o prisioneiro, pois alguém havia denunciado que uma mulher enganava a todos, vestida de soldado. Ele examina Ventura e acusa-o de ser mulher. O reservista nega todo o tempo dizendo que era homem desde seu nascimento. Todos concordam com o capitão: era evidente, com aquele corpo, Ventura era uma mulher. Ameaçado de ser fuzilado por bater no sargento, Ventura confessa ser uma mulher, pois assim estaria livre da punição.

Então, o tenente se aproxima dizendo que prendeu um reservista que tentava fugir vestido de mulher. Thomé teme por Ventura e o reconhece em Clarinha. Gabriel e Villar se desesperam com a situação. Clarinha então retira sua touca e todos concluem que ela era uma mulher. Ela explica toda a história ao capitão. Diz ser a esposa legítima de Gabriel. O capitão conclui que Ventura era homem e ordena sua prisão por oito dias por ter se confessado mulher. Thomé se surpreende por ter passado tanto tempo com uma mulher sem ter notado.

Aline se desespera ao saber que seu amado era casado e diz que vai se atirar no rio. Villar tenta convencê-la de se atirar a ele, oferecendo seus serviços como amante, assim que terminasse o serviço militar. Thomé tenta se arranjar com a empregada da estalagem. Gabriel

pede perdão à esposa mais uma vez. Ela novamente o nega. O capitão, então, afirma ser o juiz daquela história e manda Thomé ler a sentença de Clarinha. Ela deveria, por ordem do exército, perdoar o marido. Clarinha então obedece. E Thomé termina com o provérbio: *Honni soît qui mal y pense*.

\*\*\*

Ao analisar o enredo das operetas, observamos que existem algumas semelhanças entre elas. Tais semelhanças não são gratuitas, elas estão relacionadas com as motivações que levaram os amadores são-joanenses a escolhê-las: as possibilidades materiais e artísticas dos amadores; e com a capacidade dos enredos de dialogar e proporcionar prazer ao público são-joanense, ou seja, o potencial poético das peças em São João del-Rei no período. Logo, as semelhanças entre as peças são marcas materiais que nos permitiram uma aproximação das sensibilidades envolvidas nas performances, ou seja, das sensibilidades que foram acionadas na comunicação poética das operetas, entendida nesta tese como um fenômeno da educação das sensibilidades.

Um dos elementos semelhantes entre as duas operetas que certamente contribuiu para estabelecer uma empatia imediata com a plateia são-joanense, é o ambiente em que se passavam as narrativas. Numa cidade em que, como dissemos, as pessoas conviviam já há algum tempo com corporações do exército brasileiro, possivelmente o público se veria nos palcos e/ou a seus filhos e maridos. Dos cinco espetáculos em que se encenou a opereta *A Mulher Soldado*, dois homenageavam militares, o presidente do clube, capitão José Pimentel e o general Napoleão Felipe Achê, de Niterói<sup>396</sup>. Uma “opereta militar” que se passava num quartel seria ideal à ocasião. Da mesma forma *O Periquito*, também, colocava nos palcos militares.

Outra semelhança observada é a estrutura narrativa das duas operetas que é inspirada na fórmula das “peças bem feitas” defendida por Sarcey e apreciada por Artur Azevedo. Na análise da estrutura narrativa das peças nos perguntamos quais foram as sensibilidades acionadas pela encenação que garantiram a comunicação poética durante os espetáculos. Dessa forma, acessamos algumas sensações que possivelmente foram experimentadas no

---

<sup>396</sup> José Pimentel foi homenageado no dia 16 de maio de 1916 e o general Achê em 21 de junho do mesmo ano.

momento da encenação. Sensações que teriam um potencial de transformação individual e coletiva.

### **8.1. Obra escrita posta em cena para tensionar sensibilidades hegemônicas, provocar sensações e sentimentos**

A estrutura narrativa das operetas tem características que nos permitem defini-las como “peças bem feitas”, ou seja, elas compunham o conjunto de peças que seguiam o padrão inventado por Scribe, que caracterizou grande parte da dramaturgia francesa, dos gêneros ligeiros, produzida na *Belle Époque*. Segundo Fulvio Torres Flores (2008), Scribe desenvolveu uma fórmula de escrita dramática que respondia as demandas de expansão do “teatro como entretenimento”. Tal expansão era resultado das influências de um mundo industrial em que a produção dramática voltada para o mercado, para a comercialização, se ampliava. Segundo Dickison,

The vogue of Scribe and of his invention, the well-made play, in the Theater of Europe and America, has passed into the traditions of theatrical history. Scribe started to capture the theater of Europe for the well-made play by capturing the theater of France. [...] His plays were so translated, adapted, and imitated in all European countries that they provide the substantial basis of half the dramatic reputations of the mid-century. Upon the foundations of the well-made play was built the super-structure of modern commercialism in the theater. With Scribe playwriting becomes a well-paid profession. [...] After Scribe the stage of Europe became for fifty years a world of craftsmen. (DICKINSON, 1927, p.29-30, *apud* FLORES, 2008, p.25)<sup>397</sup>.

A invenção de Scribe teria possibilitado o aquecimento de um mercado teatral, em que a profissão de escritor dramático passou a ser bem paga. Como mencionamos anteriormente, a fórmula das “peças bem feitas”, defendida pelo importante crítico francês, Sarcey, tinha como foco os efeitos da dramaturgia no público. Uma “peça bem feita” “baseia-se em sentimentos

---

<sup>397</sup> “A popularidade de Scribe e de sua invenção, a peça bem feita, no teatro da Europa e da América, entrou para a tradição da história teatral. Scribe começou a cativar o teatro da Europa pela peça bem feita através do fascínio do teatro da França. [...] Suas peças foram então traduzidas, adaptadas e imitadas em todos os países europeus que abasteciam a base substancial de metade das reputações dramáticas do meio do século. Sobre os alicerces da peça bem feita foi construída a superestrutura do moderno comercialismo no teatro. Com Scribe, escrever para o teatro tornou-se uma atividade bem remunerada. [...] Depois de Scribe, os palcos da Europa tornaram-se por cinquenta anos um mundo de técnicos. (DICKINSON, 1927, p.29-30)” (Tradução retirada do texto de FLORES, 2008, p.25)

que todos compreendem e que interessam a todos porque são os sentimentos comuns a natureza humana; é exposto com clareza, desenvolve-se logicamente e tem um desfecho feliz” (CARLSON, 1997, P.277)<sup>398</sup>. Desse modo, analisar as peças tendo como foco sua estrutura como uma “peça bem feita”, nos aproxima das sensações e sensibilidades envolvidas no momento da performance, ou seja, no momento em que se dava a educação dessas sensibilidades.

Segundo Flores, as “peças bem feitas” têm uma “estrutura bastante fixa do começo ao fim: apresentação do problema, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução” (2008, p.27). As duas operetas analisadas distribuem essas etapas em três atos, apresentando o problema no primeiro, o desenvolvimento no segundo e o clímax e resolução no terceiro e último ato. Distribuída dessa maneira, a narrativa desenvolve-se em torno do problema, as ações dramáticas encadeiam-se logicamente tornando-o cada vez mais complexo. Assim, a tensão aumenta gradativamente e evidencia conflitos latentes. O ponto culminante do problema é também o momento em que todos os conflitos gerados ao longo da narrativa são solucionados.

Ainda que essas operetas tenham sido escritas por franceses em contextos distintos do estudado, podemos dizer que o problema tensionado pela peça com o objetivo de envolver a plateia é indício dos sentimentos e das sensibilidades das pessoas envolvidas com os espetáculos ocorridos em São João del-Rei (1916), na medida em que a encenação deu lugar à performance. Já sublinhamos que as operetas aqui analisadas foram muito saudadas pelos são-joanenses; existem relatos sobre os prazeres provocados por suas encenações, portanto, tais espetáculos realizaram a comunicação poética, ou seja, a performance que estamos entendendo como fenômeno educativo. Cabe-nos, então, analisar os elementos que geravam tensões ao longo das narrativas, com o objetivo de perceber que sensações eles causaram ao público são-joanense de 1916, constituindo, dessa forma, novas sensibilidades e/ou reforçando aquelas já existentes.

Em relação à opereta *O Periquito* é interessante notar sua semelhança com um romance francês de grande circulação, que teve presença marcante entre as elites da cidade, na primeira metade do século XIX: *As aventuras de Telêmaco* de Fénelon. Segundo Mônica

---

<sup>398</sup> Esta é a avaliação de Sarcey sobre o drama *Le maître de foyes* de Georges Ohnet (1883) que preenchia os critérios do que ele denominava uma “peça bem feita”.

Yumi Jinzenji (2010), o romance era leitura indicada para as jovens mineiras de 1830<sup>399</sup>. Possivelmente, nas primeiras décadas do século XX, os são-joanenses tinham familiaridade, não necessariamente com o romance, mas com sua narrativa. Esta assertiva tem fundamento na medida em que consideramos que a oralidade era um traço significativo dos são-joanenses, ainda que a alfabetização naquele período aumentasse progressivamente, juntamente com a presença da instituição escolar<sup>400</sup>. As elites são-joanenses eram letradas no período, mas essas pessoas eram amantes da leitura em voz alta, dos discursos no teatro, da palavra falada<sup>401</sup>. A narrativa de Fénelon,

(...) se desenvolve como que na sequência da *Ilíada* e *Odisseia* de Homero: Telêmaco, filho de Ulisses, parte da Ítaca em busca de seu pai, que não havia retornado da Guerra de Troia. Segue, em sua companhia, Minerva, sob a figura do Mentor, senhor que, durante essa longa viagem marcada por contratempos, ocupa o lugar de preceptor e orienta Telêmaco em importantes

<sup>399</sup> Um indício da familiaridade dos são-joanenses com tal romance é o nome de um dos amadores que compôs o *Theatro Infantil 15 de Novembro* em 1906 – Telêmaco Neves (GUERRA, 1968, p.101).

<sup>400</sup> A maioria da população brasileira, entre fins do século XIX e início do século XX, era analfabeta. Alceu Ravello Ferraro (2002) ao analisar o analfabetismo no Brasil desde o primeiro censo de 1872 até 2000, indica que entre 1872 e 1890, ou seja, entre o primeiro e o segundo censos, os analfabetos contavam em torno de 82,5% da população de cinco anos e mais. Segundo o autor, nos anos que se seguiram até meados do século XX há uma redução constante da taxa de analfabetismo que passa para 57,2 % em 1950 (de acordo com o censo). Segundo Galvão “somente no século XX, a escola passou a ocupar espaço central, na maior parte do País, nos processos de transmissão dos saberes” (2007, p.11). Paralelamente ao debate sobre a instrução pública, as elites brasileiras se organizavam em sociedades com o objetivo de alcançar a civilização mobilizando questões políticas e culturais: a promoção da leitura e da escrita, da arte dramática, da música, etc.

<sup>401</sup> Em São João del-Rei constituiu-se um espaço urbano em que o escrito circulava com certa intensidade, pelo menos entre homens da elite, que liam individualmente e, em voz alta, coletivamente. Segundo Mônica Yumi Jinzenji, “no Brasil do início do século XIX, podem ser encontrados indícios da institucionalização de leitura em voz alta, associada à sociabilidade, e também a leitura de quem sabia ler para quem sabia menos, ou não lia. Como exemplo, temos o estatuto da Sociedade Philopolytechnica de São João del-Rei, um estabelecimento projetado para ampliar as práticas de leitura na Vila [...] (JINZENJI, 2010, p.78-79). Segundo Christianni Cardoso Morais (2002), em 1827 foi inaugurada a primeira “Biblioteca Pública” da província de Minas Gerais. Os homens responsáveis por essa instituição e que a frequentavam, ou seja, seus subscritores, “compunham a elite de São João del-Rei que, apesar de não ser homogênea, procurava se diferenciar do ‘povo miúdo’ e que constituíam uma ‘comunidade de leitura’ - que se aglutinava em torno de um projeto de civilização e ampliação do acesso às práticas de letramento” (2002, p.132-133). A autora acrescenta que essa instituição não tinha o mesmo sentido das bibliotecas públicas atuais, mas era um local que abrigava livros e que pretendia ser um espaço de debates públicos, que representassem uma “opinião pública” predominantemente masculina e burguesa. Morais mostra que os homens da elite são-joanense atribuíam distintos usos e valores ao escrito e possuíam diferenciados graus de capacidade e “habilidades literácitas” (MORAIS, 2002, p.167). Podemos acrescentar, portanto, que aquela biblioteca era, também, um espaço da palavra falada. Insisto na existência de um traço de oralidade nessa sociedade, pois acredito que mais significativo do que existir o romance de Fénelon nas bibliotecas públicas e particulares de São João del-Rei, é o fato de a narrativa sobre Telêmaco ter circulado oralmente, ter sido recontada e recriada nas reuniões de família, nas festas, nos salões e na biblioteca da cidade. As sensibilidades coletivas se constituem de maneira mais significativa, ou mais intensa, em situações de trocas, como nas performances. Uma sociedade que vincula sua sociabilidade ao hábito de contar, de ler coletivamente, ou seja, que se diverte ouvindo e contando histórias, possivelmente construirá sensibilidades coletivas mais intensamente do que uma sociedade de leitores solitários.

decisões, assim como o instrui nas diversas experiências com que se defrontam (JINZENJI, 2010, p.145).

O Periquito parte ao encontro de sua mãe e é acompanhado por um mentor, Liborio. Porém, ao contrário de Minerva, o mentor da opereta não era sábio, mas um homem simples, rude, sem instrução e que fora criado para ser jardineiro do convento. Liborio é o personagem cômico da peça que tenta, em vão, advertir o Periquito dos perigos que ele corria. O mentor, nesse caso, conhece bem os interditos da moral cristã, e os riscos que o mundo oferecia àqueles que temiam a Deus, porém, ele não sabe lidar com as pessoas e com alguns conflitos, como o estranhamento dos militares, que riram ao observar os modos de sacristão do Periquito. Sua reação foi ameaçar bater em quem zombasse do rapaz.

Considerando essas semelhanças e diferenças entre os enredos do romance de Fénelon e da opereta *O Periquito*, podemos afirmar que a encenação desta, se aproxima dos são-joanenses por meio de uma narrativa familiar e coloca em pauta outras maneiras de lidar com o mundo, com as pessoas e com as paixões.

O problema apresentado na peça *O Periquito* é o trânsito dos personagens do sagrado ao profano, do convento ao quartel, do estado de pureza, da inocência, encarnada na virgindade, à indecência de saciar os desejos da carne. No primeiro ato, são apresentados dois militares recém-casados que não puderam consumir seus casamentos, pois, logo depois da cerimônia, suas esposas foram roubadas e presas em um convento. Carlos e Vasconcelos se empenhavam em um plano para raptá-las. Paralelamente, o Periquito, rapaz enviado pela mãe ao convento para ser criado como uma menina, sai ao encontro dela entrando em contato com um mundo totalmente estranho à sua realidade entremuros do “santo recinto”<sup>402</sup>.

No segundo ato, o problema desenvolve-se em torno da transformação do Periquito – ou de seu trânsito do mundo sagrado ao profano, da inocência à indecência – e dos riscos oferecidos por essa mudança. Ao observá-lo, Liborio constatava que quem passou a vida num convento ao sair sente-se “embasbacado”. O Periquito ficou pasmo ao ver homens fumando, rindo e praguejando, ao ouvir palavras esquisitas, pragas e blasfêmias, ao conhecer as

---

<sup>402</sup> Alberto Ferreira da Rocha Junior (2002), com o objetivo de identificar o que ele denomina “caráter híbrido: a presença de elementos eruditos e populares, a convivência de estímulos à ordem e à desordem” (p.3), analisa a peça escrita, em 1934, pelo são-joanense, José das Chagas Viegas, *São João del-Rei, falada, musicada, sincronizada e cantada!*... O enredo dessa revista tem semelhanças com o enredo da opereta *O Periquito*: o filho do fazendeiro Dr. Augusto, Pimenta, é sorteado para o serviço militar e a história se passa em torno da transformação do personagem que deixa de ser um roceiro ingênuo e passa a ser um soldado bastante esperto.



diferenças entre a língua falada no convento e a língua falada fora dele. Encantado pela atriz que conheceu na viagem, ele fica confuso diante de seus sentimentos. Amélia também se encantou pelo Periquito. Liborio, percebendo a maneira como ela o olhava e constatando que Amélia era uma cômica, alertou-o dos perigos que corria: “... estas cômicas pintam-se para serem bonitas... são o diabo em figura d’anjós!”<sup>403</sup>

O Periquito percebe que as pessoas estranhavam e riam de sua maneira de falar, de seus gestos, de seu canto. Segundo Tiburcio, dono da estalagem, o Periquito parecia uma “rapariga”<sup>404</sup>, um “aprendiz de clérigo”<sup>405</sup>. Ao observar os militares galanteadores que tentavam conquistar a atriz, o Periquito aprende sobre o “amor à militar”, a respeito das mulheres e começa a se perguntar sobre os efeitos da educação que recebeu no convento. Lá, cercado por moças, nunca se sentiu do modo como se sentia em relação à Amélia. Ele descobre-se homem, ser desejante e desejado, experimenta a bebida, embriaga-se e canta a felicidade, a ventura de sentir o prazer de contemplar as belezas de Amélia.

Poderíamos nos perguntar de que maneira essas cenas geraram uma tensão no público. Liborio, o guardião da inocência do Periquito, apontava-lhe os pecados, sua perdição e desmoralização, e lembrava a todo tempo dos castigos divinos. No momento em que o Periquito vivia esses prazeres, uma forte tempestade com relâmpagos e trovoadas assombrava o local. Para Liborio, Deus repreendia o “desventurado menino”<sup>406</sup>, era a “voz do céu”<sup>407</sup> reagindo aos seus pecados. Um maquinismo bem desenvolvido, caro aos amadores que gostavam de ostentar caprichando nos cenários e na *mise-en-scène*<sup>408</sup>, certamente produziria efeitos no público. Elementos como estrondos que simulavam trovões e jogos de luzes para simular os relâmpagos, em diálogo com as sensibilidades de uma plateia religiosa, temente a

<sup>403</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.98v-99, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>404</sup> Segundo Tiburcio, o Periquito era “um rapazinho... Tão acanhado que parece uma rapariga... dir-se-ia um aprendiz de clérigo. (...) Fez-se vermelho como uma cereja, quando uma formosa senhora se lhe encostou ao braço para descer da carruagem”. (Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.95, acervo GPAC – UFSJ).

<sup>405</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.95, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>406</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.104v, acervo GPAC – UFSJ

<sup>407</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.104v, acervo GPAC – UFSJ

<sup>408</sup> O segundo artigo dos Estatutos do clube *Arthur Azevedo* previa no quadro social do grêmio, sócios maquinistas. Sousa Bastos (1908, p.88) define em seu dicionário “Machinismo Theatral – Compreende ao mesmo tempo os instrumentos, aparelhos e artifícios de toda a espécie, destinados a preparar o movimento das máquinas, e a arte tão complexa e tão difícil do maquinista, arte com que se relacionam a construção, o preparo e colocação das vistas, a execução e a manobra dos truques, a confecção dos praticáveis, o movimento dos alçapões, as aparições, as mudanças repentinas de fatos, as transformações; em uma palavra, a organização e execução de tudo o que concorre para a ação cênica sob o ponto de vista material e decorativo”. Segundo Sousa Bastos existiriam máquinas de chuva e máquinas de vento.

Deus, gerariam sensações de medo diante da ira divina. O conjunto da ação possivelmente produziria um misto de prazer e pavor (prazer aos que viam seus desejos reprimidos, realizados no palco, e pavor àqueles que imaginavam os castigos de Deus) que aumentavam sua intensidade na medida em que o Periquito se entregava mais e mais aos pecados da vida mundana.

Ao contrário do mentor de Telêmaco, Liborio não teve sucesso ao alertar o Periquito dos perigos que corria. Segundo Jinzenji (2010), em seu romance, Fénelon distingue a “paixão avassaladora” do “amor”. Essa era uma das lições do mentor a Telêmaco que, de acordo com Jinzenji, se constituía em uma educação moral prescrita às jovens mineiras em 1830. A paixão avassaladora seria “fruto da sedução principalmente pela beleza física, e da qual Telêmaco foi vítima na ilha de Calipso; se envolveu numa paixão correspondida, pela ninfa Eucaris, e se sentiu enfeitiçado pela própria Calipso, que se vestia rica e deslumbrantemente” (JINZENJI, 2010, p.145-146). O amor, por outro lado, seria “um sentimento mais sublime, é a base do casamento e da família, e era despertado por Antíope”, por quem Telêmaco cultivava o “gosto”, a “estima” e a “convicção” de que seria feliz ao seu lado (JINZENJI, 2010, p.146).

A lição aprendida pelo Periquito veio de um militar<sup>409</sup>, ela indica algumas mudanças em relação à maneira de lidar com as paixões avassaladoras e com o amor. Estimulado por seu encantamento por Amélia, o Periquito aprende escutando a conversa dos oficiais. Carlos diz ter oito anos de “serviço amoroso”<sup>410</sup> e, por isso, estava apto a dar algumas lições ao amigo Vasconcelos que ainda estava “por educar”<sup>411</sup>, pois era muito sentimental e seria capaz de se apaixonar verdadeiramente por uma “atriz ambulante”<sup>412</sup>. Assim Carlos prescrevia o “amor à militar”:

**Carlos**

A beleza mais rebelde  
 Eu de pronto sei vencer;  
 Muitas vezes tomo a praça  
 Mesmo até sem combater!  
 (...)  
 Mas se a bela é rebelde

<sup>409</sup> Adiante há uma reflexão sobre o militar como mentor.

<sup>410</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.99v, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>411</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.99v, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>412</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.99v, acervo GPAC – UFSJ.

E não se deixa vencer  
 Vai-se então com muito jeito  
 Outra manobra fazer

Com mil juras mil protestos  
 Quer-se logo até matar  
 Mais tudo isto é patarata  
 São os zelos avançar.

Os suspiros não são bons,  
 São os zelos de zangar...  
 Nestas batalhas de amor  
 O melhor é avançar!

**Carlos (declamando e imitando a voz de mulher)**

**(voz natural)**

Passa uma mulher bonita.

V. Excia é linda!

**(imitando)**

Então faz favor de ter juízo!

**(natural)**

Oh! Não se zangue, formosa senhora! Digna-se aceitar um jantar a sós?

**(imitando)** Aceito...

**(natural)** A sobremesa vem vinho fino... enchem-se os copos, etc.

Então finge-se a gente apaixonado... desorientado... puxa a espada... pega numa tesoura... numa faca... seja lá em que for... e quer matar-se... a pequena empalidece... desmaia... socorremo-la... e está feita a conquista!<sup>413</sup>

O “amor à militar” era uma espécie de batalha, um desafio egocêntrico, cujo objetivo era conquistar as belas mulheres. Sentimentalismo, juras, suspiros precisavam ser deixados de lado: a regra era avançar. Mas, se a mulher fosse rebelde, valia fingir-se apaixonado, disposto a morrer por ela. A conquista, regada à vinho e à cena, satisfaria o ego do conquistador e, quando bem sucedida, os prazeres da carne. Se no romance de Fénelon, Telêmaco aprende a fugir das paixões avassaladoras que poderiam fazê-lo abandonar sua família (JINZENJI, 2010), o Periquito aprende a proteger-se das paixões, deleitando-se com os prazeres da conquista de uma bela mulher, sem envolver-se emocionalmente. O casamento é preservado, no enredo da opereta, quando o Periquito decide dar uma lição nos militares, que eram casados. Ele, rapaz solteiro, estava livre para viver o “amor à militar”. Os outros deveriam se preservar para suas esposas em nome da família.

O Periquito, então, decide colocar em prática a lição aprendida com Carlos e avança na conquista de Amélia. A experiência do encantamento vivida pelo personagem não era

<sup>413</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.99v-100, acervo GPAC – UFSJ.

estranha àquela sociedade. Atentos à vida cultural do Rio de Janeiro, os são-joanenses assistiram ao grande sucesso do *Alcazar Lírico*, que modificou valores e costumes na sociedade carioca e de alguma maneira, transformou, também, a sociedade são-joanense que tinha a capital como modelo<sup>414</sup>. Fundada em 1859, essa casa de espetáculos inaugurou o gênero musicado francês no Brasil e com ele, um novo costume: a reverência às *cocottes-comédiennes*<sup>415</sup>. Segundo Lená Medeiros Menezes (2007), com um elenco composto por atrizes e dançarinas francesas, o *Alcazar* atraía os homens solteiros, casados e viúvos, interessados em assistir ao teatro musicado francês que oferecia novas sensações às noites tediosas da então capital do império brasileiro. Mas, principalmente os frequentadores do *Alcazar* eram atraídos pela possibilidade de assistir às belas francesas desnudas, livres dos limites da moralidade que faziam “diabruras” nas noites no café-cantante<sup>416</sup>. No teatro, então, os homens tinham contato com atrizes sedutoras e perigosas.

Se antes, a presença das mulheres nos palcos já era considerada inadequada, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX, associava-se à imagem da atriz, à da prostituta. Angela Reis (1999), em estudo sobre a atriz Cinira Polonio, localizou alguns artigos nos periódicos publicados no Rio, que evidenciam essa associação. Um desses, escrito por Marques Pinheiro, ao listar as causas da decadência do teatro nacional em 1918, sublinhou que “o teatro para a maioria das atrizes não é meio de vida. O dinheiro que elas

---

<sup>414</sup> Lená Medeiros de Menezes (2007) afirma que, o *Alcazar* representou para muitos um centro de perdição, uma ameaça às famílias do Rio de Janeiro. “Para Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, o ‘satânico’ Alcazar era ‘o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exibições de mulheres seminuas’ que ‘corrompeu os costumes e atçou a imoralidade’, determinando “a decadência da arte dramática e a depravação do gosto”. (Macedo, 1888, p. 142)” (MENEZES, 2007, p.74). Mas outros, como os redatores da revista *Ba-ta-Clan*, aplaudiam “sua existência não só pelo fato de o teatro possibilitar diversão em uma cidade onde elas praticamente inexistiam, como por fazer a capital brasileira tomar contato com *artistes d’elite*, como Aimée, Delmary, Margueritte Bourgeois, Lovato, Rissette, Adèle Escudero, Duchaufont, Mathilde Poppe e outras, principalmente à época em que o Alcazar foi dirigido por Monsieur Arnaud” (MENEZES, 2007, p.74).

<sup>415</sup> Segundo Menezes (s.d., p.2. Disponível em <http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519276.pdf>> Acesso em 17 de dezembro de 2014) “Como cocottes-comédiennes adaptadas aos trópicos, as artistas do Alcazar tornaram-se símbolos emblemáticos de um novo viver urbano, no qual as artistas do teatro de variedades tomavam os palcos, invadiam as ruas e difundiam a moda para além dos limites de seu ‘meio mundo’; estrelas incontestes de um novo gênero teatral: leve, divertido e condizente com tempos nos quais trabalho e lazer travavam uma nova dialética. Algumas dessas mulheres ganharam notoriedade nas palavras de homens que as conheceram e admiraram, sendo imortalizadas nos escritos sobre a cidade”.

<sup>416</sup> De acordo Menezes, no Alcazar podia-se apreciar “números vibrantes de música, entremeados de danças empolgantes, que privilegiavam canções com letras de duplo sentido, salpicadas de piadas, muitas vezes consideradas grosseiras e de mau gosto” (s.d., p.9. Disponível em <http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519276.pdf>> Acesso em 17 de dezembro de 2014).

gastam e desperdiçam não provem da arte que exibem no palco; o dinheiro vem da prostituição”<sup>417</sup>.

Nesse período, algumas atrizes viviam mais livres e desapegadas da moral cristã que limitava a vida pública e a sexualidade femininas o que, não significava que elas fossem prostitutas, muitas delas não eram. A escritora Helena de Chesnay publicou uma *Crônica feminina* em 1918,

enaltecendo o prestígio da seriedade dessas mulheres que não se deixam aviltar pelas licenciosidades do meio. [...] sabem conservar sua auréola de virtude, apesar das convenções da cena, apesar do aviltamento do palco. Outrora, ser artista de teatro, ser cômica, como a gíria popular distinguia os artistas, implicava em não ser honesta [...]”<sup>418</sup>.

Contudo, os teatros do Rio eram frequentados por prostitutas que se aproveitavam dessas reuniões sociais para atrair clientes. Artur Azevedo comentou a análise, feita por José Veríssimo em seu livro *Estudos Brasileiros*, sobre o estado do teatro nacional no período. À observação de Veríssimo sobre o fato de as classes superiores da capital só frequentarem o teatro lírico, Artur Azevedo acrescenta que a culpa era dos empresários que foram “deixando que os teatros se transformassem em verdadeiros focos de libertinagem”<sup>419</sup>. De acordo com Azevedo um empresário que conheceu permitia que prostitutas frequentassem o teatro gratuitamente, pois elas atraíam muitas pessoas para as apresentações, dessa forma, para o empresário, era justo que não pagassem.

Segundo Mary Del Priore (2013), uma entre as transformações, na vida dos brasileiros e brasileiras na passagem do século XIX para o XX, influenciadas pela industrialização, imigração de europeus e pela urbanização, “foi a substituição da prostituição doméstica, ao fácil alcance da organização patriarcal, pela urbana e estrangeira acompanhada pelo caftinismo” (DEL PRIORE, 2013, p.233). A autora afirma que, “não foram poucos os adolescentes que, ainda impregnados de tradições rurais, tradições preparatórias ao ato sexual

<sup>417</sup> *Revista de Teatro e Esporte*, nº 172, 9 de fevereiro de 1918. *Apud.* REIS, 1999, p.59.

<sup>418</sup> *Revista de Teatro e Esporte*, nº 170, 26 de janeiro de 1918. *Apud.* REIS, 1999, p.60. Reis analisa outros artigos com o mesmo teor em seu trabalho.

<sup>419</sup> Crônica publicada na coluna *O Teatro*, do periódico *A Notícia*, de 06 de dezembro de 1894, *apud.* NEVES, 2002, p.127.

pleno, fracassaram quando obrigados, em cidades ou capitais, a se iniciar no amor físico com estrangeiras ruivas e de falar arrevesado” (DEL PRIORE, 2013, p.234)<sup>420</sup>.

Para os médicos higienistas, segundo Esequiel Gomes da Silva (2014), a prostituição era um fenômeno natural e social que precisava ser controlado para evitar a proliferação de doenças venéreas, mas não eliminado<sup>421</sup>. Por outro lado, Del Priore (2013) observa a existência de tendências que pregavam a pureza sexual e que buscavam, por meio dos esportes e outras atividades, ocupar as mentes e os corpos dos jovens, protegendo-os desses perigos<sup>422</sup>.

<sup>420</sup> No início do século XX, a imprensa anunciava pomadas embelezadoras para as mulheres e para os homens elixires para aumentar a potência sexual. A legitimidade que o sexo pelo prazer ganha progressivamente durante o século XX (sobre a qual vamos tratar mais adiante) traz em seu bojo o pavor dos homens diante da mulher como um ser desejante. Os homens passam a enfrentar a ansiedade e o medo de fracassar, de não conseguir satisfazer os desejos das mulheres. Índícios disso são os inúmeros anúncios de “fórmulas mágicas” que prometiam solucionar o problema da impotência, focados tanto nos sintomas físicos quanto nos estados mentais e emocionais como a timidez, perda de memória, de força de vontade, melancolia, neurastenia e fastio. São exemplos desses anúncios:

1) “Restabelece o Vigor Sexual em 48 Horas. A Nova descoberta Científica Maravilhosa. O novo Tratamento Palmette é a descoberta científica de poder extraordinário. Mesmo em homens de idade avançada e impotentes durante muitos anos tem produzido vigor assombroso em 2 ou 3 dias. Milhares de homens estão tentando resultados desastrosos, quando deixam várias condições sexuais continuar, tais como emissões diárias e noturnas, timidez, abuso próprio, perda de memória e força de vontade, melancolia, perda de força sexual completa ou parcial, órgãos encolhidos, falta de sensação, etc. Não se usam pílulas, pós, líquidos, unguentos ou aparelho mecânicos. Qualquer homem que deseje obter força sexual maior do que possui de agora, e todos aqueles que se sentem debilitados completa ou parcialmente, podem agora restabelecer-se rapidamente. Manda seu nome e endereço em uma carta...” (*O Malho*, Anno XXI, nº1009, 14/01/1922). Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014

2) Sorèt – A maravilha para a impotência! O Segredo dos séculos! “Elixir Sorèt” está produzindo uma sensação por todo o mundo. É o mais poderoso reconstituente genital e revigorador nervoso conhecido na ciência médica. Contém ingredientes vegetais concentrados por meio de um novo processo secreto para Debilidade Genital, Impotência, Esgotamento Mental e Físico, Fastio, Neurastenia, Nervoso, Caquexia orgânica, etc. Aprovado pela Diretoria de Saúde Pública do Brasil. Fabricado por Jean Rousseau & C. Paris, Londres e Chicago. Vendido em todas as farmácias e drogarias.

<sup>421</sup> Segundo Luiz Carlos Soares (*apud* SILVA, 2014, p.2), alguns “homens de ciência” do período buscaram compreender o aumento do meretrício na capital do Império. Esses homens chegaram a conclusões como: “o ardoroso clima, o desenvolvimento rápido da puberdade na cidade, a sua própria condição de cidade marítima e comercial, onde chegavam estrangeiros de nações e costumes diversos, e o grande número de estudantes e caixeiros, que necessitavam saciar o seu instinto carnal (Grifos do autor) (SOARES, 1992, p. 22, *apud* SILVA, 2014, p.2), Silva acrescenta que o grande número de homens em relação ao número de mulheres, também era um fator que contribuía para o aumento da prostituição. Para o autor, a prostituição era tolerada, pois com as prostitutas os homens tinham a “possibilidade de satisfazer seus desejos mais bizarros, deixando as esposas livres da depravação”. (2014, p.4).

<sup>422</sup> De acordo com Del Priore (2013, p.234) “Na outra ponta dessa educação amorosa, corriam duas tendências: ‘as verdades dos evangelhos’ propaladas pelos protestantes e os preceitos de ‘pureza sexual’, irradiados pelos pioneiros das Associações Cristãs de Moços. Cruzadas em favor da ‘mente sã em corpo são’ contaram até com o apoio de Joaquim Nabuco, em conferência proferida em Minas Gerais. Um dos objetivos era despertar nos jovens preocupações por esportes e outras atividades que os afastassem das precoces aventuras sexuais”.

Independente da tendência seguida pelos espectadores são-joanenses que assistiam à opereta *O Periquito*, certamente eles se identificaram com a experiência do protagonista. Alguns homens temeram pelos castigos que o Periquito poderia sofrer por causa de seus desvios, temendo, ao mesmo tempo, pelos próprios pecados. Outros se deliciaram com os prazeres vividos pelo protagonista, como uma maneira de realizar seus desejos reprimidos. Possivelmente também havia aqueles que, assistindo às cenas, puderam reviver os prazeres ou os horrores de experiências passadas. Outros, ainda podem ter vivido um misto de todos esses sentimentos diante da cena.

Já algumas mulheres, assistindo à exposição dos encantos e da sedução de Amélia nos palcos, temeram perder seus maridos enfeitiçados por mulheres como ela e, podem ter desejado que eles aprendessem a lição do “amor à militar”, evitando assim, a vergonha e o sofrimento de serem abandonadas. Outras, possivelmente, sentiram-se como as cariocas em relação à atriz francesa Mlle. Aimée, que atraía os homens ao *Alcazar Lírico*, fazendo-os perder a razão.

Segundo Menezes: “Dentre todas as alcazalinhas, certamente, a maior fama coube a Mlle. Aimée, dona de ‘uma fisionomia provocante, olhos cintilantes, nariz fino, boca pequena, pernas perfeitas, boa voz, ótima inteligência’, fazendo com que ‘tudo seduz[isse] nela’”. De acordo com a autora, a partida de Aimée à Paris teria sido um acontecimento memorável no Rio de Janeiro, algumas mulheres se reuniram na Praia de Botafogo para comemorar, soltando foguetes, no momento da partida do vapor que levava a atriz. O acontecimento teria “despertando sentimentos contraditórios naqueles que, direta ou indiretamente, com ela haviam convivido. Enquanto deixava saudades em muitos maridos chorosos, alegrava o coração daquelas que por ela sentiam um misto de raiva, desdém, ciúme, inveja e admiração” (2007, p.83).

Mulheres como Aimée representavam uma ameaça aos casamentos, esta sensação somada à admiração que elas causavam nas outras mulheres – que invejavam suas belezas, inteligência, e o fato de serem admiradas e desejadas pelos homens – pode ter estimulado as brasileiras a se preocuparem com a beleza de outra maneira e a desejarem experimentar a liberdade e os prazeres que as atrizes se permitiam, ao menos no espaço privado. Os produtos de beleza importados da Europa e anunciados pela imprensa, também contribuíram para essas mudanças. O jornal *O Malho* de 1922 anunciava pastas que prometiam “desenvolver e

endurecer os seios por mais caídos” que estivessem, para seios “caídos e murchos<sup>423</sup>”. A *Pasta Egypciana* garantia a “Formosura e beleza da mulher”.



FIGURA 16 – Anúncio da Pasta Egypciana  
Fonte: *O Malho*, Anno XXI, nº1024, de 29 de abril de 1922, p.4<sup>424</sup>.

FIGURA 17 – Anúncio da Pasta Russa.  
Fonte: *O Malho*, Anno XXI, nº1024, de 29 de abril de 1922, p.13<sup>425</sup>.

<sup>423</sup> *O Malho*, Anno XXI, nº 1024 (29/04/1922). Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014. Embora a fonte tenha sido produzida seis anos depois do período estudado, as transformações em relação às sensibilidades não se dão em curtos espaços de tempo, o que significa que se em 22 algumas mulheres estavam dispostas a consumir tais produtos, possivelmente as sensibilidades relacionadas com o corpo da mulher já vinha se transformando há mais tempo. Além disso, desde a segunda metade do século XIX circulam no Brasil produtos e modas estrangeiras.

<sup>424</sup> Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014. Embora a fonte tenha sido produzida seis anos depois do período estudado, nesse tempo não acontecem mudanças bruscas em relação às sensibilidades de uma sociedade.

<sup>425</sup> Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014.



Segundo Sohn (2008), a perda gradual do sentido do pudor como uma virtude implica um novo modo de cuidar do corpo. “A partir da Belle Époque, o modelo de homem e da mulher magros e longilíneos predomina. Com a nudez do verão, é necessário ainda por cima exibir músculos firmes, O recuo do pudor implica assim um novo trabalho sobre o corpo entre musculação e dietética incipiente” (SOHN, 2008, p.111). A julgar pela roupa de banho dos homens do período (expostas na imagem abaixo) essa pode ter sido uma realidade para eles, no entanto, para as mulheres que tinham suas curvas veladas no espaço público, a preocupação com a beleza dos seios evidencia que, possivelmente, elas e seus parceiros construía novas sensibilidades no espaço privado. Ocorria, portanto, uma possível mudança na maneira de se relacionar sexualmente. O sexo pelo prazer passa a ser admitido (ao menos na intimidade do casal) e, se antes a experiência sexual se dava sem as sensações provocadas pela visão, naquele momento o prazer do olhar, de ser vista e o prazer do toque, sem a mediação das antigas camisolas, extrapolava os prostíbulo e chegava aos quartos das elites brasileiras “honradas” e “virtuosas”. Possivelmente as mulheres consumidoras das pastas Russa e Egypciana queriam ser vistas e tocadas por seus parceiros e para isso precisavam atender a um padrão de beleza que se impunha.

Como já mencionamos, segundo Del Priore, nesse período havia um grande investimento de juristas, médicos e da opinião pública na disseminação de ideias que opunham as paixões ao amor conjugal. Contra as paixões “infecundas”; os “amores romanescos”; os “sentimentos fora de controle”; e os “amores de sofrimento”, causadores doenças e crimes hediondos, “se constrói uma afetividade conjugal cheia de normas, cheia de regras. Sua marca: a presença de ascetismo e de disciplina, características que há muito pautavam as relações entre os sexos” (2013, p.252-253). A relação sexual legítima, higiênica e decente era a praticada dentro das regras do matrimônio. “Criaturas opostas, biológica e psicologicamente, homens e mulheres eram vistos como ‘meros reflexos de suas posições físicas no amor: um procura, domina, penetra, possui; outra atrai, abre-se, capitula, recebe” (DEL PRIORE, 2013, p.253).

Embora essas ideias circulassem e, possivelmente, fossem reproduzidas pelos são-joanenses, é possível que, na intimidade, os casais se permitissem saciar desejos considerados, pela opinião pública, como pouco higiênicos e indecentes. O hábito dos são-joanenses de reafirmar discursos legitimados, ainda que suas práticas fossem opostas às ideias divulgadas, reforçam nosso argumento. Como vimos os amadores teatrais propalavam o ideal de teatro

civilizador, ao mesmo tempo em que encenavam peças ligeiras; além disso, os são-joanenses prezavam por valores cristãos como a pobreza e a simplicidade, ao mesmo tempo em que e apreciavam luxos, inclusive para as festividades religiosas.

Dessa forma, as elites são-joanenses buscavam conciliar suas vontades às ideias legitimadas por autoridades religiosas, intelectuais e pela opinião pública do período, às vezes, desenvolvendo hábitos contrários aos ideias que defendiam. O casamento por amor<sup>426</sup> e o aumento de uma preocupação com a privacidade<sup>427</sup>, também são fatores que nos levam a pensar que constituía-se, naquele período, uma maior cumplicidade e liberdade na intimidade dos casais.

Diante disso, algumas mulheres ao assistirem a representação de uma atriz sedutora poderiam se sentir ameaçadas, mas, também, estimuladas a descobrirem os prazeres de seduzir, de serem desejadas e admiradas. Enquanto outras, podem ter se sentido paralisadas diante da ameaça, focadas na raiva e no ciúmes reagiram negando seus desejos e reforçando para si uma imagem de virtude e pureza em oposição à imagem da atriz; sedutora e atraente responsável pela perdição dos homens e a decadência da família.

No terceiro ato, o clímax, o Periquito volta ao convento renegando a educação que recebeu e levando com ele todo o pecado e a perdição. Ele inventa uma grande mentira para que os militares pudessem entrar no convento e raptar suas esposas. Além disso, pragueja, blasfema, ofende Sebastiana, a diretora do convento, e, como se não bastasse, relata seus pecados aos quatro ventos:

Praguejei? Melhor!... Todas as pessoas bem educadas praguejam...! Admiram-se! Então tem muito que ver! Deram-me uma bonita educação, não tem dúvida! Felizmente encontrei lá fora amigos, que me instruíram!... Ceei num quartel de cavalaria... bebi vinho do Porto... fumei bom tabaquinho... e já sei o que são as mulheres... sei que há bonitas, feias, novas e velhas! As bonitas e novas dão-se abraços e dizem-se lhes amabilidades; ás velhas e feias fazem-se lhes figas e bota-se lhes a língua de fora... assim... am! (*à Sebastiana*). Isto é para você que é feia e velha que mete medo!

<sup>426</sup> Segundo Ana Silvia Scott (2013), no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, o casamento por amor passou a ser reconhecido pelo Estado e pela Igreja. Médicos higienistas criticavam “a separação entre ‘sexo e amor’, advogando a integração de ambos no matrimônio como a forma mais saudável e moralmente recomendável de relacionamento” (2013, p.17).

<sup>427</sup> Para Scott, “uma preocupação maior com a privacidade passou a dar o tom num momento em que agregados, dependentes, parentes em vários graus e serviços eram cada vez menos identificados como ‘gente de casa’ (antes associados ao modelo de ‘família patriarcal’), deixando, por outro lado, o núcleo familiar (pai, mãe e filhos) mais evidenciado aos olhos dos contemporâneos” (2013, p.17).

A audácia do Periquito é extrema e eleva o nível de tensão ao máximo; os espectadores, possivelmente aguardaram um conflito inevitável e uma severa punição para o rapaz. Quanto aos militares, eles são pegos tentando escapar do convento e se igualam ao rapaz, por invadir e roubar suas ingênuas esposas. Violavam um espaço sagrado, retirando de lá, duas moças inocentes, puras.

Como já mencionamos, os casais são salvos, pois, eram casados e cometiam o mesmo crime que a diretora e o professor de dança do convento, crimes revelados simultaneamente. Os três casais pretendiam concretizar sua vida conjugal, já abençoada pela santa igreja. Segundo Del Priore (2013), o casamento no início do século XX é compreendido mais como um lugar do respeito do que do prazer. “Na busca da ‘união para toda a vida’, o casamento encontra sua razão de ser na ‘mútua estima e amizade dos esposos’ e ‘[...] seja qual for à maneira pela qual se manifeste é sempre na forma de simpatia, independente dos arroubos sentimentais, que se desvanecem como tempo” (p.254-255).

O casamento como instituição legitimada que tinha como principal objetivo a procriação, conferia respeito inclusive às atrizes. Segundo Reis (1999, p.60), Helena de Chesnay, em crônica publicada na *Revista de Teatro & Esporte* de 1918, defendendo a honra de algumas atrizes, enumera as casadas afirmando que elas poderiam servir de modelo de honestidade para as mulheres do teatro. Dessa forma, os espectadores são-joanenses poderiam compreender o casamento como um elemento que legitimava a fuga dos militares e que purificava suas intenções.

Já o Periquito se redimiou deixando o convento e abraçando a carreira militar. A atitude de sentar praça no regimento dos oficiais Carlos e Vasconcelos, simbolizou, em primeiro lugar, a tomada de consciência e uma afirmação do protagonista, para si e diante dos outros, sobre seu corpo, seu sexo, sua sexualidade. Em segundo lugar, sua ambição em tornar-se oficial<sup>428</sup> demonstrava empenho em transformar-se em um cidadão virtuoso, civilizado e que contribuiria para o progresso e para a defesa da nação.

A figura do militar no Brasil, no período da encenação da opereta, trazia consigo diversos significados. Embora o Exército brasileiro já estivesse envolvido com a guerra do Contestado, a eclosão da Primeira Guerra Mundial acentuou as discussões sobre a questão da

---

<sup>428</sup> Na última cena, antes de cair o pano, o Periquito promete à Ritinha que voltaria, em dois anos, “em sendo oficial” para casar-se com ela. Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.118, acervo GPAC – UFSJ.

defesa nacional, do preparo e da missão do Exército na sociedade brasileira. Segundo Frank D. McCann (2009), existiram três interpretações sobre a missão das Forças Armadas no Brasil: “a da revista militar *A Defesa Nacional*, a do poeta e inspirador dos militares Olavo Bilac<sup>429</sup> e a do político e escritor Alberto Torres<sup>430</sup>” (p.216).

Conquanto McCann (2009) admita que os militares se apropriaram das três interpretações, selecionando ideias dos escritos e discursos de Torres e Bilac, para ele, a tendência defendida pelos oficiais e a que teve maior impacto, imediatamente e no longo prazo, foi aquela defendida pela revista *A Defesa Nacional*. Para os militares reformistas dessa revista a principal missão do Exército era a defesa externa do país, mas eles também acreditavam na necessidade de uma tutela militar que garantiria a formação e o desenvolvimento, elevando o nível de civilização da sociedade.

O Exército era “o primeiro fator de transformação político-social” e tinha “igualmente uma função educativa e organizadora a exercer na massa geral dos cidadãos”. Seu objetivo era transmitir à sociedade as virtudes de um bom exército: disciplina hierárquica e social, o abandono do interesse individual em favor do coletivo e o senso do dever e sacrifício pela pátria. (MCCANN, 2009, p.217)

Liborio foi o mentor escolhido pela abadesa para acompanhar o Periquito em sua viagem, no entanto, ele fracassa em sua missão quando o rapaz passa a dar ouvidos às lições

---

<sup>429</sup> Para Olavo Bilac a principal missão do Exército era a educação cívica dos cidadãos. “Trazendo todas as classes para os quartéis, argumentou Bilac, o Exército atuaria como nivelador social, ensinando disciplina, patriotismo e ordem. O perigo de uma casta militar estaria eliminado, ele acreditava, se o Exército fosse o povo e o povo fosse o Exército” (MCCANN, 2009, p.219). Bilac apostava na obrigatoriedade do serviço militar como salvadora do país, pois ela nivelaria as classes sociais. O Exército traria as pessoas das classes mais baixas e as pessoas da elite para a classe média, única que “possuía a ‘completa cultura intelectual e moral’, a ‘elevação do espírito’ e a capacidade de colocar-se acima de interesses pessoais, de classe ou partidários, sendo, pois, destinada ‘à sagrada missão de governar e dirigir a multidão’” (MCCANN, 2009, p.220). Bilac, assim como os militares da revista *A Defesa Nacional*, pensava que o exército deveria manter-se neutro politicamente, pois qualquer partidarismo diminuiria a influência moral dos oficiais sobre o povo. Os oficiais deveriam ser os mestres e instrutores do povo.

<sup>430</sup> Para Alberto Torres a função do quartel nada tinha a ver com a educação, o quartel treinava soldados e não cidadãos. De acordo com Torres pensar a defesa nacional envolvia considerar uma série de medidas políticas e sociais. “Para ele, a defesa nacional ideal tinha por base o governo constitucional, a educação pública, um sistema jurídico organizado, uma economia forte, cautela como crédito externo, restrição aos investimentos estrangeiros e à imigração, uma política externa cordial, propaganda pacifista e, finalmente, a força militar” (MCCANN, 2009, p.222). Torres concordava com Bilac em relação à “necessidade de patriotismo, de ordem, de um ideal nacional, de eliminação da apatia, de unidade nacional” (MCCANN, 2009, p.223), além de também defender que os militares deveriam manter distância da política.

do oficial Carlos sobre o “amor à militar”<sup>431</sup>. De certa forma, o Periquito elege o militar como seu mentor e no fim da opereta decide continuar a “formação” que teria iniciado, ingressando no serviço militar. Assim, os atos do Periquito deixavam de ser vistos como pecados. Como homem, que servia à pátria, disposto a sacrificar-se para o bem da nação, ele passa a gozar da liberdade que os homens daquele período gozavam, e do direito de sentir prazer. No início do segundo ato os militares cantam seus prazeres e deveres:

**Carlos**

O soldado português  
Vive alegre e mui contente,  
Bebe, ri e folga sempre,  
Sem deixar de ser valente.

**Coro**

Sem deixar de ser valente.

**Carlos**

Mas se acaso a pátria geme  
Co’ a invasão estrangeira,  
Larga festas e prazeres  
Pra seguir sua bandeira!

**Coro**

É no campo de batalha (trompete e coro)  
Com denodo sem igual  
É o seu grito de guerra  
Liberdade em Portugal!

**Coro**

É no campo de batalha, etc.

**Todos**

Bravo! Bravo! Muito bem!<sup>432</sup>

Certamente, a plateia são-joanense, sensível à necessidade dos soldados se sacrificarem pela pátria por conta do contexto de guerras mundial e regional, valorizava a valentia dos militares e corroborava com a ideia de que eles tinham direito de gozar os prazeres da vida. O fato de na cidade existir uma unidade do Exército, indica que, provavelmente, os espectadores se solidarizavam com os militares, vendo-se e a seus pais, maridos e filhos, na pele deles.

---

<sup>431</sup> No segundo ato Amélia observa que o Periquito estava sozinho na estalagem e lhe dirige a palavra: “Pois que! Sozinho? Pôde iludir a austera vigilância do seu austero mentor?” O Periquito a isto responde: “O que? Aquele campônio? Não é meu mentor... é apenas meu criado... mandei-o sair porque desejava ficar só... e poder falar-lhe em particular...” (Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.103, acervo GPAC – UFSJ).

<sup>432</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, de Bastos e Braga, p.93, acervo GPAC – UFSJ.

\*\*\*

Na opereta *A Mulher Soldado* o problema é, em parte, gerado por um mal entendido. O sargento Gabriel, casado com Clarinha, consentiu em receber a visita de Alice no quartel e aguardava-a ansiosamente, pois desejava distrair-se um pouco. A mulher que ele esperava era “uma conquista de rapaz solteiro” (p.9), que ele reencontrou quando levou sua esposa à costureira (coincidentemente a costureira era Alice). Ela foi ao quartel sem saber que Gabriel era casado. O mal entendido começa quando o sargento Villar e o Capitão pressupõem que Alice fosse a esposa legítima de Gabriel. A situação vai se complicando a cada cena: um ruído de uma conversa com Villar, torna-se verdade para o Capitão, e se espalha para todos os soldados e oficiais. Clarinha, a verdadeira esposa legítima, chega ao quartel para visitar o marido e fica sabendo por Villar (que supõe ser ela uma amante de Gabriel), que ele não estava disponível, pois visitava o quartel acompanhado de sua “esposa legítima”, Alice. Clarinha para vingar-se do marido se disfarça de soldado e toma o lugar do reservista Ventura. Assim o problema que costura toda a ação dramática é apresentado no primeiro ato: a presença de uma mulher, disfarçada de soldado, no quartel.

No segundo ato, a tensão em torno da presença de uma mulher em um ambiente masculino, sendo vista e tratada como um homem, envolve o público e se intensifica à medida que Clarinha enfrenta situações corriqueiras para um reservista, mas que para uma senhora, poderiam ser consideradas inadequadas. A performance, enquanto comunicação poética, aconteceu durante esses espetáculos, pois as sensações que a ação dramática provocou, dialogavam com as sensibilidades da plateia, de modo a evidenciar e a provocar conflitos relacionados com a maneira como aquelas pessoas significavam o que era ser homem e ser mulher, como elas experimentavam a sexualidade e suas maneiras de pensar o convívio entre homens e mulheres.

Dividir o quarto e a cama com o reservista Thomé foi uma das situações complicadas que Clarinha enfrentou, exposta durante grande parte do segundo ato. Thomé agiu como de costume, despindo-se antes de deitar-se. Como fazia muito frio, ele propôs dividir a cama com o colega, mas Clarinha recusou-se. O reservista achou muito estranho o constrangimento do “rapaz” ao vê-lo tirar a roupa, além de estranhar sua teima ao preferir morrer de frio e o desconforto de dormir, vestido, na cadeira.

Que sensações uma cena como essa poderia causar ao público são-joanense daquele período? A situação, mesmo nos dias de hoje, causaria certo constrangimento à mulher que estivesse vestida de soldado. Sabemos que, com relação às sensibilidades, as rupturas se dão em longo prazo e que, ao investigar um período histórico distante de nós apenas um século, corremos o risco de cometer anacronismos. Segundo Pesavento,

As sensibilidades são sutis, difíceis de capturar, pois se inscrevem sob o signo da alteridade, traduzindo emoções, sentimentos e valores que não são mais os nossos. Mais do que outras questões a serem buscadas no passado, elas evidenciam que o trabalho da história envolve sempre uma diferença no tempo, uma estrangeiridade com relação ao que se passou por fora da experiência do vivido. E esta, no caso, insere o conceito das sensibilidades sob o signo da alteridade, sem o que não é possível a reconfiguração do passado, meta imprescindível do historiador, como assinala Paul Ricoeur (PESAVENTO, 2007, p.15).

É preciso, pois estranhar o passado, buscando “recriar uma temporalidade, distinta do passado e do presente, temporalidade esta onde estejam contidas as formas de ver e sentir dos homens de uma outra época” (PESAVENTO, 2007, p.15). Devemos, então, nos perguntar qual a intensidade e o significado da tensão gerada pela cena em questão, no público são-joanense de 1916. Que relação as mulheres e os homens da época tinham com o próprio corpo? O que representava a nudez feminina e a nudez masculina? Que significados envolviam a coexistência de corpos de sexos opostos em um mesmo ambiente? Neste caso, quais eram os limites do olhar, do cheirar, do tocar o outro? Quais os constrangimentos? Como as pessoas viviam a sexualidade?

A elite são-joanense vivia, durante as primeiras décadas do século XX, entre a devoção à igreja católica e o desejo pelo progresso e pela civilização. Como já mencionamos, a atenção dessas pessoas voltava-se para as novas ideias, os novos hábitos, as técnicas, tecnologias e produtos que vinham do Rio de Janeiro e de Paris, ao mesmo tempo em que preservavam fortemente os costumes e rituais católicos. Encontramos indícios dessa dualidade vivida pela elite da cidade, no vaudeville escrito, em 1911, pelo são-joanense Severiano de Resende. A narrativa se passa no balneário e em torno da lenda que explicaria as propriedades milagrosas de suas águas. Localizado no território do município de Tiradentes, vizinho a São João del-Rei, o balneário era frequentado, também, pela elite do período para seus passeios e deleites da vida no campo.

No vaudeville *Santo Antônio nas Águas*<sup>433</sup>, existem dois personagens emblemáticos o Dr. Polybio e o padre Zuquim. O primeiro acabava de chegar de Paris e estava encantado pela cidade, “luz da civilização e do progresso”, “centro fulgurante”, “capital do universo intelectual”. Segundo Polybio, as luzes de Paris ainda não tinham chegado à São João del-Rei, “nesta terra vegeta-se... é grande a natureza, as montanhas altivas, os rios soberbos... O homem pequeno, liliputiano<sup>434</sup>, os horizontes morais limitados para os voos do talento; o espírito asfixia-se e debate-se num meio acanhado. On ne vive pas...”. O comendador, um terceiro personagem, censura Polybio por aquelas “caraminholas” e pelo desprezo das coisas da “nossa terra”. Para ele, jovens como Polybio exibiam-se como “propagandistas das doutrinas mais subversivas e disparatadas”. O padre Zuquim, porém, é sucinto e bem mais radical que o comendador; para ele Paris é a “terra da perdição” a “moderna Gomorra”. Diante do quadro pintado pelo vaudeville são-joanense, podemos afirmar que a elite vivia essa dualidade e que, certamente, as pessoas tinham opiniões que variavam em uma escala que ia do encantamento de Polybio ao radicalismo do padre Zuquim.

Essa reflexão nos ajuda a imaginar o lugar, ou a repercussão, na cidade mineira, de algumas transformações que ocorreram em relação às sensibilidades dos parisienses. Segundo Anne-Marie Sohn (2008), durante o século XX, viveu-se na França um progressivo recuo do pudor. Anteriormente tido como uma virtude aconselhada às meninas e moças, o significado do pudor se transforma na *Belle Époque*. Tal transformação é acelerada no período entre-guerras com a superação de tradições seculares como as interdições à exibição do corpo das mulheres e suas curvas, o hábito de fazer a toailete sem despir-se e a relação dos casais com o sexo e a sexualidade. Sohn afirma que “no final do século XIX ainda se faz amor ‘totalmente nus, só com camisola’ e a alcova é inimiga da luz’. Esses interditos remetem a uma concepção cristã de sexualidade, circunscrita ao casal legítimo, destinada essencialmente à reprodução e inimiga da concupiscência” (2008, p. 110).

É plausível imaginar que os casais são-joanenses tinham diversos modos de se relacionar sexualmente, o que dependia do envolvimento com a religião e da relação de cumplicidade que construíam entre si, visto que os obstáculos para a concretização dos desejos sexuais, neste caso, eram apenas o julgamento de Deus e do cônjuge. Esses matizes

<sup>433</sup> Versão datilografada da peça *Santo Antônio nas Águas* escrita por Severiano de Resende, localizada no acervo do GPAC – Universidade Federal de São João del-Rei.

<sup>434</sup> Referência ao romance *Viagens de Gulliver*, do escritor inglês Jonathan Swift (1667-1745). “Falto de grandeza, mesquinho, medíocre” (HOUAISS, 2009\_).



surgem pela gradual falência dos casamentos arranjados e a valorização do casamento por amor<sup>435</sup>. No início do século XX, também ocorreram mudanças em relação à exposição dos corpos no espaço público. De acordo com Sohn, o corpo começa a ser exposto “sob o efeito combinado da moda e do turismo balneário”; em 1900 as competições aquáticas também contribuíram para esse processo.

No segundo ato da peça, *Santo Antônio nas Águas*, entram no palco “banhistas de ambos os sexos, trazendo sobre os ombros lenções ou toalhas, um ou outro com roupas ou chinelos de banho, saboneteiras e esponjas na mão, etc. etc.”<sup>436</sup>. A restrição a “um ou outro” com “roupas ou chinelos” de banho, pode ter relação com o fato de a peça ter sido “escrita especialmente para os amadores da S. Dramática s. joanense”<sup>437</sup> e dos limites impostos por essa associação. No entanto, há também aí uma necessidade de atender ao critério da verossimilhança, o qual tinha grande peso para distinguir uma boa peça dramática. Portanto, ainda que as mulheres não fossem as escolhidas para vestir roupas de banho na encenação dessa peça, podemos afirmar que existia um balneário no entorno de São João del-Rei, frequentado inclusive pela elite local. Possivelmente todos, de ambos os sexos e de todas as idades, se banhavam nas águas, que tinham a fama de ter propriedades curativas para males do corpo e da alma.

As roupas de banho, como as do Rio e de Paris, possivelmente permitiam “associar o banho de mar e decência” (SOHN, 2008, p.110); no caso são-joanense, associava-se o banho em águas santas à decência. O corte do maiô e as listras estampadas no tecido dissimulavam as curvas das mulheres enquanto o modelo masculino exibia os corpos dos homens, como podemos observar na fotografia abaixo.

---

<sup>435</sup> O vaudeville *Santo Antônio nas Águas* expõe justamente essa questão: o Comendador, viúvo bem sucedido, manifestou interesse em casar-se com a filha de sua amiga Helena, a jovem Geni. Helena hesita, pois percebe que sua filha e Thomazinho estavam apaixonados. Em vários momentos da peça os personagens discutem a questão, sempre defendendo que os jovens deveriam ficar juntos porque se amavam. A história se resolve com a intervenção de Santo Antônio, casando o jovem casal e o comendador com sua amiga Helena, que também era viúva.

<sup>436</sup> Versão datilografada da peça *Santo Antônio nas Águas* escrita por Severiano de Resende, localizada no acervo do GPAC – Universidade Federal de São João del-Rei.

<sup>437</sup> Versão datilografada da peça *Santo Antônio nas Águas* escrita por Severiano de Resende, localizada no acervo do GPAC – Universidade Federal de São João del-Rei.



FIGURA 18 – Concursos Aquáticos. Fonte: *O Malho*, Anno XXI, nº1011, de 28 de janeiro de 1922<sup>438</sup>.

Dessa forma, a nudez de uma mulher diante de seu marido já não era algo impensável para o público são-joanense. Porém, a exposição do corpo da mulher a um estranho certamente o era. No caso da opereta *A Mulher Soldado*, a nudez de Clarinha diante de Thomé também significava a revelação do disfarce da mulher soldado, o enfrentamento das consequências disso diante das regras do quartel e o fim da vingança da protagonista.

Poderíamos nos perguntar por que o disfarce de Clarinha se configuraria como uma vingança de uma mulher traída, ao marido. A protagonista não estaria se penalizando ao passar pela experiência de servir ao exército? Em quê, ou como isso afetaria seu marido Gabriel? O que significava a presença de uma mulher no quartel para as pessoas daquele contexto?

No fim do segundo ato, Gabriel escuta a discussão entre Thomé e Clarinha, percebe que ela estava no quarto ao lado e vai ao seu encontro com a intenção de convencê-la a acabar com o disfarce. Ele dispensa Thomé, a fim de ter uma conversa particular com Clarinha:

<sup>438</sup> Legenda: “Concursos aquáticos – Senhritas Aracy Sardinha e Dirce Ruch, Maurício de Azevedo Mello, Guido [Veranção] e Renato Nunes e senhorita Ofelia Paranhos, vencedores nas 7ª, 10ª 11ª e 15ª provas nos concursos aquáticos do Club Internacional de Regatas”. (*O Malho*, Anno XXI, nº1011, 28/01/1822). Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014. Embora a fonte tenha sido produzida seis anos depois do período estudado, nesse tempo não acontecem mudanças bruscas em relação às sensibilidades de uma sociedade.

**Gabriel**

Clarinha é preciso acabar com isto. Eu não posso sofrer mais estes vexames.

**Clarinha**

Pois não sofra; não sou eu a culpada.

(...)

**Gabriel**

Mas tu não vês que de um momento para o outro descobrem que és mulher?

**Clarinha**

[À lápis ao lado: Pois q desc...]

Não se incomode. Eu tenho quem me defenda se for preciso <sup>439</sup>.

Fica evidente que a preocupação de Gabriel não é com a integridade da esposa, ou com os problemas que ela estava enfrentando como reservista. O sargento se preocupava apenas com sua própria honra. Gabriel afirma não poder mais sofrer aqueles “vexames”<sup>440</sup>. O sargento era, portanto, a vítima da história, ele estava sendo molestado e corria o risco de ter sua esposa descoberta vestida como soldado no quartel. Clarinha demonstra não se importar com a revelação de seu disfarce – “Pois que descubram!” –, mostra-se ciente de que o marido seria o maior prejudicado naquela situação e, para concretizar sua vingança, ela parece desejar ser descoberta em seu disfarce. Por que Gabriel sentia tamanha vergonha daquela situação? Por que essa ideia fazia sentido para o público são-joanense? Que sensibilidades estavam envolvidas nessa trama?

Na segunda metade do século XIX, com o objetivo de despertar o patriotismo entre os brasileiros foram escritas biografias de “heróis” e “heroínas” nacionais<sup>441</sup>. Entre as “heroínas”, duas tiveram destaque nessas publicações por lutarem pela pátria, disfarçadas de soldados. A primeira, Maria Quitéria, apresentou-se como soldado Medeiros e lutou em batalhas pela independência do Brasil. Depois de descoberto seu disfarce, foi condecorada pessoalmente pelo Imperador em 1823. Antonia Alves Feitosa, conhecida como Jovita

<sup>439</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.36-37, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>440</sup> Do *Dicionário da Língua Brasileira* de Luiz Maria da Silva Pinto (1832): Vexame é o mesmo que vexação. “Vexação, s. f. ões plur. Ação de vexar. O que sofre o vexado. Lance trabalhoso, aperto”. “Vexar, v. a. Perseguir, molestar. Causar vergonha” (PINTO, 1832, p.1098).

<sup>441</sup> Segundo Maria Ligia Prado e Stella Scatena Franco, na segunda metade do século XIX, foram publicados dicionários biográficos, compêndios com histórias de vida de mulheres “célebres” e “ilustres”. “Josefina Álvares de Azevedo, que editou, em 1897, Galeria ilustre, sobre antigas heroínas estrangeiras, e Inês Sabino, cujo livro Mulheres ilustres do Brasil saiu do prelo em 1899. Outras referências de peso são o livro de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Brasileiras célebres (editado em 1862), e o de Joaquim Manuel de Macedo, Mulheres célebres (publicado em 1878), sobre figuras femininas estrangeiras ‘em todos os tempos’. Macedo também produziu um anuário de biografias de brasileiros (1876) que relata a trajetória de várias mulheres. A revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, por sua vez, manteve (entre 1839 e 1889) uma coluna, publicada em quase todas as edições, chamada ‘Biografia de Brasileiros Distintos por Letras, Armas e virtudes’, na qual aparecem as biografias de quatro mulheres que viveram no período colonial” (PRADO, FRANCO, 2013, p.195).

Feitosa, vestiu-se de homem e apresentou-se como voluntário para lutar na guerra do Paraguai, foi descoberta rapidamente e, segundo Cristina Scheibe Wolff (2013), “ao invés de ser imediatamente descartada, tornou-se curiosidade nacional, percorrendo vários estados conclamando os homens a apresentarem-se como voluntários. Chegou a ser promovida a sargento” (p.429).

Ainda que as duas mulheres tivessem motivos pessoais para apresentarem-se como voluntários nas guerras, Maria Quitéria<sup>442</sup> e Jovita Feitosa<sup>443</sup> foram saudadas e suas atitudes usadas como exemplo de coragem e de amor à pátria. Sobre o caso de Maria Quitéria, Wolff faz a seguinte observação,

Com alguma frequência, conforme as exigências do momento, o fato de uma mulher aventurar-se a portar armas e lutar em uma rebelião não é mal recebido, pelo contrário, é usado como incentivo aos homens para fazerem o mesmo: se até uma mulher é capaz de tamanha impavidez, como ficam os homens reticentes? Naquele momento da constituição do Brasil, em que se estava tentando formar um exército e o voluntariado era necessário, a figura de Maria Quitéria foi explorada pelas autoridades como uma maneira de atrair voluntários: uma mulher disposta a morrer pelo Brasil incentiva os ‘filhos da pátria’ a também demonstrarem bravura. (2013, p.425)

Segundo a autora, o mesmo ocorreu com Jovita Feitosa, que foi exemplo importante para atrair voluntários, pois o Brasil precisava de um exército numeroso para enfrentar as tropas do Paraguai. Contudo, nem todos aprovavam a presença de mulheres nos quartéis. Machado de Assis publicou no *Diário do Rio de Janeiro*, de 7 de fevereiro de 1865, um longo artigo que se dedicava a “demarcar o espaço de ação da mulher durante uma guerra: rezar, cuidar dos feridos, costurar para os soldados” (PRADO; FRANCO, 2013, p.201).

Ao par da santa ideia da pátria agravada, vai na imaginação dos heróis a ideia santa de dedicação feminina, das flores que os aguardam, das orações que os recomendam de longe. É assim que ajudais a fazer a guerra. Deste modo estais acima daquelas aborrecidas Amazonas, que, a pretexto de

---

<sup>442</sup> Segundo Prado e Franco (2013), Maria Quitéria nasceu em 1792 na Bahia, era filha única criada no sertão. Sabia montar, caçar e manejar armas de fogo. Não sabia ler nem escrever. Já Wolff (2013) afirma que, Maria Quitéria ficou órfã de mãe aos nove anos e quando jovem “assumiu o comando da casa e dos irmãos mais novos até seu pai casar-se novamente e a nova madrastra desaprovou seus ‘modos independentes’ e seus hábitos de montar a cavalo e caçar como um homem” (WOLFF, 2013, p.425).

<sup>443</sup> Segundo Prado e Franco (2013), Jovita Feitosa nasceu no Ceará em 1848, perdeu sua mãe ainda criança e foi criada pelo pai. Quando jovem foi morar com o tio no Piauí. Jovita sabia ler, escrever, atirar e era costureira. Apresentou-se para a guerra do Paraguai seguindo os passos do irmão em julho de 1865. De acordo com Wolff (2013) alguns biógrafos afirmam que ela teria se desentendido com o tio, por isso fugiu da fazenda onde morava.

emancipar o sexo, violavam as leis da natureza e mutilavam os divinos presentes do céu<sup>444</sup>.

Wolff (2013) acrescenta que a história de Jovita causou grande polêmica na imprensa da época. A autora cita uma publicação no *Jornal do Commercio* de 1865 que afirmou ser a presença da jovem no exército uma ofensa grave à dignidade dos homens. Mesmo as autoridades que saudaram a atitudes das “mulheres soldado” brasileiras, como meio de propaganda para atrair voluntários à guerra, encontraram uma maneira de marcar a condição feminina nos uniformes dessas mulheres. Segundo Wolff, elas usavam um saiote sobre a farda, o que para a autora, deixava claro “que o exército não seria lugar ideal para as mulheres e que estas ‘soldadas’ eram exceções” (2013, p.430).

Na segunda metade do XIX, as mulheres acompanhavam as tropas, seguindo seus filhos e/ou maridos e cumprindo os papéis sublinhados por Machado de Assis. Elas cuidavam do abastecimento e do preparo da comida, costuravam, lavavam e cuidavam dos feridos e doentes. No momento das apresentações da opereta *A mulher soldado* em São João del-Rei (1916), as mulheres já tinham sido afastadas dos quartéis, por meio das reformas realizadas no Exército. Elas não mais atuavam nas atividades indicadas ao seu sexo, menos ainda, como soldadas. As possibilidades das mulheres se alistarem disfarçadas de homens tornaram-se nulas depois de instituído o exame médico obrigatório antes do engajamento do soldado. A presença delas só era tolerada quando eram esposas dos soldados ou oficiais. (WOLFF, 2013).

Nesse período, embora as atenções estivessem mais voltadas para a guerra mundial do que para o conflito do Contestado, corriam algumas notícias sobre as “virgens”, mulheres seguidoras do líder dos rebeldes (o monge José Maria morto na primeira batalha) que diziam ter visões do líder falecido, momentos em que recebiam orientações sobre como proceder na luta. Teodora e Maria Rosa lideraram os rebeldes por um tempo, por meio dessas visões. Visto que a unidade do Exército, lotada em São João del-Rei, participou desta guerra entre 1914 e 1915, possivelmente histórias circularam sobre as guerreiras do Contestado. Mas essas mulheres eram vistas, assim como os rebeldes que lideraram, como fanáticas, ignorantes, humildes sertanejas<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> Machado de Assis, *Crônicas*, em *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Edições W. M. Jackson, 1937. (*Apud*. PRADO; FRANCO, 2013, p.201)

<sup>445</sup> Para mais informações sobre esta guerra e as críticas dos oficiais reformistas da revista *A Defesa Nacional* à campanha e ao exército, ver Frank d. McCann (2009).

É importante considerar também a luta das mulheres por direitos que se intensificava nas primeiras décadas do século XX, gerando fortes reações, como críticas expressas em peças de teatros, charges e na imprensa. Segundo Rachel Soihet (2013), as mulheres dos setores médios e da alta burguesia reivindicavam o direito à capacitação profissional e ao trabalho remunerado, o acesso pleno à educação de qualidade, direito de voto e de elegibilidade, considerados essenciais para alcançar os outros objetivos. A luta feminina ganhava força desde a proclamação da República. Apesar de a Constituição ter sido promulgada em 1891 sem afirmar o direito das mulheres ao voto, o tema foi discutido na Assembleia Constituinte e continuou na pauta dos intelectuais e da imprensa. Soihet (2013) conta que a oposição ao sufrágio feminino fundamentava-se no argumento “científico” da fragilidade da mulher, de sua inteligência limitada, sua inadequação para realizar atividades públicas. A mulher deveria ocupar-se da família.

No vaudeville escrito, em 1911, pelo são-joanense Severiano de Resende, *Santo Antônio nas Águas*<sup>446</sup>, fica evidente que o debate sobre as reivindicações das mulheres estava, de alguma maneira, presente na cidade. Os personagens, Comendador, Dr. Polybio e Thomazinho conversam sobre a qualidade do serviço de telégrafos:

**Dr. Polybio**

Como deu-se há pouco comigo em viagem para Belo Horizonte. Telegrafei de Lafaiete aos amigos, comunicando-lhes minha chegada, isto às 6h30 da manhã, para me esperarem com o almoço. Cheguei a capital mineira às 10 horas, e quando jantava às 6 da tarde, é que vieram trazer o despacho telegráfico. Em Paris sim o eletricidade é a eletrio cidade.

**Thomazinho**

Entre nós esse serviço anda todo atrapalhado.

**Comendador**

Os telegramas são todos entregues tarde e a más horas, se não chegam estropiados.

**Dr. Polybio**

No Rio, então, dão-se trocadilhos engraçados. *Incroyable*.

**Comendador**

Efeito das conquistas do feminismo; desde que meteram as mulheres nos telégrafos e correios, as comunicações andam atrapalhadas, como tudo os homens raspam as barbas e o bigode, enroscam-se ao braço das mulheres,

---

<sup>446</sup> Escrito por um são-joanense, para ser encenado por um grupo de amadores de São João del-Rei em 1911, tomamos este vaudeville como fonte para compreender as sensibilidades, se não das pessoas daquela cidade, ao menos daquelas que frequentavam e/ou produziam espetáculos teatrais naquele local e período.

quando deviam servir-lhes de ponto de apoio e elas vestem calças. O homem vira mulher e a mulher torna-se homem. Moderníssimo<sup>447</sup>.

Diante do comentário do amigo Comendador, Helena, que até então apenas escutava, protesta e Geni complementa:

**Helena**

Protesto. As mulheres fazem o serviço muito direitinho.

**Geni**

E com muito capricho

**Dr. Polybio**

As mulheres. As novas ideias emancipam-nas e dão-lhes acesso as mais nobres funções. Em Paris as mulheres vão se introduzindo em todos os serviços: - Le monde marche<sup>448</sup>.

A conversa então toma outro rumo e deixa no ar a observação do Dr. Polybio, jovem estudado que acabava de voltar de Paris. O autor do vaudeville parece representar algumas posições de são-joanenses a respeito das conquistas feministas e das mudanças “moderníssimas” que a sociedade vivia naquele momento. Tais posicionamentos iam desde a oposição às mudanças que aconteciam e o temor em relação à inversão dos papéis sociais de homens e mulheres, até aqueles que apostavam no desenvolvimento, no progresso inspirado na “civilizada” Paris, onde as mulheres já ocupavam nobres funções. As personagens Helena e Geni, apesar de timidamente, posicionaram-se em defesa das conquistas do movimento feminista.

Diante desse panorama, podemos imaginar as inúmeras sensações que a encenação de uma mulher no quartel, disfarçada de soldado, poderia causar na plateia são-joanense. Na cena 4 do segundo ato, que começamos a descrever acima, quando Gabriel pede à Clarinha para dar fim a sua vingança, ele fica furioso com a resposta negativa, com o “atrevimento” da esposa ao deixar claro que sabia que ele seria o maior prejudicado com toda aquela história, e por insinuar que não se importava. Então, Gabriel reage da seguinte maneira:

---

<sup>447</sup> Versão datilografada da peça *Santo Antônio nas Águas* escrita por Severiano de Resende, localizada no acervo do GPAC – Universidade Federal de São João del-Rei.

<sup>448</sup> Versão datilografada da peça *Santo Antônio nas Águas* escrita por Severiano de Resende, localizada no acervo do GPAC – Universidade Federal de São João del-Rei.

**Gabriel**

(furioso) Clarinha! Clarinha! Eu sou seu marido. Ainda me não desobriguei dos meus direitos.

**Clarinha**

[Há uma fala da cópia manuscrita e outra em uma tira de papel colada por cima com um manuscrito em caneta azul: *Os seus direitos? Os seus direitos são iguais aos meus. O senhor faz o que entende não é assim? Eu também tenho o mesmo direito, pago-lhe na mesma moeda.*]

Os seus direitos são iguais aos meus. O Sr. tem uma amante não é verdade? Pois eu também quero ter um amante. Estou me guiando por si.

**Gabriel**

(avança para Clarinha) Tu não me ofendas! Olha que eu... (agarra-a por um braço)

**Clarinha**

(gritando)

Deixe-me! Deixe-me!

**Villar**

(acorda) Não se pode dormir! Que inferneira!

**Gabriel**

(furioso) Tu queres enlouquecer-me queres um escândalo?<sup>449</sup> (grifos nossos)

A discussão do casal em relação aos direitos do marido e da esposa certamente remeteu o público são-joanense às discussões sobre as reivindicações das mulheres que ocorriam no período. Gabriel cobrava seus direitos à esposa Clarinha, ele cobrava obediência. Ainda que alguns e algumas discordassem que as mulheres deviam ser subservientes em relação aos maridos, a atitude do sargento fazia todo o sentido naquele contexto. Segundo Iáris Ramalho Cortês (2013), o Código Civil promulgado em janeiro de 1916 continuava tratando a mulher como ser inferior “relativamente incapaz”, que deveriam viver sob a proteção de seus maridos o “chefe da sociedade conjugal”, responsável por definir os destinos da esposa e de toda a família. A autora destaca que o Código determinava:

No casamento, a mulher, ao assumir o sobrenome do marido, assume a condição de sua companheira, consorte e auxiliar nos encargos da família, enquanto o marido é o “chefe da sociedade conjugal”, o representante da família, o administrador dos bens comuns e dos particulares da mulher e o único com direito de fixar e mudar o domicílio da família.

(...)

As mulheres casadas são “relativamente incapazes”, portanto, caso queiram exercer uma profissão, necessitam da autorização do marido. Essa autorização do marido pode ser geral ou especial, mas deve constar de instrumento público ou particular previamente autenticado. (Por outro lado,

<sup>449</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.36-37, acervo GPAC – UFSJ.



o homem tem a obrigação de prover a manutenção da família, salvo se o regime do casamento for de separação de bens – aí a mulher também é obrigada a contribuir para as despesas do casal; neste regime cada cônjuge administra seus bens). (CORTÊS, 2013, p.265)

Ainda que nem todos tivessem ciência do novo código, ele é indício da reação de alguns homens às reivindicações e conquistas das mulheres do período. Com a entrada das mulheres das classes médias no mercado de trabalho e as reivindicações das mulheres da elite pelo direito à educação superior e ao ingresso em profissões só exercidas pelos homens, era preciso regulamentar a situação, garantindo assim, o domínio masculino.

A fala de Clarinha, na opereta, em que ela afirmava que tinha direitos iguais aos do marido e que, portanto, se ele tinha uma amante ela também queria gozar desse direito, é modificada. Embora as leis, tanto dos homens quanto da igreja, pesassem mais para as mulheres, o adultério era condenado para homens e mulheres pela justiça<sup>450</sup> e pela igreja católica. Dessa forma, esse elemento foi retirado da fala da protagonista. Não seria recomendável a uma elite que se dizia virtuosa e civilizada atentar contra as duas instituições (Estado e Igreja) de maneira tão contundente. No entanto, mesmo com a mudança, a reivindicação por direitos iguais não é apagada. A nova fala de Clarinha abre-se à interpretação, ao gosto do espectador: “Os seus direitos? Os seus direitos são iguais aos meus. O senhor faz o que entende não é assim? Eu também tenho o mesmo direito, pago-lhe na mesma moeda”<sup>451</sup>.

Sentindo-se ofendido por Clarinha, Gabriel devolve a ofensa respondendo ao amigo Villar, que se aproximou atraído pelo barulho da discussão do casal:

**Villar**

Continuas na mesma? Queres a viva força que ela diga que é tua mulher?!

**Gabriel**

(Com ironia) Não, esta senhora não é minha mulher. É... minha amante.

(Thomé entra) Está Satisfeita?

<sup>450</sup> O Código Civil de 1916 cria a “ação de desquite” e o adultério era um dos motivos que a justificavam. Porém, o artigo 319 abria alguns precedentes para que os adúlteros fossem perdoados, tornando ilegítima a ação de desquite. “Art. 319. O adultério deixará de ser motivo para desquite: I. Se o autor houver concorrido para que o réu o cometesse. II. Se o cônjuge inocente lhe houver perdoado. Parágrafo único. Presume-se perdoado o adultério, quando o cônjuge inocente, conhecendo-o, coabitar com o culpado” (Lei nº 3.071, de 1º de Janeiro de 1916, Data: 01/01/1916 Ementa: Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102644&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>, Acesso em 27 de dezembro de 2014).

<sup>451</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.36-37, acervo GPAC – UFSJ.

**Clarinha**Infame! (dá-lhe uma bofetada)<sup>452</sup>

Ao homem seria tão ofensivo o fato de sua mulher exigir ter os mesmos direitos que ele, quanto à mulher ofendia ser colocada no lugar da amante. Thomé testemunha a agressão feita ao sargento Gabriel e chama os soldados para prender o reservista que cometera a infração. Clarinha então é presa.

No terceiro ato, o clímax se dá pela prisão de Clarinha que, disfarçada de soldado, seria condenada ao fuzilamento por agredir um sargento. Thomé, Gabriel e Villar ficam aflitos para viabilizar a fuga de Clarinha. O primeiro por culpa (pois foi ele o delator do companheiro reservista) e os outros dois por saberem do disfarce de Clarinha. Como já dissemos, por muito pouco Clarinha não consegue sair do quartel, deixando em seu lugar o verdadeiro reservista Ventura. Mas, o Capitão recebeu a denúncia de que haveria uma mulher vestida como um militar e ela foi impedida de sair do quartel. O Capitão decide interrogar o prisioneiro Ventura, acusando de ser uma mulher disfarçada de soldado, e depois interroga Clarinha, acusada de ser um soldado vestido como uma senhora. Toda a situação é revelada e o sargento Gabriel é perdoado pelo capitão. Clarinha, como um reservista, acata as ordens do Capitão de perdoar seu marido. Esta era uma virtude dos militares adequada às mulheres, a obediência aos superiores.

Supomos que compunham o público que assistia à opereta encenada pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, mulheres da classe média e da elite, que mesmo que mantivessem uma conduta condizente com uma sociedade bastante religiosa, como era a são-joanense, apreciavam os “avanços” franceses e, no mínimo, eram simpáticas às reivindicações do movimento feminista, como Helena e Geni (personagens do vaudeville são-joanense de Severiano de Resende). Essas mulheres vibraram com a vingança de Clarinha e, possivelmente, sentiram-se vingadas por meio da atitude da protagonista ao disfarçar-se de soldado e servir no quartel em que o marido era sargento. Esta era uma forma de “ofender a dignidade” do militar. Vestir calças, montar cavalos, enfrentar, sem ser descoberta, as mesmas situações que um reservista enfrentava, mostrar-se tão capaz quanto um homem, reivindicar direitos iguais. Naquela noite, assistindo à opereta, seus corpos se aprumaram, os pulmões se encheram de ar, os olhos sorriram, elas sentiram o prazer de ser, por instantes, Clarinhas,

---

<sup>452</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.37v-38, acervo GPAC – UFSJ.

Marias Quitérias e Jovitas, sentiram o prazer de estar no comando da situação. Tais sensações podem ter sido elaboradas de inúmeras maneiras por cada uma das espectadoras, constituindo sentimentos, valores e sensibilidades. Seria impossível dizer ao certo que sensibilidades essas mulheres aprenderam ou elaboraram naquela noite, até porque esse é um processo que se dá em longo prazo e não apenas em uma noite, mas podemos imaginar que ao experimentar o prazer de sentirem-se fortes, capazes como as heroínas citadas, elas criavam o gosto pela sensação, o que pode ter sido motor de transformações pessoais e, quem sabe, de transformações sociais.

Já os homens que, como Polybio (personagem do vaudeville são-joanense), acreditavam que as conquistas feministas faziam parte do desenvolvimento e do progresso da sociedade, possivelmente riram de si mesmos, achando ridículas as atitudes de personagens como Villar que subjugava as mulheres se achando no controle da situação quando afirmou que tinha conquistado Clarinha no bonde. Homens como Polybio viam na situação em que uma mulher não era notada em meio aos soldados, a confirmação de suas convicções, a prova de que elas eram, sim, capazes de desempenhar atividades realizadas pelos homens.

De outro modo, homens que, como o Comendador (também personagem do vaudeville de Severiano de Resende), acreditavam que as mulheres eram frágeis, pouco inteligentes e que sua função era cuidar da família, possivelmente se remexeram nas cadeiras incomodados com o fato de, naquele quartel, ninguém notar a presença de uma mulher. Thomé, que passou um bom tempo tão próximo de Clarinha, se revelou incapaz, por nem imaginar que estava diante de uma senhora, mesmo quando a viu vestida como mulher, no final do terceiro ato. É certo que, por ele ser um homem simples, sem instrução, essa imagem se desvincularia dos homens cultos e instruídos.

A cena que expõe a teimosia do capitão em obter de Ventura (vestido como soldado) uma confissão de que ele era uma mulher e de chegar a afirmar com convicção que Clarinha era um homem, quando ela já vestia saias, possivelmente provocaria um riso nervoso e coraria as faces daqueles que tinham como verdade a inadequação e a incapacidade das mulheres ocuparem esses lugares e funções tradicionalmente masculinas. Contudo, um traço do personagem Ventura justificava a confusão do Capitão, que não poderia ser desmoralizado em cena, por um clube liderado por um capitão, que encenava para uma plateia composta, também, por militares. Ventura era um homem afeminado.

No final do primeiro ato, Ventura procura o sargento Villar para recuperar sua farda. O texto da opereta faz a seguinte indicação para o momento em que ele se apresenta aos sargentos: “**Ventura** - Eu sou pasteleiro, e chamo-me Ventura de Sá. (com um todo afeminado)”<sup>453</sup>. Ao ser acusado de ser mulher, no terceiro ato, Ventura se defende: “Por aparências não me tomem / Palavra d’honra que sou homem”<sup>454</sup>.

A imprensa local elogiou a interpretação do personagem Ventura feita pelo amador Humberto Preda. Ele teria arrancado “boas gargalhadas da plateia”<sup>455</sup>. Segundo um autor anônimo que teve seu texto publicado no periódico *O Zuavo*: “Seus trejeitos afeminados, seu andar, sua voz adocicada, seu bem estudado ‘remelexo’ também, a princípio, me deixou confuso quanto ao verdadeiro sexo que possui! Muito bem!”<sup>456</sup>. O autor deste texto corroborava com os militares em cena, que acusavam Ventura de ser mulher, atribuindo à encenação do amador a perfeição. Ao mesmo tempo, ele livrava o capitão do ridículo de não ser capaz de distinguir entre um homem e uma mulher. A comicidade conferida ao personagem Ventura ridicularizava sua característica afeminada e deixava intocada a reputação do capitão, que teria razão de se confundir em relação ao sexo de Ventura.

Os homens, que acreditavam que as mulheres eram seres inferiores, voltaram para suas casas satisfeitos e convencidos de suas ideias. No final da opereta, tudo volta para seu “devido lugar”, com a obediência de Clarinha e seu perdão concedido a Gabriel.

Já as mulheres que acreditavam em sua natureza frágil e em sua inadequação para espaços e funções consideradas masculinas, possivelmente ficaram apreensivas diante de cenas que demonstravam as situações que Clarinha precisou enfrentar como um reservista. Elas temeram pela integridade da protagonista, julgaram sua atitude impensada e vibraram com o final feliz em que Clarinha acatava as ordens do capitão de perdoar o marido Gabriel.

É claro que esses homens e mulheres são modelos que nos ajudam a perceber possíveis sensações e sentimentos gerados na encenação da opereta *A mulher soldado* e, como modelos, eles simplificam a realidade que, certamente, é muito mais complexa. Não temos a pretensão de afirmar que essas pessoas existiram tal e qual as descrevemos, mas os modelos foram construídos a partir de dados sobre os homens e mulheres daquela sociedade, naquele

<sup>453</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.21, 1º ato, cena XI, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>454</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.46, 3º ato, cena VI, acervo GPAC – UFSJ.

<sup>455</sup> *O Teatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>456</sup> *O Zuavo*, de 25/09/1916, álbum 13, p.34.

período, portanto, eles são instrumentos que nos auxiliam na aproximação da realidade investigada.

Observamos, portanto, que a estrutura narrativa das operetas criava situações extremas, tensionando valores e representações sociais hegemônicas. Tais representações hegemônicas são resultantes das sensibilidades coletivas, ou poderíamos dizer que elas são resultado de operações imaginárias de sentido e representação do mundo vindas de grupos dominantes, portanto, de sensibilidades hegemônicas. Ao acionar e tensionar sensibilidades hegemônicas nos palcos, o grupo amador causava sensações diversas na plateia que tinham relação direta com cada espectador e suas sensibilidades individuais. Tais sensações seriam elaboradas pela percepção desses espectadores que poderiam conformar ou reforçar seus sentimentos e suas sensibilidades ou transformá-las.

## 9 - HOMENS, MENINAS E MOÇAS SOLTEIRAS: AMADORES PARA AS OPERETAS E OPERETAS PARA OS AMADORES

A escolha da peça para ser encenada deveria ser algo bastante cuidado por um grupo de amadores, assim recomendava Garraio (1911). Para o ensaiador português, um erro comum entre os amadores era o de escolher peças afamadas, pelo desejo de encenar um determinado papel, sem considerar todo o conjunto do espetáculo. O resultado, nesses casos, era o fracasso da encenação, já que um só papel, embora pudesse ser bem desempenhado, não poderia salvar o desempenho de uma peça<sup>457</sup>.

É, portanto, a escolha do espetáculo, numa sociedade de amadores, muito difícil tarefa, mas que pode ser desempenhada com acerto, pondo de parte o desejo de brilhar sozinhos, para conquistarem aplausos todos juntos. (...) Um desempenho medíocre, mas afinado, dizia um grande crítico, agrada-nos mais, do que ver um primeiro artista jogar de cena com o auxílio de nulidades (GARRAIO, 1911, p.6).

Os Estatutos do *Club Dramático Arthur Azevedo* definiam que o “Diretor de Cena” seria o responsável por escolher as peças representadas pela associação e por ensaiá-las. A ele cabia manter “ileso o princípio de sua autoridade na caixa do teatro, zelando com o máximo escrúpulo pela ordem, respeito e disciplina de todos os amadores, sendo ao mesmo tempo responsável pelos resultados artísticos dos espetáculos”<sup>458</sup>. Essas regras nos dão pistas de que era preciso uma autoridade que conhecesse a arte dramática e que fosse capaz de zelar pela ordem, ou seja, alguém que pudesse administrar os desejos dos amadores e afinar o conjunto de acordo com as habilidades individuais, responsabilizando-se pelos resultados artísticos das encenações. Alberto Gomes ator que gozava de prestígio ante ao público são-joanense, por suas atuações nos palcos da cidade, era o Diretor de Cena do clube e certamente precisava equacionar inclusive os interesses dos diretores da associação dramática para tomar suas decisões.

---

<sup>457</sup> Como já mencionamos na primeira parte desta tese, no sexto número do jornal do clube dramático *Arthur Azevedo*, seu redator publicou o artigo *Mise-en-scène* retirado do manual do ensaiador português Garraio. Garraio pretendia que seu livro servisse como guia para os trabalhos cênicos de grupos amadores e curiosos. O manual difundia técnicas e maneiras de fazer teatro que circulavam e eram conhecidas por portugueses e brasileiros. Se os membros do clube são-joanense reproduziram trechos desse livro em seu jornal, possivelmente eles também o utilizaram como guia para suas atividades.

<sup>458</sup> Artigo 21º, página 2 dos *Estatutos do Clube Teatral Arthur Azevedo*. Fotocópia de documento datilografado contida no acervo do GPAC,- UFSJ.

A julgar pelo sucesso das duas operetas analisadas, acreditamos que Alberto Gomes acertou na escolha das peças, considerando os elementos que a associação possuía, suas habilidades e as exigências das peças escolhidas. As semelhanças entre elas também se justificam pela necessidade de uma adequação ao perfil do grupo amador. Era comum, no Brasil da virada do século XIX para o XX, que os atores e atrizes se dedicassem a um determinado personagem-tipo, o que facilitava a encenação de uma variedade de peças, por uma mesma trupe, em um espaço curto de tempo. Além disso, de acordo com Pavis (2011), algumas dramaturgias como a farsa e a comédia de caracteres não poderiam se privar dos tipos. Para Neyde Veneziano (1991, p.120-121. *Apud.* TAVEIRA, 2007, p.3), “todo o teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos”. O tipo, ou personagem-tipo, é o

personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'arte*. (PAVIS, 2011, p.410)

Geralmente eram distribuídos os papéis aos atores e atrizes de acordo com o “emploi”<sup>459</sup>, ou seja, a cada artista seria atribuído um papel que correspondesse com seu tipo físico, com sua voz, personalidade e com seu estilo de interpretação.

Garraio (1911) recomendava que, diante das “exigências cênicas”, os amadores deveriam procurar “*carapuças para nossa gente. Nem todos são para tudo é a máxima que todos os amadores dramáticos devem conservar na memória*” (1911, p.7. Grifos do autor). Também para o ensaiador era preciso considerar a voz, a idade, a estatura, de cada intérprete de acordo com as exigências observadas na peça. As características físicas dos amadores

---

<sup>459</sup> Segundo os tradutores do dicionário de Pavis (2011), J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, o termo não tem um correspondente em português. Segundo Pavis (2011), durante o século XIX a criação teatral estava obcecada pelos “emplois”, termo que define, de acordo com o autor, o “tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação. (...) O “emploi” depende da idade, da morfologia, da voz e da personalidade do ator”(p.121). Michel Corvin, no *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, define emploi como: “ensemble des rôles d’une même catégorie requérant, du point de vue de l’apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d’être joués par un même acteur. On dit : avoir le physique de l’emploi” (CORVIN, 1998, *Apud* DUBEY, 2010). Tradução sob nossa responsabilidade: Conjunto de papéis de uma mesma categoria que demanda, do ponto de vista da aparência física, da voz, do temperamento, da sensibilidade, características semelhantes e, portanto, suscetíveis de serem interpretadas por um mesmo ator. Diz-se: ter o físico do “emploi”.

deveriam coincidir com as características dos personagens que eles representariam nos palcos. Dessa forma seria possível garantir a “naturalidade do desempenho”.

*A naturalidade* no desempenho que é dote de subido valor em qualquer artista, exige também *propriedade* no lugar da ação e em todos os acessórios que tem de completa-la. A vista deleita-se com a semelhança da realidade, como se deleita o ouvido, e é para satisfazermos os espectadores de gosto mais apurado que procuraremos apresentar-lhes uma peça com toda a *cor local* e verdade, no estilo da sua época. (Grifos do autor) (GARRAIO, 1911, p. 8)

Os amadores deveriam sentir-se familiarizados com o lugar da ação, com os acessórios que estivessem em cena, para satisfazer o público que desejava ver uma encenação semelhante à realidade. Os principais tipos das duas operetas, *O Periquito* e *A Mulher Soldado*, se repetiam:

- a. O travesti, tipo dos personagens interpretados pela amadora Margarida Pimentel: o Periquito da opereta de mesmo nome e Clarinha disfarçada de Ventura da opereta *A Mulher Soldado*<sup>460</sup>.
- b. O campônio estúpido, semelhante ao tipo descrito por Garraio como o “criado-lorpa” (1911, p.52), personagens interpretados pelo amador Francisco Velloso: Liborio d’*O Periquito* e Thomé d’*A Mulher Soldado*<sup>461</sup>.
- c. O militar sedutor, semelhante ao galã na classificação de Garraio (1911, p.30), personagens interpretados pelo amador Alberto Gomes: o capitão Carlos, d’*O Periquito*, e o sargento Villar d’*A Mulher Soldado*<sup>462</sup>.

Observamos que o ensaiador Alberto Gomes conseguiu, diante das “exigências cênicas”, encontrar “carapuças” para alguns amadores (1911, p.7), ao menos para os papéis principais das operetas.

<sup>460</sup> Analisaremos o tipo travesti adiante.

<sup>461</sup> Analisaremos o tipo do criado-lorpa adiante.

<sup>462</sup> O galã, segundo Garraio, é quase sempre quem tem as cenas de maior valor, por amor bem ou mal correspondido, ou pela intriga, enfim, com que os autores preparam sempre as situações de melhor efeito” (1911, p.29) . A dicção desse personagem deve ser sempre clara e sóbria, sem tornar-se “berraria desafinada” nem “lamuria choramingas”. O galã deve ser sempre elegante, nos trajes e na maneira de portar. “(...) os espectadores sempre exigem maior correção na figura, na propriedade de vestuário, no porte de armas, nos mais detalhes individuais enfim. O galã amoroso desagrada, tornando-se piegas; mal criado, em vez de altivo e nobre; desmanchado, em lugar de correto na delicadeza e trato social.” (GARRAIO, 1911, p.30).



Antes, porém, de nos dedicarmos à análise dos principais tipos das operetas e da distribuição desses papéis, é preciso considerar as exigências das peças em relação ao grupo de amadores que o ensaiador são-joanense dispunha, de maneira geral. A começar pelo número de atores e atrizes necessários. A opereta *O Periquito*, da maneira como foi encenada em São João del-Rei<sup>463</sup>, era composta por onze personagens masculinos<sup>464</sup> e seis personagens femininas<sup>465</sup>, encenados por dez amadores<sup>466</sup> e seis amadoras<sup>467</sup> (o Periquito foi representado pela amadora Margarida Pimentel e a amadora Nathalia Costa atuou em dois papéis – Branca e Amélia)<sup>468</sup>. No caso da opereta *A Mulher Soldado* são oito personagens masculinos<sup>469</sup> e quatro personagens femininas<sup>470</sup> desempenhadas por oito amadores<sup>471</sup> e quatro amadoras<sup>472</sup>.

O clube dramático *Arthur Azevedo* possuía um bom número de amadores, o que viabilizava a encenação de operetas, mas poucas mulheres se dispunham ou, não se atreviam a atuar nos palcos são-joanenses. Ainda que alguns e algumas defendessem que existiam mulheres virtuosas no teatro, possivelmente, a imagem da atriz colada à da prostituta, impedia que as são-joanenses atuassem, mesmo em um grupo amador constituído, como vimos, por famílias “honradas” das elites da cidade. Contudo, as meninas e jovens solteiras estavam presentes nos palcos, como veremos adiante. A crença de que o espaço público e a exposição

---

<sup>463</sup> Consideramos que cada grupo teatral fazia modificações, acrescentando ou suprimindo personagens, para tornar viável a representação. No caso da encenação de *O Periquito*, o *Club Dramático Arthur Azevedo* acrescentou dois militares, possivelmente para que todos os sócios pudessem participar da opereta e para completar os coros.

<sup>464</sup> Os personagens são: Periquito; Liborio, jardineiro do convento; Lucas, mestre de dança; Carlos de Mello, oficial do exército; Antonio de Vasconcellos, idem; Luiz de Sá, idem; Tiburcio, criado de estalagem; mais quatro oficiais. (Panfleto de estreia da opereta colado na página 14 do álbum 13).

<sup>465</sup> As personagens são: Superiora do Convento; D. Sebastiana, regente do Convento; Ritinha, educanda; Branca, de Athayde; Camilla, de Athayde; Amelia, atriz. (Panfleto de estreia da opereta colado na página 14 do álbum 13).

<sup>466</sup> Francisco Velloso; Altamiro Neves; Alberto Gomes; Alberto Nogueira; Luiz Ribeiro; Marcondes Neves; Euclides Rocha; Humberto Preda; Joaquim Rossito; Luiz Valle. (Panfleto de estreia da opereta colado na página 14 do álbum 13).

<sup>467</sup> Margarida Pimentel; Conceição Pimentel; Nininha Rodrigues; Georgina Bucchols; Nathalia Costa; Luiza Pereira. (Panfleto de estreia da opereta colado na página 14 do álbum 13). No jornal *O Theatro* do clube dramático *Arthur Azevedo*, nº 3 do dia 04/04/1916, Georgina Bucchols não é citada no programa, que está na página 3, e no seu lugar, Diquinha Ribeiro é anunciada como a amadora que representaria a personagem Ritinha.

<sup>468</sup> Outras seis meninas participaram do coro das educandas no primeiro ato da opereta. Veremos detalhes adiante.

<sup>469</sup> Capitão, Tenente, Villar, Gabriel, Thomé, Ventura, Visconde e Cabo João. (*O Theatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916, p.3. Álbum 13, p.21).

<sup>470</sup> Clarinha, Alice, Rosinha e Helena. (*O Theatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916, p.3. Álbum 13, p.21).

<sup>471</sup> Marcordes Neves, Carlos Neves, Alberto Gomes, Antônio Guerra, Francisco Velloso, Humberto Preda, Luiz Ribeiro e José Miranda. (*O Theatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916, p.3. Álbum 13, p.21).

<sup>472</sup> Margarida Pimentel, Luisa Pereira, Conceição Pimentel e Nininha Rodrigues. (*O Theatro*, nº 4 de 12 de maio de 1916, p.3. Álbum 13, p.21).

pública eram inadequadas às mulheres, e a noção de que elas deveriam se ocupar da educação de seus filhos e dos afazeres domésticos, pode explicar a ausência de senhoras nas encenações.

Na conferência realizada pelo poeta Franklin Magalhães em agradecimento à homenagem feita pelo *Club D. 15 de Novembro*, na noite de primeiro de outubro de 1914, fica evidente as questões que estavam envolvidas quando uma jovem comprometida se apresentava nos palcos de São João del-Rei. Em determinado momento de seu discurso o poeta agradece a presença “deslumbradora” do “belo sexo” no espetáculo:

(...)

Poeta - como o meu estro é fraco! Como o ritmo e a cadência dos meus versos são impotentes para exprimirem toda a harmonia que sinto dentro de mim agora e erguer-vos neste momento um conto que fosse digno de vós.

Pudesse, em rimas sonoras,  
Dizer que o meu coração  
Não é meu: é das senhoras  
de S. João.

Mas digo em versos sem nexos:  
- Minha alma não me pertence,  
É toda do Belo Sexo  
S. Joanense.

\*\*\*

Agradeço de coração a todo o povo da minha terra, a velha terra, a que eu amo com um amor sempre novo, a terra amada, a que eu quero com um fervor filial, e a cujos céus e a cujos montes primeiros se me abriram os olhos sob o calor das asas de minha Mãe. E agradeço ao ‘Club 15 de Novembro’ as nímias provas de simpatia e amizade que generosamente me tem prodigalizado.

Na vida, cheia de mágoas,  
Cheia de sonhos e fraguas,  
Por entre sorrisos e ais,  
Não me esquecerei mais desta  
Tao cativadora festa,  
Que me ofertais!...

Não me esqueço, meus senhores;  
Todos os dias me lembro  
Dos sócios dos diretores  
Deste ‘15 de Novembro’!...

Como os sóis e as alvoradas  
Eu guardo na alma, ridentes.

As homenagens passadas  
E as homenagens presentes...

A musa, num gesto belo  
Cheia de glória e de gozo,  
Agradece à Carmen Mello,  
Ao Marcondes e ao Velloso.

Que de ciúmes não se armem  
Os noivos; musa faceira;  
E vem, com vênias a Carmen  
Agradecer ao Pereira!

E da vida no deserto,  
No peito como num ninho,  
Guardo a homenagem do Alberto,  
Da Annita e do Passarinho!

Mas, se os tenho em grande monta,  
Mais grata minha alma encerra  
As homenagens sem monta,  
Que me faz o Nico Guerra  
(...) <sup>473</sup>.

O poeta definia o lugar adequado às mulheres no teatro: a plateia e não o palco. Depois de agradecer às são-joanenses que foram assistir ao espetáculo, frisando que sentia-se “todo banhado e iluminado” pelos sorrisos e pelos olhares, de suas patrícias; com “a alma num oceano de felicidades” sob o efeito das graças, encanto e sedução daquelas mulheres da plateia, Franklin Magalhães agradece a homenagem do grupo teatral, em nome de sua alma de poeta, musa inspiradora dos amadores. A alma do poeta – “musa cheia de glória e gozo”, “musa faceira” – pediu licença à amadora Carmen Mello para dirigir a palavra ao Pereira, seu noivo. Magalhães ironizou, invertendo a hierarquia social dominante que atribuía ao homem o papel de tutor da mulher. Fazendo a plateia rir, o poeta rebaixava o noivo de Carmen, insinuando que, na relação do jovem casal, os papéis sociais estavam invertidos. Ao mesmo tempo, o poeta – como que consertando a ofensa – agradeceu ao Pereira, possivelmente, por ter permitido que Carmen, sua noiva, representasse naquela noite em sua homenagem.

Esse episódio indica o mal estar que a presença nos palcos, da noiva, ou esposa, poderia causar em seus noivos, ou maridos. Carmen, assim como Franklin Magalhães, foi banhada e iluminada pelos sorrisos e olhares da plateia que era, também, masculina. Se isso já

---

<sup>473</sup> Folheto de 13 de novembro de 1914, colado no álbum 1, p.28.

era motivo para ter ciúmes e para tirar o sono dos noivos e maridos, como seria se eles imaginassem a possibilidade de suas mulheres sentirem-se felizes, sob o efeito da graça, encanto e sedução dos homens da plateia?

Carmen Mello e Nathalia Costa compuseram o conjunto de meninas e jovens solteiras da elite que atuavam como amadoras do *Club Dramático Arthur Azevedo*. Pertencentes a uma geração que representou desde muito jovem em grupos de amadores teatrais da cidade, possivelmente essas “senhoritas” continuaram a encenar peças enquanto estavam sob a tutela de seus pais. É possível que o casamento marcasse a saída delas dos palcos.

A foto retirada do livro de Guerra (1968, p. 101) retrata o *Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro* em 24 de junho de 1906. Nessa época Guerra, o primeiro menino em pé, à esquerda, tinha entre 13 e 14 anos. Camem Mello, a primeira menina à esquerda da fila do meio, aparentava ter 10 a 12 anos. Na segunda imagem abaixo, também retirada do livro de Guerra (1968, p.125), há um “grupo de amadores de teatro” em 1912. O rapaz que está mais em evidência é Antônio Guerra aos 20 anos. De acordo com as indicações do autor, Nathalia Costa seria a moça à sua direita, com cabelos compridos, e Carmen Mello seria a última abaixada à sua esquerda. As duas pareciam ter idades aproximadas, possivelmente entre 16 e 18 anos. A partir dessas imagens, imaginamos que na ocasião das apresentações da opereta *O Periquito*, Nathalia e Carmem, tinham em torno de 20 a 22 anos.



FIGURA 19 – *Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro* (24-06-1906)<sup>474</sup>. Fonte: (GUERRA, 1968, p. 101).

<sup>474</sup> Segundo Guerra as crianças da fotografia são: “Antônio Guerra; Antônio Barreto; Altamiro Neves; Alberto Nogueira e Marcondes Neves; Carmen Mello; Anita Mello; Manoelita Guerra; Ofélia Velloso; Maria da Glória



FIGURA 20 – Grupo de amadores de teatro em S. João del-Rei, abril de 1912<sup>475</sup>.  
Fonte: (GUERRA, 1968, p.125)

Maria Tereza G. Lima (2006), afirmou que a “presença feminina era escassa” nos palcos de São João del-Rei (2006, p.109). A autora destacou dois recortes de jornais publicados na cidade, na década de 1930<sup>476</sup>, que faziam uma análise do amadorismo teatral são-joanense no início do século XX e observavam que “representar, exhibir-se em cena” era

---

Barreto e Antônio da Costa Mello; José Velloso; Maria de Lourdes Barreto; Margarida Barreto e Telêmaco Neves”. (1968, p.101)

<sup>475</sup> Segundo Guerra, “da esquerda para a direita: Guiomar Macêdo; Isolina Gallo; Ritinha Nogueira; João Chagas; Manoelita Guerra; Natália Costa; Antônio Guerra; Anita Mello; Lolola Osório; Carmen Mello” (1968, p.125).

<sup>476</sup> Um dos recortes de jornal continha a reportagem: *O Amadorismo Teatral em S. João del-Rei*, escrita por Miguel Camargo. Para Camargo, sobre amadorismo da cidade: “(...) nessa época a ausência completa do elemento feminino nos elencos de amadores – fruto, talvez, do absurdo preconceito, que ainda persiste em certa camada mais elevada da sociedade, sem um motivo moral justificado e que é necessário combater”. Recorte de jornal, sem nome e sem data, (GUERRA, s.d., v. 5, p.38, *Apud* LIMA, 2006, p.110).

Os recortes de jornais, citados por Lima (2006), não tem data, porém, segundo o quadro, *Anexo 1*, apresentado pela autora (LIMA, 2006, p. 156), o álbum 5 possui recortes de 1932 até 1933 e o álbum 6 possui recortes de 1933 até 1938. Então, os referidos recortes, que estão colados nos álbuns número 5 e 6, possivelmente, foram publicados na década de 1930.

“coisa que a moralidade familiar” proibia<sup>477</sup>. Ainda que discursos como esses pudessem ser recorrentes entre as elites são-joanenses, em 1916, verificamos que em alguns grupos teatrais as meninas e jovens solteiras estavam presentes nos palcos<sup>478</sup>. Como é possível observar acima, no grupo infantil *15 de novembro* que existiu em 1906, o número de meninos e meninas era equilibrado, já o conjunto da fotografia de 1912 era majoritariamente composto por jovens senhoritas.

Reforçando a hipótese de Lima (2006), como já dissemos, não temos notícias de mulheres que atuaram como amadoras do clube *Arthur Azevedo*, contudo, precisamos acrescentar o adjetivo “casadas”: não temos notícias de mulheres casadas atuando como amadoras do clube *Arthur Azevedo* (1915-1916). Porém, as meninas e jovens solteiras disputavam a ribalta. Elas cantavam, dançavam e/ou interpretavam. O *Club Dramático Arthur Azevedo*, na encenação da opereta *O Periquito*, contou com a participação, além dos amadores e amadoras que desempenharam os papéis principais, de mais seis meninas que compuseram o “coro das educandas do convento”: Cecilia Costa, Maria de Lourdes Nogueira, Nenê Pimentel, Diquinha e Lucilia Ribeiro e Hilda Miranda.

O redator do jornal *O Zuavo* se referiu às meninas da seguinte maneira: “Seis carinhas mimosas desempenharam esses papéis. Que inveja tivemos nós do Liborio!!!”<sup>479</sup> A exclamação do redator (com a intensidade de três pontos de exclamação) nos intriga, na medida em que ele expõe, sem nenhum constrangimento, o desejo de estar envolto por “carinha mimosas”, ou seja, de cercar-se das meninas, filhas de famílias prestigiadas, para as

---

<sup>477</sup> O segundo recorte de jornal, sem nome e sem data, continha uma reportagem com o título: *Grupo de amadores cria tradição de teatro numa velha cidade de Minas Gerais*. (GUERRA, s.d., v. 6, p.105, *Apud* LIMA, 2006, p.109).

<sup>478</sup> Meninas e jovens senhoritas também participavam das apresentações da associação dramática *União Popular*. Um grupo cantou “brilantemente” na encenação da revista *Terra Ideal* no dia 3 de junho de 1916. Cantaram naquela noite as senhoritas: A. Parizzi, Floripes Parizi, Quita Mourão, Maria [José] Osorio, Sylvia Fontoura e Deborah Horta. (*O Teatro*, nº 7, de 21 de junho de 1916. Album 13, p.27). Segundo Lima (2006), três anos mais tarde, um grupo amador da cidade vizinha – Lavras – também compunha seus espetáculos com números desempenhados por senhoritas: “conforme atesta o fragmento do jornal do *Clube Dramático Familiar*, *O Teatro*, Lavras, 10 de agosto de 1919, sem autor, intitulado *Clube Dramático*, contava: ‘fazem parte do corpo cênico da estreia de hoje formosas senhorinhas, pertencentes a famílias distintas (...)’” (p.109). A autora sublinha que os amadores faziam questão de frisar que as senhoritas pertenciam a famílias distintas, “pois alguns membros da sociedade acreditavam que as pessoas de teatro eram de vida livre, sem vínculo familiar” (p.109).

<sup>479</sup> Segundo *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916 (Album13, p.14v), na estreia da opereta *O Periquito* o “coro das educandas do convento foi caprichosamente cantado. Seis carinhas mimosas desempenharam esses papéis. Que inveja tivemos nós do Liborio!!! Mlles. Conceição Pimentel, Nathalia Costa, Nininha Rodrigues, **Cecilia Costa, Maria de Lourdes Nogueira, Nenê Pimentel, Diquinha e Lucilia Ribeiro, Hilda Miranda**, cooperaram enormemente para o resultado alcançado” (Grifos nossos).

quais ele escrevia. O que significava esse desejo, supostamente compartilhado pelos homens que assistiram à opereta (o autor utilizou a primeira pessoa do plural)?

Segundo Silvia Fávero Arend (2013), se antes, os casamentos eram feitos por conveniência e meninas, que acabavam de entrar na puberdade, por vezes, antes disso, eram casadas com homens bem mais velhos, passava-se a divulgar uma idade ideal para o casamento, por volta dos 20 anos, momento em que o corpo da mulher estaria mais preparado para gerar seus filhos<sup>480</sup>. No entanto, podemos supor que ainda que as prescrições tivessem mudado, as sensibilidades ainda se transformavam, e o redator d'*O Zuavo* expunha o desejo de parte da plateia masculina que teria um enorme prazer de estar cercado por belas meninas casadouras, que estavam ou estariam em pouco tempo, prontas/formadas para o casamento. Os homens, portanto, viam aquelas meninas como “boas esposas” em formação.

Dado importante que precisamos levar em conta são os papéis e as funções que tais meninas desempenhavam nos espetáculos. No caso da opereta *O Periquito*, como já dissemos, elas formaram o coral das educandas do convento. No palco, portanto, as meninas representaram a si mesmas. Em 1916, contavam 18 anos que se instalara em São João del-Rei o *Colégio Nossa Senhora das Dores*, voltado exclusivamente para a educação das meninas e moças. Segundo Maria Aparecida Arruda (2011), a instituição funcionava em regime de internato, semi-internato e externato e oferecia o curso primário, o ginásial, o secundário e o Curso Normal<sup>481</sup>. É possível que parte das meninas, que cantaram no coral da opereta, estudava ou já havia encerrado seus estudos no colégio.

As elites são-joanenses, assim como as elites brasileiras, buscavam uma educação para suas filhas que seguisse o “modelo feminino europeu de mulher civilizada, em que o domínio da cultura letrada constituía um dos signos de civilidade” (GOUVEIA, 2004, p.198). Além

---

<sup>480</sup> A partir da segunda metade do século XIX, segundo Silvia Fávero Arend (2013), médicos, juristas, pedagogos e governantes, começam a refletir e a constituir novas noções sobre a infância. Com vistas a promover um crescimento demográfico, que atenderia às demandas por trabalhadores nas fábricas nascentes, por consumidores dos produtos fabricados em larga escala e por homens para compor os batalhões do exército, era preciso diminuir os índices de mortalidade de crianças. “De acordo com esta nova apreciação sobre a vida humana, as pessoas entre 0 e 18 anos passaram a ser consideradas ‘seres em formação’, tanto do ponto de vista corporal quanto psicológico. Nessa ‘fase da vida’, agora bem delimitada, estariam interdidas práticas que pudessem colocar em risco a saúde das futuras mulheres e homens, ou seja, as atividades sexuais e determinados tipos de ocupação. A infância seria o momento fundamental dos processos de socialização para o ingresso no mundo adulto e estaria balizada, sobretudo, pelo saber escolar” (ARENDA, 2013, p.70).

<sup>481</sup> Tal instituição foi uma iniciativa da congregação religiosa das *Filhas de Caridade da sociedade São Vicente de Paulo*, que chegou à cidade na década de 1880, atuando sempre em instituições assistenciais e educacionais como a *Santa Casa de Misericórdia* e o *Asilo de órfãs* a ela vinculado. Para mais informações ver Arruda (2011).

disso, desejava-se o que Maria Cristina Soares de Gouveia chama de “uma formação para o exercício de uma sociabilidade urbana característica das camadas dominantes” (2004, p.198). O *Colégio Nossa Senhora das Dores* atendia a alguns anseios dessas famílias oferecendo, como demonstra Arruda (2011), cursos extracurriculares, que tinham um custo adicional, como aulas de pintura, flores, trabalhos de agulha, bordados, música, canto, piano e violino<sup>482</sup>.

Os espetáculos organizados por amadores, portanto, se configuravam como uma extensão da escola e dos salões. Eram momentos em que as elites locais apresentavam suas filhas (meninas e moças casadouras) à sociedade. Dessa forma, essas famílias “honradas” exibiam nos palcos a educação que foram capazes de oferecer às filhas, estampada na capacidade das meninas de cantar, dançar, no modo adequado como elas se portavam, na maneira cuidadosa e luxuosa com que elas se vestiam. As famílias exibiam também seu poder aquisitivo e se distinguiam de acordo com as habilidades exibidas pelas amadoras, pois só tinham acesso ao ensino de algumas dessas habilidades (como o canto) aqueles que pudessem pagar pelos cursos extras do colégio, ou por aulas particulares que, supomos, eram oferecidas por professoras da cidade, como Balbininha Santhiago<sup>483</sup>.

A confissão do redator d’*O Zuavo*, sobre seu desejo de estar no lugar do Liborio, cercado por aquelas meninas, pode ter sido tomada como um elogio às meninas e a seus pais, pois atestava o sucesso da educação por eles oferecida, que resultou na criação de “lindas meninas”, que estavam, ou estariam prontas, para serem boas mães e esposas. O comentário do redator, assim como as palmas do público, saudando o número apresentado pelas meninas, envaideciam pais e mães que certamente também ocupavam lugares na plateia.

Mas, nem todas as amadoras do clube *Arthur Azevedo* se apresentaram como educandas nas duas operetas analisadas. Nathalia Costa e Carmen Mello representaram atrizes no teatro de São João del-Rei em 1916. A primeira atuou como a atriz Tosca, na peça de Vitorien Sardou, por ocasião da estreia do clube e, n’*O Periquito*, além de interpretar a educanda Branca, fez a atriz Amélia. Carmen Mello substituiu Nathalia em junho de 1916 (na sexta apresentação da opereta), encenando Amélia e Branca. Nathalia teria se casado? Fica a pergunta. Atuar nos palcos são-joanenses já não era algo simples às mulheres, mais complicado ainda seria representar uma atriz, imprimindo em seu corpo de amadora as

---

<sup>482</sup> Segundo Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida (2010), em 12 de julho de 1884 o jornal *Arauto de Minas*, anunciava aulas de música instrumental e piano no Collegio Conceição.

<sup>483</sup> Segundo Almeida (2010), havia em São João del-Rei professores particulares de música como o padre José Maria Xavier e Martiniano Ribeiro Bastas.



características de uma mulher livre e sedutora que correspondiam ao imaginário relacionado às atrizes.

O jornal *O Theatro*, de 13 de julho de 1916, divulgou a entrada da amadora Carmen Mello para o grupo amador *Arthur Azevedo*. Segundo o redator,

no espetáculo dado pelo *Arthur Azevedo* em benefício da Cruz Vermelha Portuguesa, viram os que compareceram a essa delicada festa de arte quanta vida a senhorita Carmen Mello imprimiu ao papel da Atriz, no "Periquito", papel que, por obsequio á colônia portuguesa, ela consentiu em desempenhar (...)<sup>484</sup>

Em 1916, Carmen ainda era uma ousada “senhorita” que se dispunha a representar papéis que poucas mulheres da elite são-joanense encenariam. Indício disso é a notícia reproduzida acima, em que o redator justificava a ousadia da jovem, caracterizando sua atitude como caridade, um “obséquo à colônia portuguesa”.

Em março daquele ano, a Alemanha declarou guerra à Portugal, desde então, a colônia portuguesa do Rio de Janeiro se organizou envolvendo outras agremiações portuguesas existentes no Brasil, unindo forças para enviar ajuda à Cruz Vermelha Portuguesa, contribuir com obras de proteção aos órfãos, etc. Foram organizadas subscrições entre os portugueses radicados no Brasil, com o objetivo de arrecadar donativos enviados a Portugal<sup>485</sup>. Outros países, como a Bélgica, também receberam ajudas de brasileiros e brasileiras, segundo McCann (2009, p.215), durante a primeira guerra as “matronas da sociedade carioca” consideravam de “bom tom” enviar ajuda aos “desaventurados” da guerra.

Dessa forma, o ato de Carmen se justificava porque estava de acordo com o que faziam as senhoras da elite carioca, mas também, sua atitude é purificada na medida em que é associada à caridade, traço de um modelo cristão de mulher possivelmente ovacionado pelos são-joanenses. Indício disso é a presença das Irmãs Vicentinas, desde 1880, exercendo um papel importante na formação de meninas em São João del-Rei. Segundo Maria Aparecida Arruda (2011), elas foram as responsáveis pela fundação do *Colégio Nossa Senhora das Dores* onde se formaram diversas meninas das elites e de outros estratos sociais da cidade. As alunas desse colégio dirigido por *Filhas de Caridade*, possivelmente tinham Louise de

---

<sup>484</sup> *O Theatro*, nº 8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

<sup>485</sup> Para mais informações sobre assistência da colônia portuguesa no Brasil ver Costa (2014).

Marillac como modelo de mulher e símbolo da caridade, assim como Lopes (1991) constatou em relação às alunas de um colégio como esse em Mariana - MG<sup>486</sup>.

Para as irmãs dessa congregação, a caridade era uma das formas de amar a Deus. Lopes (1991), ao analisar o contexto em que surge, na França, a *Companhia de Filhas de Caridade São Vicente de Paulo* (1633), afirma que “a caridade era uma atividade sobretudo feminina, ainda que dirigida por homens”(p.30). De acordo com a autora, um dos responsáveis pela criação dessa instituição Vincent de Paul, aconselhava as “Filhas de Caridade em 1653”:

O espírito das Filhas da Caridade é o amor de Nosso Senhor... É preciso que saibam que ele opera de duas maneiras: uma afetiva e outra efetiva. Porque apenas o primeiro não basta, minhas irmãs, é preciso ter os dois. É preciso, do amor efetivo passar ao efetivo, que é o exercício das obras de caridade, o serviço dos pobres, levado com alegria, coragem, constância e amor. (*Apud*. LOPES, 1991, p.30).

Dessa forma, Carmen, ao encenar a atriz da opereta, passava do amor a Deus afetivo para o amor efetivo, servindo com coragem aos desvalidos portugueses. A notícia do jornal do clube amador demonstrava, portanto, que para grande parte da elite são-joanense não era adequado a uma mulher, ou a uma jovem, ter sua imagem associada à imagem de uma atriz, ao mesmo tempo, que evidencia que essas ideias não eram tomadas a ferro e fogo, os são-joanenses, mais uma vez, encontravam maneiras de conciliar seus desejos com as regras sociais dominantes e com a tradição religiosa.

Em *A Mulher Soldado*, Luiza Pereira interpretou Alice, a suposta amante de Gabriel. Luiza, assim como Nathalia Costa<sup>487</sup>, possivelmente não tinha uma posição social privilegiada entre os membros do *Club D. Arthur Azevedo*. Afirmamos isso a partir de alguns indícios, o primeiro diz respeito às dificuldades financeiras que a família de Luiza enfrentava, a ponto de um grupo de amadores dedicar uma noite de espetáculos “em benefício da família da

---

<sup>486</sup> Segundo Eliane Marta Teixeira Lopes (1991), destaca-se, na criação da *Companhia de Filhas de Caridade São Vicente de Paulo*, na França em 1633, Louise de Marillac, mulher que se tornou modelo, inclusive para as brasileiras, 300 anos mais tarde. De acordo com a autora, alunas de um colégio dirigido por Filhas da Caridade no Brasil desejavam ser Luisas, ou Luisinhas: maneira como eram chamadas as alunas quando acompanhavam as irmãs no trabalho de caridade em Mariana (relato de uma ex-aluna em 1988).

<sup>487</sup> Nathalia Costa interpretou duas atrizes (Tosca e Amélia) e, diferente do que ocorreu com Carmen Mello, nenhuma justificativa ou explicação foi dada, em nome de sua honra, nos jornais do clube amador.

senhorinha Luiza Pereira”, no dia 23 de novembro, de 1921<sup>488</sup>. Dessa foram, a amadora não se distinguia economicamente entre os membros do *Arthur Azevedo*.

Socialmente observamos que Luiza também não se destacava, o “lapso” do redator do jornal *O Zuavo*, ao se esquecer de mencionar Luiza Pereira e Georgina Buccholz em sua apreciação sobre a opereta *O Periquito* é indício disso<sup>489</sup>. Os comentários sobre sua atuação são bastante sucintos. Segundo Théóphilo Silveira (sobre *A mulher soldado*), “a senhorita Luiza Pereira, embora num papel de pequena responsabilidade, que desempenhou com toda a correção, concorreu para o bom êxito da representação, adornando sempre com a sua elegante esbelteza as cenas em que tomou parte”<sup>490</sup>. Já o autor anônimo, que teve seu texto publicado pelo *Zuavo*, disse sobre a mesma opereta: “os demais, com exceção de Mademoiselle Luiza Pereira, que se vê desde logo ser uma principiante pelo seu natural acanhamento, muito concorreram para o conceito de que goza a companhia a que pertencem, se afirme e confirme dia a dia”<sup>491</sup>. Às moças que não se distinguiram socialmente entre os membros do grupo amador e que não se destacavam por suas habilidades nos palcos, restavam os papéis “de pouca responsabilidade” e que poderiam manchar a reputação das filhas de famílias privilegiadas.

Conceição Pimentel, filha do presidente do clube, capitão José Pimentel, interpretou a superiora do convento na opereta *O Periquito*. O papel protegia a amadora, de alguma maneira, dos preconceitos relacionados à presença das mulheres nos palcos, pois o hábito e o modo de ser de uma madre conferiam virtudes àquela que o representava. A menina tinha entre 12 e 13 anos na época da representação. Evidentemente ela não atendia às “exigências da personagem”, segundo o modo de distribuição de papéis do período. Os comentários sobre

---

<sup>488</sup> *A Tribuna*, de 27 de novembro de 1921. Álbum 13, p.65.

<sup>489</sup> “Uma lamentável omissão levou o *Zuavo* a praticar no seu número passado uma incorreção que nos apressamos com mil desculpas, a vir desfazê-la. Elogiando nominalmente todos os componentes do perfeito conjunto do *Arthur Azevedo*, deixamos de incluir os nomes das queridas e simpáticas demoiselles, Georgina Buccholz e Luiza Pereira. Não precisavam elas realmente de elogio algum para crescerem mais no conceito dos seus sinceros admiradores, mas como o *Zuavo* guardando sempre a sua linha de justiça, não poderia deixar de louvar o correto desempenho que essas senhoritas deram aos seus papéis, vem hoje muito satisfeito trazer as suas palmas as duas interessantes amadoras, a quem o *Periquito* tanto deve. (*O Zuavo* de 27 de fevereiro de 1916. Álbum 13, p. 15v).

<sup>490</sup> *O Theatro*, n.8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

<sup>491</sup> *O Zuavo*, de 25 de setembro de 1916, Álbum 13, p.34. Segundo o redator do jornal o texto teria sido escrito em 18 de setembro de 1916.

a interpretação da amadora foram sucintos e elogiosos<sup>492</sup>, com exceção da observação do autor anônimo do texto publicado pelo jornal *O Zuavo*. Para ele,

Conceição Pimentel, provou à evidência, desta vez, que muito mal fazem em a aproveitarem para representar, metida dentro do habito austero de irmã de Caridade. O seu gênero não é esse e, a prova disso a tivemos ontem. O seu sentimento para as coisas alegres, saltitantes, buliçosas, não se acomoda no misticismo duma religiosa...<sup>493</sup>

Possivelmente o ensaiador do grupo designou o papel de abadessa à menina Conceição, porque ela era filha do capitão José Pimentel. Pelo mesmo motivo a imprensa elogiou a amadora omitindo sua inadequação ao papel. A crítica só vem à tona em um texto de autoria anônima. À filha do presidente do clube foi distribuída uma personagem que tinha uma participação pequena na opereta, mais condizente possível com suas habilidades, mas que conferia algum destaque à amadora, pelo lugar social que a figura de uma abadessa possuía naquela sociedade. Era como se nos palcos se apresentassem a menina Conceição com as virtudes da personagem, amadora e personagem se confundiam para o público, assim como em todos os casos.

Na opereta *A mulher soldado*, Conceição interpretou Rosinha, uma personagem que aparece na primeira cena do terceiro ato, no pátio do quartel, enquanto os soldados folgavam e se divertiam. Rosinha, Helena (empregada da estalagem) e um coro cantaram uma “cantiga ou tango”. Depois disso, Rosinha não aparece mais. Não tivemos acesso a outros textos dessa opereta, por isso não podemos afirmar categoricamente, mas temos a impressão de que esta cena foi acrescentada à peça para possibilitar a participação de Conceição Pimentel, pois ela não tem nenhuma relação com o enredo. Rocha Junior (2002) afirma que nas peças do gênero musicado, especialmente nas revistas, “algumas músicas não tinham outra função a não ser sua própria apresentação” (p.91). No entanto, em relação às outras dez músicas da opereta, ela se destaca por ser a única nessa situação<sup>494</sup>.

---

<sup>492</sup> Segundo Theophilo Silveira, “muito bem se houveram as senhoritas Conceição Pimentel no papel de Abadessa e Nininha no de Sebastiana”. (*O Teatro*, nº3, de 04 de abril de 1916, álbum 1, p.38); *O Zuavo* de 20 de fevereiro de 1916 publicou: “Miles. **Conceição Pimentel**, Nathalia Costa, Nininha Rodrigues, Cecília Costa, Maria de Lourdes Nogueira, Nenê Pimentel, Diquinha e Lucilia Ribeiro, Hilda Miranda”, cooperaram enormemente para o resultado alcançado. (Grifos nossos. Álbum 13, p.14v).

<sup>493</sup> *O Zuavo*, de 25 de setembro de 1916, Álbum 13, p.34. Segundo o redator do jornal o texto teria sido escrito em 18 de setembro de 1916.

<sup>494</sup> Adiante falaremos mais detidamente sobre as músicas.

O segundo ato da opereta termina com a prisão de Clarinha, disfarçada de Ventura, por ter batido no sargento Gabriel. O terceiro ato começa no quartel e, inexplicavelmente, a empregada da estalagem, Helena, lá está com os soldados a festejar, Rosinha é chamada para cantar. Na segunda cena do terceiro ato, Thomé comenta que enquanto uns são felizes, outros (como ele e o prisioneiro Ventura, do qual ele fazia a guarda) eram infelizes. A partir daí o espectador é levado de volta à trama da opereta. Ao que tudo indica o número de Rosinha foi uma apresentação musical, inserida no início do terceiro ato. Ainda que a cena exista nos folhetos originais, a personagem Rosinha pode ter sido criada com a finalidade de possibilitar a participação da filha do presidente do clube amador. Segundo Theophilo Silveira, a apresentação muito agradou ao público:

A senhorita Conceição Pimentel, foi magnificamente bem no papel de Rosa, tendo dado à cantiga ou tango do princípio do 3º ato um relevo todo especial pela juvenil brejeirice com que a realçou, e pelo meneio grácil com que a sua linda figura acompanhava a cadencia da música: esse trecho mereceu, do público, as honras do bis.<sup>495</sup>

Dessa vez, a amadora vestiu uma carapuça que lhe caiu muito bem, condizente com sua “brejeirice” de uma menina de 12 ou 13 anos. Portanto, Alberto Gomes criou uma estratégia para atribuir a amadora um papel mais adequado à sua figura, sem muito prejudicar a opereta. O tango que Conceição cantou nos causou estranhamento por seu teor erótico.

### **3º Ato**

#### **Cena I**

(Thomé, Helena, Rosinha e soldados)

#### **Coro**

Dançar, cantar

Gentis cantigas

Saracoteavas raparigas

A perna é dar

Sem descansar

Sem descansar

Seguir voltar

Rodar passar

Quando pressa tem [linha à lápis ligando a palavra “pressa” à “folga”]

O soldado aproveita bem

Em vez de dormir

Toca a divertir.

<sup>495</sup> *O Theatro*, n.8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

**Todos**

Bravo! Bravo! Muito bem!

**Helena:** Anda Rosinha, canta uma cantiga

**Todos:** Sim, sim, uma cantiga

**Rosinha:** Não me faço rogada.

**Música****Rosinha**

Sempre que há festa na aldeia

Quem meneia (bis)

É a moça mais catita (bis)

Traz calçada bela meia

A teteia (bis)

Preso com um laço de fita (bis)

Assim tão terna

Não é intriga

Exibe toda a perna

Toda a perna

Até a liga

**Bis para coro**

**Rosinha**

Um dia foi passear

Um militar (bis)

Com a bela rapariga (bis)

Tentado por um olhar

De fascinar (bis)

Pediu-lhe pra ver a liga (bis)

E assim tão terna (ect.)

**Todos**

Bravo, bravo, muito bem!

**Helena:** Se tiverem sede e quiserem molhar a palavra, a patroa mandou por no pátio uma pipa de vinho para os senhores militares.

**Todos**

Viva a Pátria! (saem com a música)<sup>496</sup>

Como era possível à filha do capitão, presidente da associação dramática, cantar uma cantiga tão apimentada (para os preceitos morais daquela sociedade) nos palcos são-joanenses? Como vimos na citação acima, para Theophilo Silveira, na cena esteve em relevo o caráter brincalhão, divertido da amadora e seu “meneio grácil”, ou o modo delicado e elegante com que ela (uma linda figura) acompanhava a música. Poderíamos dizer que em sua *performance* destacou-se mais a menina faceira do que a rapariga catita que mostrava toda a perna até a liga. Talvez a força dos gestos, da coreografia, do figurino e da presença da

<sup>496</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.39-40, acervo GPAC – UFSJ.

menina em cena tenha diminuído a força do conteúdo erótico da canção. Essa hipótese se torna mais forte se considerarmos que tal canção poderia ser já velha conhecida do público e, portanto, já não causava grandes espantos<sup>497</sup>.

Nininha Rodrigues interpretou a diretora Sebastiana, personagem d'*O Periquito*. Esse papel também protegia, de alguma maneira, a amadora dos preconceitos relacionados com a presença das mulheres nos palcos. Nininha continuou imaculada por representar uma senhora distinta, que trabalhava no convento e era casada com a bênção da santa igreja católica.

Na opereta *A mulher soldado*, Nininha Rodrigues atuou como Helena, a empregada da estalagem que, encantada por militares, não aceitava dinheiro deles, mas beijos como gorjeta. A cada beijo que ganhava ela desmaiava, por falta de ar. O autor anônimo que enviou para *O Zuavo*, sua apreciação escrita “au corrente calamo”, sobre a encenação da opereta *A mulher soldado*, destacou os desmaios encenados pela amadora: “Nininha Rodrigues, no papel da Helena, portou-se com muita correção em cena e agradou imensamente. Pronuncia clara, gestos muitos oportunos e presença de espírito notável. Esteve admirável nos seus desmaios... naturais”<sup>498</sup>. Theóphilo Silveira afirmou sobre a atuação da amadora:

A senhorita Nininha Rodrigues deu um desempenho, de excepcional merecimento à parte da criada do hotel, tendo mostrado, mais uma vez, as raras qualidades da sua extraordinária veia cômica, provocando a hilaridade pela graça que, com a maior naturalidade, ela fazia ressaltar das situações do seu papel, principalmente nos desmaios por falta d'ar.<sup>499</sup>

Os destaques dados aos desmaios da personagem e a constatação de que estes causaram efeitos “extraordinários”, provocando o riso, nos levam a supor que a comicidade da cena livrou a amadora dos julgamentos do público ao vê-la encenar Helena (mulher que poderia ser jugada pelo comportamento inadequado, pois preferia ser beijada pelos militares a

---

<sup>497</sup> Naquele período a música popular era bastante conhecida pela elite são-joanense. Segundo Marcelo Crisafuli Nascimento Almeida (2010), gêneros como o maxixe, o cateretê, o lundu, o tango brasileiro, entre outros, coexistiram com a produção musical erudita. “Foi o palco do teatro, ou o fosso da orquestra, que permitiu o encontro de gêneros musicais populares com a música erudita” (p18). O autor, referindo-se a revista encenada em 1917, escrita pelo são-joanense, Durval Lacerda, *O Número Um*, faz a seguinte observação: “(...) a elite local, acompanhando uma tendência que se estendia a todo país, ajudada pelo teatro de revista, deve ter aprendido a respeitar as ‘danças nacionais’ e ‘os folguedos do povo’, já que segundo palavras de um dos personagens de ‘Número Um’, o maxixe, no caso, ‘terror da antiga família, é hoje adorado nos salões’”. (ALMEIDA, 2010, p.20).

<sup>498</sup> *O Zuavo*, de 25 de setembro de 1916, Álbum 13, p.34. Segundo o redator do jornal o texto teria sido escrito em 18 de setembro de 1916.

<sup>499</sup> *O Theatro*, n.8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

receber suas gorjetas). A definição de Henri Bergson sobre o riso nos ajuda a refletir sobre essa hipótese.

Para Bergson (2001), há duas condições essenciais para a comicidade: a insociabilidade da personagem, a insensibilidade do espectador. A insociabilidade diz respeito ao caráter rígido e, portanto insociável, do personagem. Para o autor, “no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção (...) a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente” (p.102). Dessa forma, rimos dos defeitos dos outros, ao mesmo tempo em que temos o riso do outro sobre os nossos defeitos. As virtudes também podem se tornar risíveis. Ridicularizamos uma virtude quando ela é apresentada de forma rígida, insociável. Para Bergson (2001), “a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade”. Um personagem com uma honestidade perfeita é insociável e por isso cômico. Bergson (2001) acrescenta que um vício flexível seria mais difícil de ridicularizar do que uma virtude inflexível, rígida.

O caráter rígido e insociável da personagem Helena diz dos valores da sociedade são-joanense no período. Possivelmente sua insociabilidade tem relação com seu encantamento pelos militares, um encantamento que a impede de distinguir entre o sargento e o soldado, vendo em todos uma infinita simpatia. Encantamento que a faz dispensar as gorjetas e aceitar os beijos de todos, sem distinção. Uma atitude como essa não estaria em dia com uma sociedade em que a elite buscava a todo tempo se distinguir, ou mesmo com o Exército, instituição marcada pela hierarquia. Essa rigidez da personagem ridicularizava e humilhava as mulheres que suspiravam por militares indiscriminadamente.

Já a insensibilidade dos espectadores, diz respeito ao vício da personagem e é aí que, imaginamos, a amadora seria perdoada por desempenhar esse papel. Para Bergson, “o riso é incompatível com a emoção” (2001, p. 104). Um vício em si não é cômico, ele torna-se cômico se ele não comover o espectador. Se a cena despertar simpatia, medo ou piedade no público, ela não será mais capaz de fazer rir. A própria rigidez da emoção viciosa (o encantamento de Helena pelos militares indistintamente) impediria que o espectador entrasse em relação com o restante da alma na qual a emoção se assenta.

Outro mecanismo para impedir que o espectador se envolva emocionalmente com o vício de Helena é a distração. De acordo com Bergson (2001), para impedir que o espectador



leve a cena à sério é preciso impedir que sua atenção se concentre nas ações, ela deve se dirigir mais para os gestos. O autor distingue gestos das ações. Os gestos seriam “as atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos por meio dos quais um estado d'alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior”; já “a ação é desejada, em todo caso consciente” (p.107).

No caso das cenas que envolviam a personagem Helena, na opereta *A Mulher Soldado*, a distração que fez do espectador insensível ao seu vício foi o desmaio. Bergson afirma que se tem uma cena cômica a partir do momento em que a atenção do público incidir no gesto, e não no ato. O desmaio de Helena foi identificado pelos críticos como o momento de maior hilaridade da interpretação da amadora. Assim, podemos dizer, que o desmaio foi o gesto que distraiu a plateia são-joanense do vício da personagem, e dessa maneira, ela teria sido perdoada por encenar uma personagem viciosa. A comicidade da personagem é que permitia a uma senhorita honrada, da sociedade são-joanense, representá-la.

Diante dessas análises podemos dizer que o ensaiador do clube *Arthur Azevedo*, Alberto Gomes, seguia os conselhos do autor do manual voltado para amadores, Garraio (1911), até o limite dos interesses da diretoria da associação e dos preceitos morais da sociedade são-joanense. Nessa medida, a escolha das operetas *O Periquito* e *A mulher soldado*, foi bastante acertada, pois considerou o número de amadores e amadoras necessário para a representação e possibilitou a exposição pública das filhas das elites são-joanenses, protegendo-as do julgamento do público, por meio dos papéis que encenavam. O lugar social dos amadores e amadoras também era elemento considerado na distribuição dos personagens entre os membros do clube.

Dois amadores se destacaram nas apresentações das operetas, *A Mulher Soldado* e *O Periquito*. Margarida Pimentel e Francisco Velloso fizeram sucesso desempenhando os principais papéis das operetas. As apreciações sobre a atuação desses dois amadores são indícios de uma poética. Por isso, nos deteremos nesses dados para compreender como se deu a *performance* durante essas noites teatrais promovidas pelo *Club Dramático Arthur Azevedo*, em São João del-Rei, em 1916.

### 9.1. Margarida Pimentel e o “papel travesti”

Margarida Pimentel<sup>500</sup>, filha mais velha de José Pimentel, representou os protagonistas, Periquito e Clarinha, das respectivas operetas *O Periquito* e *A mulher soldado*. Margarida tinha entre 13 e 14 anos quando interpretou, no primeiro caso, um personagem masculino e, no segundo, uma personagem feminina disfarçada de homem. Que características da amadora atendiam às exigências desses personagens?

Segundo Pierre-Antoine Dubey (2010), para compreender o “papel travesti” é preciso considerá-lo em seu contexto de distribuição, ou na maneira pela qual ele é atribuído ao ator ou atriz que será seu intérprete. Dubey (2010) afirma que o papel do travesti pode se caracterizar como um “emploi” ou um “contre-emploi”, entendendo este último como o papel que não convém ao ator ou atriz, pois exigiria características e habilidades totalmente opostas àquelas que o ator ou a atriz possui. Segundo Liana de Camargo Leão e Mail Marques de Azevedo (2009), desde as últimas décadas do século XVIII, algumas atrizes desafiam convenções, encarando a interpretação de um dos personagens mais misterioso e controverso de Shakespeare, Hamlet. Apesar de identificar traços que eram considerados femininos em Hamlet, como sua melancolia e seu profundo sofrimento pela morte do pai, os autores defendem que, no caso das atrizes por eles analisadas<sup>501</sup>,

os traços femininos do personagem foram determinantes na abertura de caminhos para as atrizes. Ao viverem no palco o papel-título do drama, elas desafiaram convenções e estereótipos, resgatando o conceito maior da arte de representar que é o fingimento, independentemente de cor, sexo e idade. (LEÃO; AZEVEDO, 2009, p.100).

Assim, poderíamos dizer que as atrizes, investigadas por Leão e Azevedo (2009), interpretavam um papel travesti que se caracterizava como um “contre-emploi”, papel que exigia características opostas a suas aparências físicas e a suas personalidades. Segundo os autores, dessa forma elas desafiavam convenções e desempenhavam a arte teatral fundamentada em seu maior conceito, a noção do ato de representar como um fingimento.

---

<sup>500</sup> Para mais informações sobre a amadora ver Nassur, 2010.

<sup>501</sup> Os autores analisaram a atuação de Hamlet, das pioneiras inglesas Charlotte Charke (1713-1760), Sarah Siddons (1755-1831) e das também inglesas Jane Powell (1761-1831), Julia Glover (1779-1850), Julia Seaman (1837-1909) e da americana Charlotte Cushman (1816-1876) e a atuação da francesa Sarah Bernhardt nos palcos e para o cinema.

O “papel travesti”, no caso são-joanense, se caracterizava como um “emploi”. Margarida Pimentel, menina que estreou encenando o Periquito, dificilmente estaria desafiando convenções e exibindo sua competência em interpretar um personagem totalmente avesso ao seu modo de ser. Considerando o modo de distribuição de papéis mais comum no período e o recomendado por Garraio (1911), acreditamos que os traços femininos do personagem Periquito justificariam a escolha de Margarida Pimentel para interpretá-lo. Como já observamos, o Periquito é apresentado na peça como um menino que foi enviado ao convento para ser criado como menina, seus gestos e seu canto são classificados pelos outros personagens como “feminis”, ele tinha um “jeito de sacristão” de ser.

De acordo com Sousa Bastos (1908), mulheres eram escolhidas para desempenhar papéis masculinos quando o autor desejava apresentar em cena um adolescente, “quase criança”. Uma mulher daria mais graça e naturalidade ao papel. Além disso, os apaixonados também eram atribuídos às atrizes, pois assim poderiam ser desempenhadas cenas “provocadoras” sem o protesto do público<sup>502</sup>. O Periquito era um adolescente que se descobria homem, além de se tornar, ao longo da peça, um apaixonado pela atriz Amélia.

A partir da definição de Sousa Bastos sobre os “papéis travestis”, observamos que a escolha de uma mulher para o papel é feita pelo autor da peça. Especialmente quando se trata de uma peça musicada, as partituras são escritas para serem cantadas por determinadas vozes, portanto, a voz feminina é definida para o papel masculino na escrita da opereta, ópera-cômica, e também das óperas. Dessa forma, essa não foi uma definição do ensaiador são-joanense Alberto Gomes. No entanto, ele escolheu a opereta pensando, também, em um papel

---

<sup>502</sup> Sousa Bastos define, da seguinte maneira, o verbete “Papéis ‘travestis’ – Está de há muito adoptada entre nós a palavra francesa travestis para indicar os papéis masculinos desempenhados por mulheres, ou os papéis femininos interpretados por homens. No primeiro caso, acontece que um autor tendo de apresentar em cena um adolescente, quase uma criança, distribui esse papel a uma mulher para lhe dar mais graça e naturalidade. Muitas vezes também se distribui a uma mulher um papel de apaixonado, que tem cenas provocadoras, para salvar a situação em frente do publico, as quais podiam ser perigosas e excitar protestos. Também algumas atrizes se mostram tão espertas, vivas e desembaraçadas com fatos de homem, tão desejosas de fazer papéis masculinos, aos quais o seu talento e desenvoltura se prestam perfeitamente, que os autores, cedendo a tal fantasia, escrevem para elas papéis travestis que muitas vezes são representados na perfeição. Entre nós tem havido atrizes que vestem e representam os travestis com a maior elegância e perfeição. Entre elas citaremos; Emilia das Neves, Anna Pereira, Emilia Adelaide, Emilia Letroublon, Herminia, Margarida Cliementina, Thomasia Velloso e Palmyra Bastos. Com respeito aos papéis de mulheres desempenhados por homens, usou-se entre nós por muito tempo por ter D. Maria I proibido que as mulheres entrassem em cena. Hoje só se apresenta no palco um ator vestido de mulher quando se pretende obter um efeito grotesco e ridículo. E ainda assim este meio só se deve empregar com a maior discrição, porque ao publico em geral repugna ver um homem vestido de mulher”. (1908, p.108). O autor parece ter usado o dicionário do francês Arthur Pougin (1885) como fonte, pois parte de sua definição é idêntica a escrita por esse autor.

que daria destaque à amadora, filha do capitão, presidente do clube teatral, sem expô-la a constrangimentos.

Virginie Déjazet foi a atriz que deu vida ao personagem Vert-Vert no Palais-Royal, em Paris, no ano de 1832<sup>503</sup>. Déjazet se destacou por interpretar personagens masculinos. Arthur Pougin, em seu *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* publicado em 1885, afirmou que algumas atrizes se mostravam tão alertas, tão vivas, tão originais em roupas de homem, tão ansiosas a interpretar papéis masculinos, os quais se prestavam maravilhosamente à natureza de seu talento, que os autores se apressaram em escrever para elas vários “papéis travestis”, que elas interpretavam com perfeição. Para Pougin, Virginie Déjazet, de todas as atrizes que encenavam papéis desse tipo, era a mais famosa. Ela teria criado mais de cem papéis do gênero<sup>504</sup>.

A comédia-vaudeville *Vert-Vert* foi considerada obscena na França, 84 anos antes<sup>505</sup> da apresentação de *O Periquito* em São João del-Rei. Um dos motivos dessa avaliação estava relacionado com o fato de que na Europa os papéis travestis eram vistos como apelos eróticos, pois atraíam os homens interessados em apreciar os corpos das mulheres nos trajes masculinos, que eram mais justos ao corpo<sup>506</sup>. Já em 1869, na ópera-cômica *Vert-Vert*, escrita por Henri Meilhac e Charles Nutter, com música de Jacques Offenbach, o personagem Vert-Vert foi interpretado pelo ator Capoul. Seria uma tentativa de moralizar a peça?<sup>507</sup>

Possivelmente essa não era uma questão para os são-joanenses em 1916. Indício disso são as semelhanças entre os figurinos da atriz francesa em 1849 e o da amadora são-joanense

<sup>503</sup> Déjazet encenou a “comédie-vaudeville” *Vert-Vert* escrita por Leuven e Deforges.

<sup>504</sup> “Enfin, certaines comédiennes se sont montrées si alertes, si vives, si originales sous des habits d’homme, si désireuses d’ailleurs de remplir des rôles masculins, qui se prêtaient merveilleusement à la nature de leur talent, que les auteurs, se prêtant à leur fantaisie, se sont empressés d’écrire pour elles une foule de rôles travestis, qu’elles jouaient dans la perfection. [...] la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de ce genre”. (POUGIN, 1885, *Apud*. DUBEY, 2010, p.11)

<sup>505</sup> Como mencionamos anteriormente, segundo Yon (2000), as críticas às encenações da comédia-vaudeville *Vert-Vert* foram bastante severas. A peça foi considerada muito obscena e Déjazet mestre na arte do subentendido.

<sup>506</sup> Leão e Azevedo (2009) comentam que, nas últimas décadas do século XVIII “Sarah Siddons dedicou cuidados especiais à construção de seu personagem, até mesmo em detalhes de guarda-roupa. Seu Hamlet traja sempre uma longa túnica negra – o “inkycloak”, mencionado no texto –, com o que evita o apelo erótico da mulher vestida em trajes masculinos” (p.101). Segundo os autores Jane Powell (1761-1831) e Julia Glover (1779-1850) ao representarem Hamlet nos palcos londrinos, escapavam “às insinuações de utilizar o palco com fins de apelo sexual, de modo que contribuem [contribuíam] para conferir respeitabilidade à performance de Hamlet por mulheres, não mais acusadas de imoralidade” (2009, p.102).

<sup>507</sup> No jornal *Le Théâtre Illustré* de março de 1869 (A2, N26) há a informação de que Capoul interpretou Vert-Vert na ópera-cômica de Offenbach. “L’interprétation de Vert-Vert a été parfaite. Capoul possède toute la souplesse de voix nécessaire pour faire valoir les jolis couplets dont le libretto est parsemé”.

em 1916. O capitão José Pimentel não permitiria que sua filha fosse exposta dessa maneira, se tal figurino significasse um apelo erótico.



FIGURA 21 - Desenho de Léon Dusautoy de 1849, da atriz Virginie Déjazet com o figurino do personagem Vert-Vert<sup>508</sup>.



FIGURA 22 - Fotografia da amadora Margarida Pimentel com o figurino do personagem Periquito<sup>509</sup>.

No caso da opereta *A Mulher Soldado*, não temos imagens da amadora com o figurino, mas ao observar o uniforme do exército no período, mais solto do corpo, podemos imaginar que a farda esconderia as curvas do corpo de uma mulher, tornando possível a elas se disfarçarem como soldados. Assim, descartamos a hipótese de que a imagem da amadora vestida de soldado tivesse algum apelo erótico em São João del-Rei.

<sup>508</sup> Vert-Vert, comédie d'Adolphe de Leuven et Pittaud de Forges: Virginie Dejazet (Vert-Vert). Dessin de Léon Dusautoy, 1849. Disponível on-line no site da Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Numérique Gallica. <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em janeiro de 2014.

<sup>509</sup> A foto está colada no álbum 13, p.2, ela foi utilizada em alguns materiais de divulgação da opereta, no álbum 13 existem alguns desses folhetos nas páginas: 25, 37v, 42v, 43 e 45. No álbum 1, há um folheto com a foto na página 41v.



FIGURA 23 - Março de 1915, primeira operação aérea do Exército, voo de reconhecimento na região do Contestado. Fonte: (MCCANN, 2009, s.p.)

Algumas mulheres que encenavam personagens masculinos eram criticadas por seus modos supostamente muito agressivos e masculinos<sup>510</sup>. Em algumas cenas da opereta *A Mulher Soldado*, Clarinha é bastante agressiva, batendo em Thomé por um desentendimento no quartel e mais tarde dando uma bofetada no sargento Gabriel. Porém, a distribuição do papel à amadora não tinha relação com um suposto modo de ser masculino de Margarida e a interpretação dessa agressividade de Clarinha não rendeu à amadora nenhuma associação do tipo. Margarida era citada pelos jornais locais que utilizavam adjetivos e expressões, geralmente associadas às mulheres, naquele período, para se referir a ela. Um bom exemplo é a publicação de abril de 1915 (10 meses antes da estreia de Margarida na opereta *O Periquito*), no jornal *A Tribuna* do seguinte texto a respeito de Margarida Pimentel:

<sup>510</sup> De acordo com Leão e Azevedo (2009), “Julia Seaman ilustra o outro lado da moeda: o preconceito arraigado em relação a mulheres em papéis masculinos. Apesar de tal prática ter-se tornado frequente, ao longo do século XIX, e vista com menos restrições pela sociedade, houve críticas mordazes a algumas dessas interpretações, consideradas atos ostensivos de rebeldia, desprovidos quase sempre de valor artístico. Seaman foi criticada por ser demasiadamente agressiva e masculina, e se tornou alvo de insinuações de homossexualidade. Apesar de ter encarnado Hamlet em mais de 200 apresentações, um possível índice de sucesso de público, sua atuação é descrita com ironia por um crítico do *New York Times*, na edição de 10 de novembro de 1874: ‘A interpretação da senhorita Seaman foi vigorosa. [...] Não fosse pela exigência do enredo, ela teria, sem dúvida, assassinado o rei Cláudio em sua primeira aparição, e de modo heroico, o que teria sido muito gratificante para a plateia. Os conhecidos solilóquios da personagem não deixaram entrever qualquer sinal da emoção de Hamlet’” (MUSE, 2007, p. 532. *Apud* LEÃO E AZEVEDO, 2009, p.103).

ELLA - difícil encontrar-se alguém de negros cabelos e olhos verdes. Pois a encantadora 'mademoiselle' de hoje possui dois olhos lindos, **meigos**, da cor dos mares, e os cabelos de azeviche, dividido em muitos e **formosos** cachos. Corada, a **simpática mocinha** usa ainda vestidinhos curtos. Gosta muito de trajar-se da cor das rosas. Muito **meiga, boazinha**, é de índole magnífica. Ligeiramente míope, e isto lhe dá uma graça sublime. Apesar de estar na flor da idade, toca bem piano e canta admiravelmente. Também, pudera, tem em casa excelentes professoras de ambas as coisas. Há quem ache mais graça no interessante movimento dos seus **lábios mimosos**, ao cantar, do que na sua harmoniosa e sonora voz. Si vocês ainda não adivinharam quem é pouco falta, porque esta linda menina não precisa sair de casa para assistir à missa da Matriz...(Grifos nossos)<sup>511</sup>.

Segundo o autor anônimo que teve seu texto, com impressões sobre a encenação da opereta *A Mulher Soldado*, publicado n' *O Zuavo*, Margarida Pimentel prestava-se

(...) admiravelmente para os papéis de 'travesti', dia a dia os seus progressos se acentuam no palco. Cantou muito sentimental e artisticamente logo à entrada que triunfantemente fez em cena. Que pena não possuir uma voz como a de Lucinda Simões... Seria a glória teatral de S. João d'El Rey! (Grifos nossos)<sup>512</sup>.

A ideia de que a amadora teria cantado muito sentimentalmente remete a uma imagem, considerada no período, feminina. As mulheres estavam “naturalmente” mais propícias a se renderem às paixões e aos sentimentos, este é outro motivo que levaria um autor dramático a atribuir o papel de um homem apaixonado a uma mulher, segundo Sousa Bastos (1908).

Os autores dos dois artigos mencionados acima destacam a graça e a competência da amadora como cantora, apesar de não possuir uma voz muito potente. Nesse aspecto, a jovem se assemelhava à Cinira Polônio que também encenou *A Mulher Soldado*, “uma das grandes figuras do palco musicado” do Rio de Janeiro (MENCARELLI, 2012, p.275). Cinira, primeira atriz da *Companhia de Revistas e Burletas* do Teatro São José, foi citada com admiração,

<sup>511</sup> *A Tribuna* de 18/04/1915, Álbum 13, p.2. O título do artigo não menciona o nome da menina a quem ele se refere, no entanto, ele foi colado no álbum 13 logo acima da fotografia da amadora, por isso acreditamos que ele se referia à Margarida Pimentel.

<sup>512</sup> *O Zuavo*, de 25 de setembro de 1916, Álbum 13, p.34. Segundo o redator do jornal o texto teria sido escrito em 18 de setembro de 1916. Segundo Sousa Bastos (1908), Lucinda Simões era uma atriz de “talento brilhante”. Nasceu em Lisboa a 17 de Dezembro de 1850, estreou em 1867 em Portugal e em 1872 foi para o Brasil. “Numa sequência, nunca interrompida, de triunfos tem esta artista notabilíssima, percorrido todas as cenas de Portugal, todas as do Brasil e algumas da Espanha. Nunca artista alguma portuguesa teve maior nomeada e mais noites de glória. Que volte breve a continuar os seus êxitos brilhantes como atriz primorosa, ensaiadora distintíssima e exemplar diretora de companhias” (p.283).

pelos amadores são-joanenses como já sublinhamos nesta tese. Segundo Reis (1999, p.83), “apesar da exigência de uma boa voz, sobretudo no teatro musicado, alguns autores afirmam que Cinira Polonio tinha uma pequena potência vocal”. O jornal *Gazeta de Notícias*, de 27 de maio de 1886, afirmou ser a voz da atriz, “conquanto de pequeno volume, é de timbre muito suave e emitida como quem aproveitou as boas lições que recebeu” (*Apud.* REIS, 1999, p.83). Avaliações muito semelhantes foram feitas em relação à atuação da amadora Margarida Pimentel. Desde sua estreia na opereta *O Periquito*, a amadora foi muito elogiada e o destaque dado à sua atuação estava relacionado com sua voz e com seu canto, como é possível verificar nesta nota do jornal *A Reforma* de 24 de fevereiro de 1916:

As honras das noites cabem de direito à senhora Margarida Pimentel que cantou muito bem, revelando possuir uma voz agradabilíssima e estar perfeitamente segura na parte musical. Com o volume que só a idade poderá proporcionar e com a educação tão bem iniciada por mestra, como o é sua avó e preceptora, D. Balbininha S. Thiago, temos em segura perspectiva um soprano de valor<sup>513</sup>.

Em *A Mulher Soldado*, Theophilo Silveira comentou que “Margarida Pimentel fez a sua segunda entrada, já então no travesti de reservista, ela havia recobrado todo o império de si mesma, tendo cantado magnificamente bem as coplas do reservista”<sup>514</sup>.

A habilidade de cantar era, portanto, uma exigência do personagem Periquito e da personagem Clarinha que Margarida atendia, assim como a atriz Cinira Polonio, e a francesa, Déjazet, reconhecida como uma excelente musicista, dona de uma “voz doce” e às vezes “cortante”<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> *A Reforma* de 24 de fevereiro de 1916, Álbum 13, p.13v.

<sup>514</sup> *O Theatro*, n.8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

<sup>515</sup> Segundo Eugène Guinot em material biográfico sobre a atriz era uma “excelente musicienne, donée d’une voix douce et mordante à la fois, mademoiselle Déjazet est dans le vaudeville ce que madame Damoreau est dans l’opéra comique. Elle a eu tous les genres de succès: succès de comédienne et de cantatrice, succès de agité et d’attendrissement. Il n’y a pas une passion, pas un sentimento, pas un caractere qu’elle n’ait rendu avec un rare bonheur d’expression”. [Virginie Déjazet] / biographie \* documents iconographiques. 1820-1905. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



## 9.2. Francisco Velloso e o “criado-lorpa”

Francisco Velloso era funcionário da *Estrada de Ferro Oeste de Minas*<sup>516</sup>. De acordo com Heleniara Amorim Moura, ele “trabalhou como guarda-chaves, espécie de trabalhador de linha que modifica a direção dos trilhos” (2007, p.18). Ainda que os funcionários dessa empresa tivessem prestígio na sociedade e que a função de Velloso fosse de grande responsabilidade, possivelmente, ele não era bem remunerado. Segundo consta na certidão de óbito do amador, ele casou-se três vezes, não teve filhos, não fez testamentos e não deixou bens<sup>517</sup>.

Velloso aos 38 anos de idade<sup>518</sup>, em 1916, já era conhecido por sua competência como comico, pelo público são-joanense e da região. Segundo Moura (2007), ele iniciou sua carreira entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do XX, no *Clube Teatral Tiradentino*, com o qual partiu em excursão à Juiz de Fora para encenar a comédia *Os dois mineiros na corte*. O amador teria sido bastante elogiado pela imprensa local, que ressaltou seus méritos ao interpretar o papel de Gregório. De acordo com a autora, “o personagem representado apresentava traços caricatos do caipira, tipo que o ator desempenharia durante longo tempo e cujos traços, sob o chapéu de matuto e as falas estereotipadas, fariam grande sucesso nos palcos” (MOURA, 2007, p.159).

A notícia da entrada de Francisco Velloso no *Club D. Arthur Azevedo* foi publicada pelo periódico *O Zuavo*, de 20 de novembro de 1915, da seguinte forma: “À última hora tivemos a grata notícia da entrada do distinto amador Francisco Velloso para o Club. É o caso de repetirmos os nossos parabéns, pois Francisco Velloso, que muito tem brilhado no nosso palco, muito contribuirá para o engrandecimento do *Arthur Azevedo*”.<sup>519</sup> A mesma folha de 12 de dezembro de 1915, ao comentar a encenação de *Mosquitos por Corda*, pelo clube *Arthur Azevedo*, acrescentou: “Velloso voltou ao palco, o que significa que temos um comico que sabe imprimir certa arte no desempenho de seus papéis”<sup>520</sup>.

<sup>516</sup> *O Tempo*, de 28 de setembro de 1916 (álbum 13, p.35v), anunciou que se organizava um espetáculo em homenagem ao amador Francisco Velloso, o qual ele dedicava à E. F. Oeste de Minas, onde era “funcionário estimado pelos seus companheiros de trabalho”.

<sup>517</sup> Certidão de Óbito (*Verbum ad Verbum*) fornecida pelo Cartório de Registro Civil Coelho Vilhena no livro 17C, fls. 86 v, nº. 13.591. (*apud*. MOURA, 2007, p.76).

<sup>518</sup> Segundo Moura (2007) Francisco Velloso nasceu em Tiradentes em 1878, filho de João José Velloso e Maria Tereza Velloso.

<sup>519</sup> *O Zuavo* de 20 de novembro de 1915, álbum 13, p.7v.

<sup>520</sup> *O Zuavo* de 12 de dezembro de 1915, álbum 13, p.8v.

Dessa forma, podemos afirmar que Velloso não pertencia à elite são-joanense, sua participação no *Club Dramático Arthur Azevedo*, certamente, estava relacionada com sua competência como artista, assim como sua designação, pelo ensaiador Alberto Gomes, para interpretar os papéis do Liborio e do Thomé. Ao que parece, desde o princípio o amador se especializou nos tipos cômicos e na ocasião dos espetáculos por nós estudados ele já tinha certa experiência.

Na noite da primeira encenação da opereta *A Mulher Soldado*, além do nervosismo natural que geralmente acomete os grupos estreantes, os amadores enfrentaram contratemplos como a doença de Carlos Neves, que acabou subindo ao palco “visivelmente doente” em solidariedade aos companheiros. Segundo Theophilo Silveira, nessa estreia atribulada Velloso, juntamente com Alberto Gomes, foram os responsáveis por recompor o grupo, o que permitiu o bom andamento da representação.

Quando finalmente, subiu o pano, percebeu-se um leve desacordo entre a orquestra e o coro que inicia o 1 ato, desacordo, felizmente, logo desaparecido graças à magistral energia da batuta do maestro João Pequeno. Um tal começo de ato aumentou, como aliás, era natural, apreensão de todos e poderia ter graves consequências se não fosse a maneira porque então se conduziram os srs. Alberto Gomes e Francisco Velloso: o primeiro, sem perder a calma um só momento, sem por um só instante abemolar a voz no desalento, reanimou a coragem dos mais tímidos, enquanto que Velloso conseguindo arrancar as primeiras gargalhadas francas da plateia, modificava, favoravelmente para os amadores, o ambiente de frieza que parecia tê-la avassalado<sup>521</sup>.

O ano de 1916 foi o auge da vida teatral do amador Francisco Velloso. Segundo Moura, o Liborio e o Periquito foram “os personagens de maior relevo na carreira do ator” (2007, p.166). A partir de papéis

(...) que personificavam criados e subalternos, Francisco Velloso soube retirar uma veia cômica fértil que seduzia deveras a plateia. Esses tipos, responsáveis pelos quiproquós, embrulhadas, embustes e enganos, cuja atividade típica era armar tramas (HELIODORA, 1998, p. 279) foram matéria-prima dos personagens de maior relevo na carreira do ator: Libório, jardineiro do convento da opereta cômica *O Periquito* e o soldado Tomé da opereta de costumes militares *A Mulher Soldado* ou *28 dias de Clarinha*. (MOURA, 2007, p.166).

---

<sup>521</sup> *O Theatro*, n.8, de 13 de julho de 1916. Álbum 13, p.28.

Considerando a classificação dos tipos feita por Garraio (1911), podemos dizer que o tipo desempenhado por Velloso nas duas operetas analisadas é o do baixo cômico, o “criado-lorpa”. Segundo o ensaiador português, em seu manual para amadores, esse tipo se caracterizava pela

(...) ingenuidade, a sinceridade, a rudeza inocente, em pessoa. (...) A sua própria ignorância dá-lhes atrevimento para tudo tentarem fazer, com a certeza de terem bem compreendido sempre qualquer ordem... e... São uns desastrados, afinal. Mas que naturalidade é precisa nestes papéis, para lhes darmos a boçalidade própria, sem que pareça velhacaria; a expressão espontânea, sem visos de calculada. (1911, p.52).

Um exemplo que evidencia tais características no reservista Thomé, personagem da opereta *A Mulher Soldado*, está na segunda cena do primeiro ato. Thomé não compreende que ao capitão não interessa o que ele pensa sobre sua profissão, ou porque ele é barrigudo, mas apenas que responda a chamada e mantenha-se em forma. Acreditando que deveria dar explicações, ele se atreve a responder o capitão, irritando-o. Além disso, Thomé se atrapalha ao obedecer a ordem de dar um passo à frente causando grande confusão. A segunda cena do primeiro ato de *A Mulher Soldado* passa-se no quartel. Todos os reservistas estão em forma e o capitão faz a chamada:

**Capitão:**

(...) cento e vinte e oito, Thomé de Andrade, gasista.

**Thomé:**

Gasista não Sr. Iluminador.

**Capitão:**

Ninguém lhe perguntou quantos dentes tem. Thomé de Andrade, já disse.

**Thomé:**

Dentes! (a parte) Eu não sou cavalo.

**Capitão:**

Então! Esse animal não veio?

**Thomé:**

O animal! Presente! (traz um balde e esponja).

**Capitão:**

Está surdo, seu urso do mato?

**Thomé:**

Não Sr. meu capitão, é que eu sofro dos tímpanos<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.4, 5. Acervo GPAC – UFSJ.

O capitão, então, ordena que Thomé dê um passo à frente. Ele tropeça no balde que vai parar junto ao capitão. O capitão xinga-o de estúpido e mandando-o se colocar em forma, perfilar, levantar o nariz, e colocar a barriga para dentro. Thomé diz que a barriga é de nascença e que sua mãe já era barriguda antes dele nascer. Os reservistas riem. Thomé se zanga por caçoarem de sua mãe. O capitão ordena silêncio.

Outras características do “criado lorpa”, que podem ser observadas nos personagens das operetas, são: sua disponibilidade para ajudar, sua fidelidade e dedicação ao amo, sua bondade e pureza. De acordo com Garraio, esses tipos são “almas bondosas e puras, que a todos desejam prestar serviços, julgando-os de fácil cumprimento, para depois fazerem tudo ao contrário” (1911, p.53). Liborio, jardineiro da opereta *O Periquito*, se empenha na missão que lhe foi atribuída e parece orgulhar-se da função. A abadessa o encarregou de acompanhar seu sobrinho, o Periquito, em viagem ao encontro de sua mãe. Como mentor do rapaz Liborio, deveria zelar por sua inocência. Tentando cumprir sua missão, orientando o Periquito nas situações encontradas no caminho, o jardineiro acaba expondo o rapaz ao ridículo.

Na cena 5 do segundo ato, os viajantes chegam à estalagem. O Periquito ajuda a atriz Amélia a entrar no recinto, dando-lhe a mão. Ela o agradece:

**Amélia:**

Meu guapo cavalheiro, receba os meus singelos agradecimentos.

**Periquito (baixo):**

O’ Liborio?... Que lhe ei de responder?

**Liborio (baixo):**

Diga-lhe: *Et cum spiritu tuo*.

**Periquito (Envergonhado para Amélia):**

*Et cum spiritu tuo*

**Todos rindo:**

Ah! Ah! Ah!<sup>523</sup>

Liborio imaginou que seria uma boa resposta, aquela que se costumava dar ao padre quando ele dizia, durante as missas: *Dominus vobiscum* (O senhor esteja convosco). Todos respondiam *Et cum spiritu tuo* (E com teu espírito)<sup>524</sup>. Possivelmente ele ignorava o

<sup>523</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, p.95v e 96. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>524</sup> Segundo Juliano Alves Dias (2011), ao analisar as mudanças a partir do Concílio Vaticano II de 1963, o autor identifica que no Brasil, a frase e a resposta mais comum durante a missa: *Dominus vobiscum* respondido com *Et cum spiritu tuo*, literalmente: “O senhor esteja convosco” e “E com teu espírito”, foi traduzida como “O senhor esteja convosco” e “Ele está no meio de nós”.

significado da frase e imaginava que uma resposta em latim daria prestígio ao rapaz. Ao seguir os conselhos de seu tutor o Periquito é ridicularizado. Segundo Garraio

(...) quanto mais fácil seja a missão que lhe incumbam, tanto mais dificuldade sentirá o lorpa em desempenhá-la. Prometem com boa vontade; não cumprem por incapacidade natural e julgam-se ofendidos se o repreendem. São, por melhor dizer, uns entes que servem com o coração e não com a cabeça”. (GARRAIO, 1911, p. 53-54).

Thomé, da opereta *A Mulher Soldado*, também demonstra ter um bom coração quando se arrepende de ter delatado seu companheiro Ventura (Clarinha disfarçada de soldado) e decide ajudá-lo a fugir da prisão.

Os dois personagens fizeram grande sucesso em São João del-Rei. Moura (2007) observa sobre Liborio que: “a partir da quinta representação, o personagem já havia se tornado tão querido pelo público, que os cartazes convidavam a plateia não apenas para assistir a última apresentação da peça, mas também para despedir-se do Liborio”<sup>525</sup> (p.168-169). O mesmo a autora observa nos anúncios da opereta *A Mulher Soldado*, ou seja, a publicidade atraía o público enfatizando a atuação do amador: “Novas piadas pelo cômico Francisco Velloso, que é impagável de graça e naturalidade no reservista Thomé”<sup>526</sup>; “Novas pilherias pelo Thomé! Rir a não poder mais!”<sup>527</sup>

Podemos afirmar, então, que o ensaiador Alberto Gomes encontrou o amador que vestiria a carapuça dos personagens Liborio e Thomé, atuando com “graça e naturalidade”, e agradando extremamente ao público são-joanense.

### 9.3. Margarida Pimentel e Francisco Velloso: entre a ficção e a realidade.

Os amadores Margarida Pimentel e Francisco Velloso formaram uma dupla de grande sucesso nas apresentações das operetas *O Periquito* e *A Mulher Soldado*. Os anúncios dos espetáculos destacavam a atuação dos dois e, como já dissemos, as apreciações e críticas se dedicavam ao desempenho de seus personagens. Mas o que atraía o público? Como se construiu uma empatia entre amadores e a plateia? O que dos amadores e o que dos personagens era percebido e admirado pelos espectadores?

<sup>525</sup> Moura (2007) se refere ao programa que está n’ *O Theatro*, nº 3 de 04 de abril de 1916, álbum 1, p.38.

<sup>526</sup> Programa da página 3 d’*O Theatro*, nº6, de 18 de maio de 1916. Álbum 1, p. 41.

<sup>527</sup> Panfleto de 17/09/1916, colado no álbum 13, p. 33.

Walter Lima Torres e Francisco José Vieira (2012) identificam uma relação dos tipos com o que seria o “papel social desempenhado pelos grandes intérpretes” (p.401). Os autores analisam o sucesso da atriz francesa Gabrielle Réju, conhecida como Réjane, “que encarnou tipos que possibilitavam estabelecer uma relação direta de empatia com o público” (2012, p.400). A atriz interpretava o papel da dama-galã tendendo para o tipo da cortesã. Destacava-se na relação de Réjane com o público, em primeiro lugar a “atriz-vedete que buscava ilustrar através de um comportamento ficcional a sua condição de atriz social, modelo de comportamento feminino” (TORRES; VIEIRA, 2012, p.400).

Gozando do estatuto social da mulher francesa, vista como mais elegante, a atriz, ao representar seu personagem tipo, desfilava “esplêndida coleção de toilletes” que remetia ao seu lugar social. Para Torres e Vieira, a

associação autor-ator está na base da manutenção da condição artística e social do primeiro ator ou da primeira atriz da companhia. Isto é, escreve-se sob medida para se exaltar as qualidades inerentes do artista numa situação dramática ficcional em que, entretanto, o artista será sempre ele, acima da personagem. (2012, p.401).

Reis (1999) sublinha que Cinira Polonio era sempre a mesma Cinira nos palcos. Em todos os papéis interpretados pela atriz, ela sempre mostrou-se a mesma. Desempenhando papéis de dama-galã, Cinira evidenciava sua elegância e “as plateias se nutriam dessa lição de bem vestir-se e bem portar-se socialmente” (REIS, 1999, p.84).

No caso das encenações que analisamos, os textos dramáticos não foram escritos para os amadores são-joanenses, no entanto, a escolha por encenar tais operetas tem relação direta com as possibilidades que as peças ofereciam para colocar em evidência, não só Margarida Pimentel e Francisco Veloso, mas, também, de alguma maneira, outros amadores do elenco, como as meninas do coro das educandas e o próprio Alberto Gomes. Este último encarnava o tipo do galã, interpretando o capitão Carlos (*O Periquito*) e o sargento Villar (*A Mulher Soldado*); ele exibia-se como modelo de elegância.

O público são-joanense não ia ao teatro apenas para ver o Periquito, ou o Liborio, mas, também, para ver Margarida Pimentel e Francisco Velloso, e todos aqueles que se exibiam a partir de uma situação dramática ficcional. Vale lembrar que parte da plateia era de parentes próximos dos amadores, como previa os estatutos no artigo 17: “os pais, esposas e filhos de amadores, quando vivam a expensas do mesmo, terão entradas gratuitas nos espetáculos”.

Dessa foram, parte do público ia ao teatro para se ver, ou ver “os seus”, representados nos palcos.

Em relação à Margarida Pimentel a empatia entre ela e o público foi sendo construída nos palcos, por meio da imprensa local e da folha publicada pela associação dramática. Nota comum, nas matérias analisadas, sobre a estreia da opereta *O Periquito*, foi a surpresa causada pelo bom desempenho da amadora. *O Zuavo*, de 26 de março de 1916, comentou:

Ninguém diria que era a primeira vez que a mimosa amadora palmilhava as taboas do palco: Desembaraço sem exagero, naturalidade em todos os movimentos e jogos de cena, nitidez de dicção não se perdendo quer no diálogo, quer no canto uma sílaba, voz argentina, olhar cintilante, um mimo em “biscuit”, enfim nenhum predicado falta à estreante, debutando tão galhardamente. Um diabrete a inteligente menina que empolgou a atenção e as simpatias gerais, pondo-se na dianteira com os melhores artistas.<sup>528</sup>

A amadora, portanto, reunia todos os predicados necessários a uma artista para atrair as simpatias do público e o jornal sublinhava tais características, construindo dessa forma, ainda que tais qualidades não tivessem ficado evidentes na estreia, uma predisposição dos espectadores a reconhecer em Margarida uma grande artista.

O jornal do clube dramático noticiou as manifestações de carinho que a amadora recebeu pelo seu 14º aniversário. Os sócios do clube dramático do qual a senhorita era “astro de inextinguível brilho”, juntamente com os que a admiravam e que não faziam parte do clube, fizeram-lhe uma manifestação “da elevada estima em que a têm, não só pelo valor intrínseco do seu fulgurante talento, como pela maneira nobre e fidalga que dispensa a todos que têm a felicidade de gozar do convívio carinhoso e bom de sua estremecida família”<sup>529</sup>

*O Zuavo* de fevereiro de 1916, depois de publicar uma apreciação sobre a segunda e terceira encenações de *O Periquito*, sublinhou que Margarida pôde ver o quanto era “estimada, recebendo uma linda e custosa Corbeille oferecida pelo Sr. Susley Pacheco e família, assim como dois bem arranjados Bouquets ofertados pelo 1º Secretário do Club como prova de sua admiração”<sup>530</sup>. Nessa mesma publicação, o redator destacou que Margarida Pimentel “continuou a conquistar com firmeza a plateia”. Diferente de seu parceiro, Francisco Velloso, a menina, com a ajuda da imprensa, conquistava a empatia da plateia são-joanense.

<sup>528</sup> *O Zuavo*, 26/03/1916, Álbum 13, p.18v.

<sup>529</sup> *O Teatro*, n. 7, de 21 de junho de 1916, álbum 13, p.27.

<sup>530</sup> *O Zuavo*, de 27 de fev. de 1916. Álbum 13, p.15v.

Margarida Pimentel subia ao tablado como a filha do capitão José Pimentel, presidente do *Club D. Arthur Azevedo* e de Rosalina Pimentel, neta da professora e uma das pianistas de destaque na cidade, Balbininha Santhiago<sup>531</sup>. Exibindo-se como uma boa cantora, a amadora expunha a competência de sua avó. A menina “galante”, “graciosa” e “inteligente”, expondo seu talento como amadora, demonstrava a “aptidão natural” de sua família para as artes e a boa educação que recebia de seus pais.

A plateia, portanto, aos poucos passa a ir ao teatro não só para ver o Periquito, ou a Clarinha, mas, também para ver Margarida Pimentel. Algumas meninas e moças, possivelmente, invejaram sua elegância, sua graça, inteligência e segurança nos palcos. Desejaram ter cabelos negros e olhos verdes como os dela, cobiçaram o seu talento, queriam cantar como ela, ser aplaudidas, amadas e admiradas, tanto quanto elas imaginavam que Margarida era. Algumas, possivelmente, torceram por um tropeço, ou um belo tombo da atriz, para diminuir a sua própria insignificância diante do sucesso da amadora. Um prolongado “Oh!!” movido por um riso cínico vindo de dentro, esteve sempre à espreita.

Alguns moços e homens da plateia, possivelmente, se encantaram pela amadora, seduzidos por sua beleza “difícil de encontrar”<sup>532</sup>. Eles sentiam-se atraídos por seus olhos verdes, “lindos, meigos, da cor dos mares”<sup>533</sup> e seus negros “cabelos de azeviche”<sup>534</sup>. Perderam-se admirando o “interessante movimento dos seus lábios mimosos, ao cantar”<sup>535</sup>. Alguns pais e algumas mães desejaram o mesmo sucesso para suas filhas, quiseram se orgulhar, tanto quanto, Rosalina e José Pimentel. Almejavam ter reconhecidos seus esforços para realizar o que era visto como o principal objetivo do casamento: procriar e educar os filhos.

Talvez grande parte do público tenha saído do teatro, após esses espetáculos, tendo clareza do lugar de prestígio que a família Pimentel e as famílias que a ela se associavam gozavam. Saíam dos espetáculos com modelos de família, de mulher, de homem, de menina,

---

<sup>531</sup> O periódico *A Reforma* de 24 de fevereiro de 1916, destacou sobre a estreia de *O Periquito*: “As honras da noite cabem de direito à senhora Margarida Pimentel que cantou muito bem, revelando possuir uma voz agradabilíssima e estar perfeitamente segura na parte musical. Com o volume que só a idade poderá proporcionar e com a educação tão bem iniciada por mestra, como o é sua avó e preceptora, D. Balbininha S. Thiago, temos em segura perspectiva um soprano de valor”. (Álbum 13, p.13v).

<sup>532</sup> *A Tribuna* de 18/04/1915, Álbum 13, p.2.

<sup>533</sup> *A Tribuna* de 18/04/1915, Álbum 13, p.2.

<sup>534</sup> *A Tribuna* de 18/04/1915, Álbum 13, p.2.

<sup>535</sup> *A Tribuna* de 18/04/1915, Álbum 13, p.2.



ganhando, dessa forma, medidas para sentir-se mais ou menos adequado, mais ou menos aceitos por aquele grupo social.

Quanto a Francisco Velloso, observamos que ele já possuía uma reputação como cômico e ao contrário de Margarida Pimentel, não tinha um lugar social de prestígio. A figura do amador confundia-se com a dos personagens que ele representava. Segundo Mencarelli (2003, p.176), “a profissionalização e o domínio técnico que estavam por trás da arte dos cômicos estava muitas vezes ocultada pela visão que atribuía a eles uma graça advinda do espontâneo e pessoal”. Entendia-se, portanto, assim como o definiu Gryphus em 1884: “O galã-cômico faz-se; o centro-cômico é feito; o baixo-cômico, porém, nem é feito, nem se faz: nasce pronto” (MENCARELLI, 2003, p.177). Diante disso, é possível que atores que se especializavam no baixo-cômico fossem confundidos com os papéis que interpretavam.

No caso de Velloso há um diferencial, estamos falando de um clube amador, em que as relações entre sócios eram pautadas, também, pelo lugar social dessas pessoas. O amador, fora dos palcos, era um modesto empregado da Estrada de Ferro, não tinha poder, não tinha bens, Velloso só podia SER nos palcos. E assim, ele foi: “na vida real, estimado e zeloso funcionário da EFOM! No palco, Barão, Conde, General, Papa!” (GUERRA, 1968, p. 302)<sup>536</sup>.

Mas, na vida real, o amador não era apenas um zeloso funcionário da Estrada de Ferro Oeste de Minas, ele era, também, o cômico. Outro indício de que Velloso era sempre Velloso (o cômico), nos palcos ou fora dele é a notícia publicada pelo *O Zuavo*, em 12 de março de 1916, sobre o carnaval. O *Club Dramático Arthur Azevedo* organizou um baile na terça-feira de carnaval, na casa do Sr. Miranda. A festa esteve animada e se estendeu até 3 horas da madrugada. “O Velloso fez das suas; especialmente na marcação das quadrilhas, esteve incomparável; fantasiado de ‘Liborio’ do ‘Periquito’, só fez ‘estripulias’ até o final da festa”<sup>537</sup>. Ainda que o autor da notícia, de alguma maneira, tenha colocado um limite entre o personagem e o amador, dizendo que Velloso estava “fantasiado” de Liborio, ele afirmou o amador como o sujeito que “só fez estripulias”, ou seja, não foi o Liborio, mas o Velloso que “fez das suas”.

---

<sup>536</sup> Esse é um trecho retirado do necrológico de Francisco Velloso escrito por Gentil Palhares e publicado no *Diário do Comércio* em 12 de setembro de 1959. Segundo Moura (2007, p.159) existem diferenças entre os textos publicados no livro de Guerra (1968, p.302) e o original publicado no *Diário do Comércio*. No entanto, tivemos acesso somente ao livro de Antonio Guerra.

<sup>537</sup> *O Zuavo* de 12/03/1916, Álbum 13, p.16v.

Gentil Palhares, em seu necrológio à Velloso<sup>538</sup>, parece confundi-lo com seus personagens. Ele conta que o amador, no fim da vida, já doente, quando ficava sabendo que no clube teatral era noite de representação, se punha à janela, para perguntar aos amigos sobre o espetáculo, sentindo-se “ralado de inveja, dessa inveja inocente e pura” (1959, *apud* GUERRA, 1968, p.303). O autor atribuía ao amador características de seus personagens: criados e campônios ignorantes, inocentes e puros.

Nancy Assis contracenou com Francisco Velloso na peça intitulada *Coisas D'aqui*, em 1954, quando contava entre 16 e 17 anos de idade. Em entrevista à Moura, a amadora disse que Velloso: “(...) era um artista extraordinário, ele representava assim, um tipo jocoso, sabe? Ele era jocoso... Engraçado, cômico, era natural, por isso, que ele se prestava a esses papéis...” (MOURA, 2007, p.148). No depoimento da amadora também transparece a confusão entre o amador e seus personagens, pois ela acreditava que ele era naturalmente engraçado.

De acordo com Palhares (1959), Francisco Velloso no fim da vida, “já decrépito, doente, sem sair à rua, na atonia do corpo, embora forte fosse sempre o espírito, exaltava-se nas evocações da mocidade, tão estreitamente ligada ao teatro. Vivia, por isso, o presente, embalado pelo passado” (GUERRA, 1968, p.303). Aos 80 anos, em um tempo da vida em que os limites do corpo, o vazio do quarto, a solidão, podem nos fazer perder de nós mesmos, talvez só nos reste ser o que fomos, e assim, em seus delírios, Velloso exaltava-se “sendo” novamente nos palcos de sua memória. De alguma maneira, o próprio Velloso se (re)conhecia nos personagens que interpretava<sup>539</sup>. A empatia do público em relação ao amador e as

---

<sup>538</sup> Francisco Velloso morreu aos 80 anos, em 07 de junho de 1958, vítima de uma cirrose hepática e de uma parada cardíaca (MOURA, 2007, p.18).

<sup>539</sup> Memória

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão

Mas as coisas findas  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.

sensações que ele provocava nos espectadores estavam relacionadas com seu lugar na sociedade, portanto, tinham uma relação muito forte com a comicidade de seus personagens.

Os amadores Margarida Pimentel e Francisco Velloso formaram uma dupla de grande sucesso nas apresentações das operetas *O Periquito* e *A Mulher Soldado*. Margarida atraía o público com sua figura de menina graciosa, inteligente e talentosa. Causava inveja e admiração nas moças da cidade, encantava os rapazes e adultos com seus cabelos negros, olhos verdes, sua voz doce e aveludada. Velloso era admirado por seu talento nos palcos e levava ao teatro grande número de pessoas, que desejavam rir e gargalhar de suas interpretações.

## 10 - DO CONVENTO À CASERNA PARA SACIAR OS OUVIDOS E ENCHER AS MEDIDAS

Neste capítulo analisamos as apreciações sobre as operetas publicadas pela imprensa local e pela folha do *Club Dramático Arthur Azevedo*. Buscamos apreender que elementos das encenações mais chamaram a atenção dos autores dessas matérias, que antes foram espectadores das operetas, com o objetivo de compreender o que divertia a plateia são-joanense.

### O Periquito

Em relação às apresentações da opereta *O Periquito*, a imprensa local mencionou alguns elementos que teriam agradado o público. O maior destaque desses escritores foi para a parte musical da opereta, sendo a comicidade da peça também citada. *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, sobre a segunda e a terceira apresentações da opereta, sublinhou o “desopilante enredo d’*O Periquito*”<sup>540</sup>. Uma semana antes, o mesmo jornal destacou a atuação de Velloso que teria cumprido “admiravelmente a linha de ‘Liborio’ – um Liborio de encher as medidas dos mais exigentes”<sup>541</sup>. Segundo o autor da matéria, Velloso “trouxe a plateia em constantes gargalhadas, sem perder nunca a sua extraordinária veia naturalmente cômica”<sup>542</sup>.

Ainda que a própria imprensa indique que o público esteve em constantes gargalhadas, os comentários sobre as apresentações dos jornais locais a que tivemos acesso chamaram mais a atenção para o “surpreendente” desempenho da estreante Margarida Pimentel e para a parte musical da opereta. Na folha do clube dramático que foi distribuída na noite da quinta apresentação da opereta, Theophilo Silveira valorizou a parceria de Francisco Velloso e Margarida Pimentel. Segundo o autor, “graças ao modo porque foi desempenhado o papel Periquito, a veia cômica de Francisco Velloso teve ocasião de arrancar constantes gargalhadas da plateia; este distinto amador pôde ficar inteiramente à vontade no papel de Liborio, dando-lhe extraordinário relevo”<sup>543</sup>. Observamos, portanto, que era inegável o sucesso da interpretação do Liborio e, portanto, para justificar o enfoque de sua apreciação na

<sup>540</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.15v.

<sup>541</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.14v.

<sup>542</sup> *O Zuavo*, de 20 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.14v.

<sup>543</sup> *O Theatro*, nº 3, de 04 de abril de 1916, álbum 1, p.38.

interpretação de Margarida Pimentel, o autor atribuía o mérito do bom desempenho do cômico Velloso, ao modo como a amadora desempenhou o personagem Periquito.

Também é possível que Silveira quisesse marcar uma parceria entre os principais amadores das operetas, evitando a criação de um clima de disputas entre eles (que seria fatal ao sucesso da amadora iniciante), pois era comum que os primeiros cômicos e as primeiras atrizes (que normalmente desempenhavam os papéis principais) das peças ligeiras disputassem as atenções do público<sup>544</sup>.

*A Reforma*, sobre a estreia, assinalou que a apresentação foi um sucesso:

Embora fosse esperado um bom desempenho pelos amadores, a vista da exigência do ensaiador e da diretoria que, ao demais, empregava todo o esforço na “mise-en-scene” e no vestuário, ainda a expectativa ficou muito a quem da realidade. Não houve, com justiça, um reparo a fazer, uma nota destoante no conjunto que secundou perfeitamente o cabal desempenho por parte da senhorita Margarida Pimentel no papel de “Periquito”, e do Sr. F. Velloso no de Liborio, as duas partes principais da mimosa opereta. As honras das noites cabem de direito à senhora Margarida Pimentel que cantou muito bem, revelando possuir uma voz agradabilíssima e estar perfeitamente segura na parte musical<sup>545</sup>.

O autor da matéria elogiou a harmonia da encenação, pois tanto a parte principal – o Periquito e o Liborio, quanto todo o conjunto da opereta foram bem desempenhados<sup>546</sup>. A atuação de Margarida Pimentel é destacada, mas o enfoque é a parte musical, o canto da amadora. Sua voz “agradabilíssima”, possivelmente, proporcionou grande prazer aos ouvintes. Sua segurança como cantora surpreendeu a todos, pois Margarida era uma menina de apenas 13 anos de idade, sem experiência nos palcos. O espetáculo alimentou as esperanças do público, de poder assistir na cidade grandes montagens de peças musicadas,

---

<sup>544</sup> Para mais sobre o assunto ver a tese de Fernando A. Mencarelli (2003). O autor analisa as tensões e disputas entre os empresários teatrais, os primeiros cômicos e as primeiras atrizes-cantoras que, nos gêneros ligeiros e musicados, eram os “principais responsáveis pela comunicabilidade com as plateias através de suas performances e repertório, nos quais as canções se sobressaem” (MENCARELLI, 2003, p.12).

<sup>545</sup> *A Reforma*, de 24 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.13v.

<sup>546</sup> A opereta *O Periquito* possuía 20 números de música, tal característica possibilitou a participação de um maior número de amadores e amadoras que sabiam cantar e seriam perdoados(as) por sua pouca habilidade ao interpretar os personagens. Como é o caso de algumas meninas do coro de educandas. Cantaram nestas apresentações, além daqueles que compuseram os coros das educandas e dos militares, Diquinha Ribeiro, Altamiro Neves, Alberto Gomes e Alberto Nogueira.

pois naquele momento podia-se dizer que em São João del-Rei existia “em segura perspectiva um soprano de valor”<sup>547</sup>.

Margarida Pimentel surpreendeu aqueles que, como o autor de *O Zuavo*, não puderam “acreditar que a mimosa menina desse um cunho tão verdadeiro ao difícil papel que lhe foi reservado”<sup>548</sup>. O redator da matéria reconheceu que a amadora venceu “galhardamente a todos os obstáculos que a sua estreia em cena, lhe apresentava”<sup>549</sup>. Ele também mencionou que “o coro das educandas do convento foi caprichosamente cantado”<sup>550</sup> e, em relação ao conjunto da encenação, destacou o “esmero do desempenho e a bem afina orquestra, que sob a impecável batuta do maestro João Pequeno, fez prodígios de valor”<sup>551</sup>.

Uma semana depois, o autor de outro texto publicado n’*O Zuavo* manifestou o “grato prazer de ouvir a delicada música”<sup>552</sup> da opereta. Segundo ele, o correto desempenho dos papéis pelos amadores causou um efeito de alegria e bem estar que era possível ler “no semblante franco da plateia”<sup>553</sup>. Após assistir a três encenações o autor da matéria notou melhoras crescentes a cada espetáculo.

Os coros cada vez mais acertados nas suas entradas sempre muito a tempo e com tal correção que num grupo de amadores, nada deixa a desejar. Todos enfim com mais segurança nos seus papéis se apresentam nas alturas das simpatias de que gozam. Margarida Pimentel, continuou a conquistar com firmeza a plateia, principalmente agora que a sua melodiosa voz, mais igual, sem o abuso das notas agudas estridentes, tem se mostrado de uma segura afinação e de agradável timbre<sup>554</sup>.

A observação do redator da matéria nos permite perceber que talvez a estreia de *O Periquito* não foi tão perfeita quanto a imprensa local publicou. A atuação da amadora também não foi tão agradável, quanto se desejava, em alguns momentos Margarida abusou das notas agudas estridentes, ferindo os ouvidos da plateia. De outro lado, o redator nos indica que o público são-joanense era bastante exigente em relação à qualidade musical das apresentações e que o grupo amador conseguia melhorar a qualidade e ganhar segurança a

---

<sup>547</sup> *A Reforma*, de 24 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.13v.

<sup>548</sup> *O Zuavo*, 20/02/1916, álbum 13, p.14v.

<sup>549</sup> *O Zuavo*, 20/02/1916, álbum 13, p.14v.

<sup>550</sup> *O Zuavo*, 20/02/1916, álbum 13, p.14v.

<sup>551</sup> *O Zuavo*, 20/02/1916, álbum 13, p.14v.

<sup>552</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.15v.

<sup>553</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.15v.

<sup>554</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.15v.

cada espetáculo, acertando as entradas do coro, e a afinação da protagonista o que realçava sua melodiosa voz e agradável timbre.

As exigências dos são-joanenses em relação à parte musical das apresentações pareciam ser maiores do que em relação à encenação. Theophilo Silveira, no jornal do clube, depois de elogiar o desempenho do grupo que, para ele, “excedeu, e muito, o que se podia esperar de um grupo de amadores”<sup>555</sup>, afirmou que “um espectador extremamente exigente e que quisesse dos amadores do *Arthur Azevedo* tudo quanto do seu valor é lícito esperar, pediria talvez um pouquinho mais de vivacidade no dizer a sua parte no diálogo em que entravam as educandas do convento”<sup>556</sup>. Ao que tudo indica, se a expectativa relacionada com a interpretação dos diálogos era vista como “extremamente exigente”, a expectativa de uma apresentação musicalmente perfeita era aceitável.

A familiaridade dos são-joanenses com a música está estritamente relacionada com a preocupação do grupo e dos espectadores com a qualidade musical da opereta. Segundo Almeida (2010), São João del-Rei possui uma inegável tradição musical, que remete à cultura musical europeia, especificamente à “música sacra e erudita, ou uma música colonial barroca, presente na cidade desde a sua fundação no século XVIII” (p.12). Além desses gêneros musicais o autor acrescenta que, na virada do século XIX para o XX, a música popular era presença garantida em algumas manifestações como os batuques, as rodas de viola, as barracas da Festa do Divino Espírito Santo e nas Folias de Reis.

Já citamos nesta tese a matéria escrita por Theophilo Silveira, em que ele menciona a estreita relação do povo são-joanense com a música, sublinhando sua forte presença nas festas religiosas e destacando os grandes músicos da cidade que, segundo ele, infelizmente pouco se dedicaram a música mundana. Mas, cabe aqui voltarmos no texto de Silveira, com um novo olhar:

É conhecido geralmente, onde quer que se saiba que S. João d’El-Rey existe, o culto que esta abençoada cidade sempre prestou à Arte, e, principalmente, à Música: quem se interessa por estes assuntos não ignora a imponência a que chegam aqui as festividades da Semana Santa, imponência principalmente acentuada pela elevação imensurável da música que, nessas festas, reboa sob o teto das naves sagradas. Nessas ocasiões a arte sublime de

---

<sup>555</sup> *O Theatro*, nº 3, de 04 de abril de 1916, álbum 1, p.38.

<sup>556</sup> *O Theatro*, nº 3, de 04 de abril de 1916, álbum 1, p.38.

Sta. Cecília atinge a um aspecto realmente majestoso, divido mesmo, pois nos leva irresistivelmente a pensar em coisas muito sérias...<sup>557</sup>

Os são-joanenses, diante das belas execuções musicais das festas religiosas sentiam-se próximos de Deus, instigados a pensar em “coisas muito sérias”. Segundo Silveira, composições sacras como as do padre são-joanense José Maria Xavier, possuíam combinações de sons que “nos emocionam de tal forma que o nosso espírito, sob a impressão que elas nos causam, insensivelmente acompanha as volutas do fumo do incenso que dos turíbulo caminha para o Alto...”<sup>558</sup>. As músicas sacras podiam, também, emocionar elevando o espírito dos são-joanenses que, por meio de uma determinada combinação de sons, somada ao cheiro dos incensos e ao movimento de sua fumaça, eram levados “ao alto”. Dessa forma, a música sacra causava efeitos no corpo que aproximava o espírito do sagrado, paradoxalmente, supunham, distante dos apelos da carne (o que insinua o termo “insensivelmente”).

Por essa relação estreita com o sagrado foram mais lentos os “progressos” da arte musical na vida mundana da cidade. Silveira lamentava que os músicos entendessem que a igreja fosse o único local “digno da expansão plena da grande arte”<sup>559</sup>, esquecendo-se que os sentimentos cá deste mundo, também “são motos d’alma dignos de uma expressão artística”<sup>560</sup>.

De acordo com Almeida (2010), as corporações musicais são-joanenses, como as orquestras *Ribeiro Bastos* e a *Lira Sanjoanense* atuavam nas igrejas e em manifestações religiosas. Esta última se dedicou apenas à música sacra, já a orquestra *Ribeiro de Bastos*, que originalmente se dedicou à música sacra, na segunda metade do século XIX, passou a executar um repertório teatral, de óperas, concertos e bailes. Theophilo Silveira trata sobre essa transformação em seu artigo:

Compreende-se, entretanto, muito facilmente que, em um meio como este nosso que contém em seu seio elementos de valia como os acima lembrados, sob o ponto de vista da cultura e do pendor artísticos, um impulso novo qualquer em direção conveniente pode determinar efeitos surpreendentes. Foi, com efeito, o que se passou, e ainda se passa. Trabalhando, então, com um fim de mera diversão à monotonia da vila provinciana, modestos clubes

<sup>557</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>558</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>559</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>560</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.



de amadores não deixaram apagar-se de todo o amor pela arte do palco: desse esforço, que ainda não vai muito longe no passado, eu me lembro bem, tendo sido, mais de uma vez, participante dele. Circunstancias varias atuaram de forma a fazer surgir desses tímidos ensaios o magnifico despertar do gosto pelas coisas do Teatro, pondo também em honra o gosto pela musica mundana. O alvorecer desse novo dia foi tão brilhante e tão rápido, e tão intima foi a ligação entre Teatro e Música, que o conjunto de vontades que espontaneamente concorreram para esse mesmo fim trouxe o surto definitivo da nova fase, o que permitiu, num lapso de tempo muito curto, as representações sucessivas, assinalando outros tantos triunfos, da *Terra Ideal*, do *O Periquito*, do *Gramophone* e da *Discos e Fitás*, permitindo crer-se que não menor sucesso será a representação da *Mulher Soldado*.<sup>561</sup>

As apresentações de *O Periquito*, como já dissemos, marcavam o início dessa “nova fase” em que o encontro do teatro com a música resultaram em um “surto” que permitiu grandes sucessos do teatro musicado na cidade. A orquestra *Ribeiro Bastos*, regida pelo maestro João Pequeno, executou os 20 números de música da opereta *O Periquito*. Os 20 números anunciados nos programas do espetáculo estão numerados no texto da opereta e são números de música vocal<sup>562</sup>.

Segundo Leonardo de Mesquita Taveira (2007), “na ópera e na opereta, personagens entram em cena cantando recitativos, árias e cabaletas para se apresentarem ao público e serem situados na trama”. O autor acrescenta que essas são chamadas de coplas de apresentação. Segundo Reis (1999), as coplas, ou *couplets* em francês, “eram composições em versos destinadas a serem cantadas por meio das quais os personagens se apresentavam. Fazendo parte do texto dramático, eram uma das convenções da revista” (p.122).

No caso da opereta *O Periquito*, 16 dos 20 números de música vocal inserem-se na trama como uma ação. O primeiro número que abre o espetáculo, cantado pelo coro de educandas, compõe a ação em que elas choram a morte do periquito e enterram o bicho de estimação. Aqui é importante sublinhar que consideramos a definição de “ação falada” de Pavis (2011), em que “toda fala no palco é atuante e aí, mais que em qualquer outro lugar, ‘dizer é fazer’” (p.6). Nas músicas da opereta a ação é cantada. No entanto, isso não descarta a possibilidade de, em cena, os atores/cantores também interpretarem a cena por meio de gestos.

<sup>561</sup> *O Teatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>562</sup> Não tivemos acesso às partituras da opereta e não teríamos competência para analisá-las. Também, não pretendemos fazer aqui uma análise musical, mas apenas indicar alguns elementos relacionados a função dos números de música vocal na opereta, dados que são acessíveis a partir da leitura do texto do espetáculo.

Mais nada podemos  
Agora fazer;  
Cumpramos meninas,  
Mais este dever.

O bom Periquito  
Deixou de existir!  
Ai, quanto, vamos  
Agora sentir!<sup>563</sup>

Outro exemplo é o segundo número de música que compõe a ação em que Liborio preparava uma armadilha para apanhar a criatura que estaria pulando o muro do convento. Enquanto preparava a armadilha ele especulava sobre que criatura ou quem seria capaz de tal atrevimento:

Há de cair por força no laço,  
Eu lhe prometo que há de cair  
E depois hão de ver o que eu faço  
Tratarei de mui bem o zuzir.

Isto é por certo algum namorado  
Que vem rezar aqui com as devotas,  
Pois o diabo não anda calçado  
Nem traz tachas decerto nas botas.<sup>564</sup>

Três outros números de música, além de também se constituírem como ações da opereta, tiveram uma função narrativa<sup>565</sup>. Um deles foi destacado pelo redator da notícia publicada n'*O Zuavo* de 20 de fevereiro de 1916: Margarida Pimentel teria cantado muito bem e

agradado extraordinariamente a canção da “lenda” que relata como Periquito, Liborio e Joaquina foram assaltados por malfeitores durante a sua viagem. Nesse trecho, a sua agradável voz ainda não formada, dada a idade do implume Periquito, mostrou-se naturalmente aveludada, com uma preciosa afinação<sup>566</sup>.

<sup>563</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, p.78. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>564</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, p.78. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>565</sup> O último número de música tem apenas a função de encerrar a opereta.

<sup>566</sup> *O Zuavo*, 20/02/1916, álbum 13, p.14v.

O número musical citado pelo redator foi executado na cena II do terceiro ato, no momento em que o Periquito executava seu plano para ajudar os militares, Carlos e Vasconcellos, no rapto de suas esposas, educandas do convento. Carlos e Vasconcellos disfarçados de Liborio e Joaquina (ama do Periquito que o esperaria na estalagem para leva-lo ao encontro de sua mãe) chegam ao convento acompanhados do Periquito que narra uma grande mentira às freira e educandas, para explicar o que eles faziam ali, se o esperado era que voltassem em oito dias:

**Periquito**

Era ao decair da tarde,  
Lá por entre os pinheirais  
Trinavam mil pintassilgos,  
Chilreavam os pardais!

O mocho por entre as ramas  
Soltava o seu triste pio  
De repente, lá ao longe  
O ouviu-se um certo assobio!

La do meio desses bosques  
Muitos vultos assomaram  
Com trabucos e clavinas,  
Que para nós logo apontaram

**Coro**

Ai, Jesus! Que grande susto!  
Quando as armas apontaram!

**Periquito**

Conhecemos prontamente  
Que todos os tais ratões  
Viviam à custa alheia,  
Pois eram todos ladrões!

**Coro**

Ai Jesus! Que grande susto!  
Pois eram todos ladrões!

**Periquito**

A Joaquina, que é pimpona,  
O Liborio que é valente  
Saltaram logo à pancada  
Ao sopapo a toda a gente!

Que barulho e confusão!  
Que de gritos e alaridos  
Foi grossa a pancadaria,

Pois só se ouviam gemidos!

Porém, pra fatal desgraça,  
Uma horrível cutilada  
Apanhou o bom Liborio,  
Ficou-lhe a língua cortada!

**Coro**

Ai, Jesus! Ai! Que desgraça!  
Ficou-lhe a língua cortada!

**Periquito**

Não pôde dizer palavra,  
Só falava por ações...  
Porém ele fez fugir  
Mais de quarenta ladrões!

**Coro**

Ai, Jesus! Que grande susto!  
Pois eram todos ladrões!<sup>567</sup>

O que chamou a atenção do redator d'O *Zuavo*, antes espectador da opereta, ou o que teria agradado, não tem relação com o conteúdo da canção. Nesse trecho, o que agradou foi a voz da amadora. A característica de uma voz ainda não formada foi atribuída ao personagem: o Periquito “implume” que ainda não tinha a voz formada. Mesmo assim, a amadora teria agradado por sua “preciosa afinação” e pela suavidade natural de sua voz.

Como pudemos observar, a opereta *O Periquito* agradou também por sua comicidade encarnada na interpretação de Velloso do personagem Liborio, porém no material estudado não existem comentários mais específicos sobre a atuação desse amador. Os 20 números de música mereceram a atenção da imprensa, certamente envolveram um público amante da música, como era o são-joanense.

## **A Mulher Soldado**

A opereta *A Mulher Soldado* foi inicialmente anunciada com 25 números de música<sup>568</sup>, início da expectativa do público são-joanense em relação à parte musical das apresentações.

<sup>567</sup> Cópia manuscrita da opereta *O Periquito*, p.109-109v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>568</sup> No canto direito do programa do espetáculo em que foi apresentado a comédia *Seu Pindoba* ou o *Gramophone*, há o anúncio de que em breve seria representada pelo clube dramático *A Mulher Soldado*, com 25 números de música. *O Theatro*, nº 2, de 30 de março de 1916, álbum 1, p.37.

No entanto, nos programas impressos para a estreia e para as reprises não foi mencionada a quantidade de músicas que seriam executadas, mas apenas que as músicas eram do maestro Francisco Nunes<sup>569</sup>. No texto da opereta são indicados 11 números de música vocal que tinham três funções: são utilizados para abrir ou encerrar a cena ou o ato (função cênica); apresentam os personagens; e se caracterizam como uma ação que compõe a cena (ação).<sup>570</sup>

Em relação às apresentações anteriores, da opereta *O Periquito, A Mulher Soldado* ofereceria a metade de apresentações musicais, quantitativamente, podemos dizer que a peça agradaria menos ao público, ávido pelo prazer de ouvir boas músicas. Todavia, de acordo com a imprensa local a peça muito agradou, tanto por seus números musicais quanto por sua comicidade.

O jornal do grupo amador destacou a parte musical do espetáculo, chamando a atenção para a qualidade das apresentações. A longa apreciação sobre a música em São João del-Rei, feita por Theophilo Silveira e citada no item anterior desta tese, foi publicada neste jornal, distribuído na noite de estreia da opereta *A Mulher Soldado*. O autor assistiu aos ensaios da peça e louvava a parceria entre a professora Balbininha Santhiago e o maestro João Pequeno, a primeira se responsabilizando pela direção da parte musical dos palcos e o último responsável pela direção da orquestra. Segundo Silveira, o grupo teria alcançado uma “compreensão bem nítida da dependência mútua em que se encontram a orquestra e o palco e a solidariedade que daí decorre fazendo convergir para o mesmo fim os esforços de todos”<sup>571</sup>. A partir de tal parceria o autor pôde perceber

que a orquestra apreendeu perfeitamente as suas responsabilidades no desempenho da peça, sentindo que ela também “representa”, assim como o palco também compreende, que de seu esforço bem conduzido, depende em parte o resultado do trabalho da orquestra. A compreensão desta mutua dependência teve como consequência imediata o esplêndido desempenho da peça, juízo este que, formulado sob a impressão de ensaios, eu espero que

<sup>569</sup> Programa do espetáculo publicado na página 3 do *O Teatro*, nº 6, de 18 de maio de 1916. Álbum 1, p.41.

<sup>570</sup> Definimos as funções dos números musicais das peças aqui analisadas, inspiradas nas definições de Rocha Junior (2002) e em suas análises das peças de Artur Azevedo. O autor trabalhou com nove funções: 1- Função cênica – o número musical abre a peça, os atos, quadros e cenas ou encerra-os; 2 – Apresentação de personagens – esse número musical são também denominados coplas de apresentação; 3 – Ser o próprio motivo da cena; 4 – Colaborar com os efeitos cenográficos; 5 – Dar suporte para coreografias; 6 – Intervir na ação dramática; 7 – Ilustrar ou criar a atmosfera de uma situação dramática (música de fundo ou incidental); 8 – Produzir comicidade; 9 – Narrar fatos, descrever pessoas.

<sup>571</sup> *O Teatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

terá franca confirmação por parte do público, o único juiz de juízos infalíveis nesta ordem de pleitos, no dia da primeira exibição da *Mulher Soldado*.<sup>572</sup>

Silveira passa, então, a orientar a atenção dos espectadores para a narrativa da orquestra na ouverture da opereta. Segundo ele, a fase dos metais descreveria “a marcialidade da ação a desenvolver no palco”. A trompa, o trompete, o trombone e a tuba indicariam o clima bélico do enredo, mas logo seria esclarecido que a peça não era sobre guerras, pela frase “dos madeiros” executada com a intenção de

contar-nos que essa marcialidade não nos vai ser mostrada em lutas cruentas, efeito esse que, apenas conseguido, determina a entrada das cordas que assumem logo a preeminência sonora num harmonioso conjunto em que entra também os tais e os madeiros, parecendo dizer-nos que não se trata senão de caso da vida normal, a marcialidade revelada pelos metais sendo apenas um episódio sem graves consequências mostrando o ritmo jovial com que prossegue a ouverture que esse episódio nos fará rir e não chorar.<sup>573</sup>

A entrada da flauta, do clarinete, do fagote e do oboé, seguido do violino, do violoncelo, do contrabaixo e do piano, dariam um clima alegre e “jovial”, indicando que a trama da opereta dizia respeito a fatos da vida, não muito graves e que o público poderia se preparar para rir. Por fim, Silveira pede aos espectadores que reparem “a solidariedade da orquestra e do palco”<sup>574</sup>, ou seja, a maneira como o maestro João Pequeno sublinharia “a frase característica do canto, fazendo sobressair de tal modo o sentimento que ele deve expressar, que quase diz as palavras que o formam”<sup>575</sup>. A orquestra, portanto, aumentava a dramaticidade dos cantos, enfatizando as emoções, ou os sentimentos que as frases cantadas queriam expressar.

As prescrições de Theophilo Silveira são indícios da maneira como ele apreciou as encenações das operetas. Encantado pelo modo como a orquestra “representava” e pelos efeitos da música na encenação, o escritor revelou que se sentiu mais intensamente envolvido nas emoções das cenas por meio da execução da orquestra, que compunha a narrativa ali exposta.

<sup>572</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>573</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>574</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

<sup>575</sup> *O Theatro*, nº 4, de 12 de maio de 1916, álbum 1, p.39.

Os periódicos locais elogiaram a “première” de *A Mulher Soldado*, sem tecerem comentários mais substanciais. O redator d’*A Tribuna*, de 14 de maio, relatou que a peça “agradou imensamente com especialidade os 1º e 2º atos que trouxeram a plateia em francas e ininterruptas gargalhadas”<sup>576</sup>. O público pôde desfrutar “boa música, coros afinados, excelentes encenação e marcação”<sup>577</sup>. *O Zuavo*, quatro dias depois, comentando a estreia e a reprise do dia 16 daquele mês, acrescentou que as encenações proporcionaram “sensações agradáveis em belas horas de riso e franco prazer”<sup>578</sup>. Mas o que exatamente teria causado as “gargalhadas ininterruptas” e o prazer da plateia? Os dados para responder essa questão estão na apreciação de Theophilo Silveira publicada no jornal do clube amador<sup>579</sup> e no texto de um autor anônimo publicado no jornal *O Zuavo*<sup>580</sup>, ambos escritos depois da quarta apresentação da opereta.

Apesar da expectativa criada por Theophilo Silveira, e quem sabe por causa dela, como já analisamos anteriormente, a parceria entre palco e plateia fracassou no início da primeira apresentação. Após quatro representações de sucesso da opereta<sup>581</sup>, Silveira justificava tal fracasso atribuindo-o aos contratempos ocorridos no dia da estreia, que deixaram os amadores extremamente ansiosos. Naquela noite uma das “figuras de maior destaque dentre os metais da orquestra”<sup>582</sup> foi deslocada para a caixa do teatro o que gerou um “curioso fenômeno de interferência sonora”<sup>583</sup> ficando evidente a “inconveniência dessa disposição, ordenando imediatamente o maestro João Pequeno a volta dessa figura para o seu lugar na orquestra”<sup>584</sup>.

A ordem do maestro não pode ser executada com a presteza desejada por causa da massa de espectadores aglomerada entre a porta que dá acesso à caixa do teatro e a orquestra, o que provocou de parte da plateia visíveis mostras de impaciência. Quando finalmente, subiu o pano, percebeu-se um leve desacordo entre a orquestra e o coro que inicia o 1º ato, desacordo,

<sup>576</sup> *A Tribuna*, de 14/05/1916, álbum 1, p.39v.

<sup>577</sup> *A Tribuna*, de 14/05/1916, álbum 1, p.39v.

<sup>578</sup> *O Zuavo*, de 18/05/1916, álbum 1, p.39v.

<sup>579</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>580</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

<sup>581</sup> As encenações ocorreram dias 12, 16 e 18 de maio, 21 de junho e 17 de setembro. Em 13 de julho, data da publicação de Theophilo Silveira, a opereta tinha sido representada quatro vezes.

<sup>582</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>583</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>584</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

felizmente, logo desaparecido graças à magistral energia da batuta do maestro João Pequeno<sup>585</sup>.

O mal-estar da plateia e a extrema apreensão dos amadores no início da estreia, segundo Silveira, foi resolvida pela calma e competência de Alberto Gomes e Francisco Velloso, nos papéis de Villar e Thomé, que conseguiram provocar respostas positivas do público, acalmando os colegas do palco e da coxia. Ainda assim, Margarida Pimentel não tirou “todo partido que lhe era possível”<sup>586</sup> da “belíssima valsa cantada: *Amor é fogo sem chama*”<sup>587</sup>, terceira canção da opereta<sup>588</sup>. A amadora só conseguiu acalmar-se na sua segunda entrada cantando bem a quarta canção da opereta.

o trabalho de Alberto Gomes e Velloso já ia produzindo seus magníficos efeitos, de maneira que quando a senhorita Margarida Pimentel fez a sua segunda entrada, já então no travesti de reservista, ela havia recobrado todo o império de si mesma, tendo cantado magnificamente bem as coplas do reservista, acentuando-se daí por diante a volta da homogeneidade que ia faltando, num dado momento, ao conjunto dos que se achavam em cena<sup>589</sup>.

Theophilo Silveira conta que no fim do primeiro ato não mais existia “a impressão de contrariedade geral que se notou com as hesitações havidas no princípio do ato”<sup>590</sup>. Margarida Pimentel “cantou com alma” “toda a sua parte, tendo nas coplas do reservista, no 1º ato, mostrado a extraordinária beleza de sua voz, ainda em desenvolvimento, no registro médio”<sup>591</sup>. O autor, então, elogiou a beleza da voz da amadora e indicou-a como uma

<sup>585</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>586</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>587</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>588</sup> Essas falhas da orquestra e de Margarida Pimentel que ocorreram na estreia não se repetiram nas outras apresentações. O texto escrito por um espectador anônimo, um dia depois da quinta e última encenação da opereta atestou o bom desempenho da amadora. Margarida Pimentel “cantou muito sentimental e artisticamente logo à entrada que triunfantemente fez em cena. Que pena não possuir uma voz como a de Lucinda Simões... Seria a glória teatral de S. João del-Rei!...” (*O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês). Além disso, segundo Theophilo Silveira: “nas outras duas representações da *Mulher Soldado* não se deram incidentes que lembrassem os da primeira exibição, de modo que apareceram com maior fulgor a belas qualidades da peça e dos que a desempenharam, no palco e na orquestra. Finalmente, a *Mulher Soldado*, tal como foi representada pelos amadores do *Arthur Azevedo*, constituiu mais um nítido triunfo alcançado pelo Club através da Arte dos que constituem o corpo cênico dessa agremiação em feliz conúbio com a orquestra sob a regência superior do maestro João Pequeno”. (*O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28).

<sup>589</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>590</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>591</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.



promessa: menina que desenvolveria uma voz mista, voz “apreciadíssima e muito rara”<sup>592</sup>. Mas, segundo o próprio Silveira, a amadora cantou no registro grave, o que seria coerente com o personagem que ela interpretou: Clarinha precisava, enquanto estivesse vestida como Ventura, de uma voz mais grave, mais masculina.

Uma das coplas citada pelo autor, quarto número de música vocal da opereta, tinha a função de apresentar a personagem, agora disfarçada de soldado. Na cena 10 do primeiro ato, Clarinha cantou disfarçada como o reservista Ventura:

**Clarinha**

Eu sou o Ventura, o reservista  
Sempre a chamado pontual  
Modelo d’ordem na reserva  
E pra o belo sexo sem igual

Quando uma pequena por mim passa  
Ao lado dela sigo a par  
E digo-lhe sempre uma chalaça  
Para a conversa entabular

Onde é que vai  
Que pressa tem  
Pra o mesmo lado  
Eu vou também  
Sou reservista  
Mas perdão  
Os reservistas  
De reservas  
Não são.

Tic, tac, tic, tac, toc  
Apanhei um choque  
Ei avante hussard<sup>593</sup>  
Bravo militar  
É marchar andar  
Que toca avançar

---

<sup>592</sup> De acordo com o *Diccionario Musical* escrito por Ernesto Vieira e publicado em Lisboa no ano de 1899, “os métodos de canto dividem a voz em três registros principais: grave, médio e agudo. Na voz da mulher o registro grave é a voz do peito, o médio compõe-se das notas de transição entre o primeiro e o terceiro registro, chamando-se também de voz mista, e o registro agudo é a voz da cabeça” (p.545). A voz mista, para o mesmo autor, é aquela que possui completamente duas qualidades. É apreciadíssima e muito rara; por exemplo, a “Alboni cantava com igual perfeição uma parte de soprano ou de contralto porque possuía toda a extensão que compete a essas duas vozes”(p.349)

<sup>593</sup> Segundo o dicionário Houaiss (2009), hussardo: soldado pertencente à cavalaria ligeira, na França e na Alemanha, de apresentação semelhante à cavalaria húngara do séc. XV; cavaleiro húngaro etim fr. hussard 'cavaleiro da armada húngara' sin/var hússar.

**Todos**

Tic, tac, tic, tac, toc.  
Etc. etc. etc.

**Clarinha**

Durante os seus 28 dias  
Como um herói no batalhão  
Os reservistas em correrias  
A manobrar faz um vistão

Lá fica sozinha a pobre esposa  
Triste no lar conjugal  
E nem sair a rua a mulher ousa  
De guarda a honra marital

Mas ele ao ver-se livre então  
Faz o que pode o maganão  
Sou reservista  
Mas perdão  
Os reservistas  
De reservas  
Não são  
Tic, tac, tic, tac, toc,  
Etc. etc. etc.

**Coro**

Tic, tac, tic, tac, toc (etc.)<sup>594</sup>

A amadora teria interpretado esta copla com emoção, “cantou com a alma”. Que sensações a apresentação causou aos espectadores? Que sensibilidades ela acionou? Clarinha, esposa traída, magoada e com muita raiva, vingava-se do marido: disfarçada de reservista, ela se apresentava aos militares como se fosse o Ventura. Estavam presentes, o marido Gabriel, o sargento Villar, o capitão, o tenente e o reservista Thomé. Por meio dessa copla Clarinha dava uma lição em Gabriel: dizendo-se livre, sem reservas e para “o belo sexo sem igual”, enquanto sua esposa estava em casa sozinha, triste e preocupada em guardar sua honra como marido. Algumas mulheres possivelmente compartilharam a raiva, a mágoa e o prazer da vingança com a protagonista. Mas, também, no mesmo momento, os militares presentes podem ter se identificado com o militar que Clarinha pintava: pontual, modelo de ordem, galante, para “o belo sexo sem igual”. Além desses, alguns não viam Clarinha, mas apenas Margarida Pimentel: sua mãe, seu pai, seus avós e parentes se orgulhavam da menina, se

---

<sup>594</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.19v, 20. Acervo GPAC – UFSJ.

orgulhando de si mesmos; outros, encantados por sua figura, por seu canto, desfrutavam o prazer de admirá-la e a sua apresentação musical.

A segunda copla que Margarida cantou como o reservista encerrava o primeiro ato e também constituía a cena como uma ação, representando a saída de Clarinha para o exercício militar.

**Clarinha**

Meu corcel vamos ao combate  
Má figura fazer não vás  
Toca andar, bate, bate, bate,  
Amanhã tu descansarás  
Dos colegas no magote

**Todos**

Dos colegas no magote

**Clarinha**

Como aos outros parte a trote

**Todos**

Como aos outros parte a trote

**Clarinha**

Mal o inimigo tope (bis)  
Partir então a galope  
Para o combate, bate, bate<sup>595</sup>.

A protagonista mostrava-se forte e capaz de montar, de combater, assim como qualquer reservista, de acordo com nossas análises anteriores; é possível que algumas mulheres da plateia sentiram-se mais livres e fortes com a cena, outras se incomodaram diante do disparate da vingança de Clarinha, outros ainda simpatizaram-se com a ideia de viver a experiência como militares e os que já vestiam fardas, orgulharam-se delas.

Segundo Silveira, no canto do 2º ato: *Dinheiro não quer aceitar*, a amadora

revelou uma ternura e suavidade inesperadas, aproveitando-se para esses efeitos da beleza excepcional da sua voz ainda no registro grave, e na irrepreensível afinação na emissão das notas acidentadas desse canto, a cujo sentimento ela deu uma expressão que a sua tenra idade não fazia esperar mesmo por quem conhecesse a enorme amplitude do seu talento de eleição.<sup>596</sup>

<sup>595</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.24, 24v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>596</sup> *O Teatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

Criticada anteriormente por ter abusado das “notas agudas estridentes” na interpretação do personagem Periquito<sup>597</sup> e elogiada por outros que viram nela uma promessa que na cidade haveria, em pouco tempo, “um soprano de valor”<sup>598</sup>, na opereta *A Mulher Soldado*, Margarida Pimentel parece ter conseguido uma boa atuação no registro grave, exibindo uma técnica vocal “irrepreensível”. Estranhamente no texto manuscrito da opereta que tivemos acesso, não existem números de música cantados por Clarinha no segundo ato. Comparando o título dado por Silveira à canção (*Dinheiro não quer aceitar*) e o conteúdo das canções daquele ato, acreditamos que o autor se refere àquela, que no manuscrito, seria cantada pela personagem Helena, empregada da estalagem:

**Helena**

Dinheiro não quero aceitar  
 Sou afinal boa cachopa  
 Sei muito bem que o militar  
 Não vive a larga lá na tropa  
 O magro pret, que lá lhe dão  
 Não chega para amar princesas  
 Gentis fidalgas e duquesas  
 Que custam sempre um dinheirão

Portanto tudo o que quiser  
 Qualquer dos dois, sim é dizer, é só dizer!  
 Sim tudo o que qualquer quiser  
 Não estejam com aquela, é dizer é dizer.

Ouvi dizer que um militar  
 Em certas festas da cidade  
 Ou no comboio a viajar  
 Pagar costuma só metade  
 Pois eu ainda acho demais  
 Pra quem possui tão pouca massa  
 Nós somos cá, mais liberais  
 E o que oferecemos é de graça

Portanto tudo o que quiser.  
 Etc.. Etc...

---

<sup>597</sup> *O Zuavo*, de 27 de fevereiro de 1916, álbum 13, p.15v

<sup>598</sup> *A Reforma* de 24 de fevereiro de 1916,

As críticas à atuação de Nininha Rodrigues, que interpretou Helena, não mencionam seu canto<sup>599</sup>, o que é indício de que ela não cantou. Diante dos versos da canção é possível imaginar que os amadores a adaptaram e trocaram sua intérprete, ou porque Nininha não sabia cantar, e/ou para dar mais visibilidade à filha do capitão. Em relação ao conteúdo da canção, seu duplo sentido pode ter incomodado os amadores. Helena poderia ser vista como uma simples criada que se colocava à disposição dos soldados, mas a canção também poderia ser compreendida como se uma meretriz oferecesse seus serviços gratuitamente aos militares, o encantamento de Helena por militares e o fato de ela não aceitar gorjetas e preferir beijinhos reforçaria esse sentido da canção. Era preciso, portanto, guardar a reputação da senhorita que seria a intérprete da canção.

Outro aspecto inadequado da canção, para os amadores do *Arthur Azevedo*, era o fato de mencionar os baixos salários dos militares. A diretoria do clube era constituída por militares, além disso, um desses espetáculos foi organizado em homenagem ao general Napoleão Achê, como veremos adiante. Portanto, não era interessante do grupo depreciar a situação dos soldados.

Naquele momento, o exército discutia maneiras de efetivar a lei de recrutamento que determinava a obrigatoriedade do serviço militar por sorteio, votada em 1908, mas colocada em prática apenas em dezembro de 1916. Três meses depois da última apresentação dessa opereta, entre 10 e 17 de dezembro daquele ano, “com as devidas cerimônias nos principais centros urbanos, entrou em operação o sorteio” (MCCANN, 2009, p.231). Segundo McCann (2009), o exército “não atraía os filhos da classe média urbana nem dos proprietários rurais. Na verdade era difícil atrair qualquer cidadão adequado. Dos 7137 sorteados, apenas 3709 apresentaram-se para o exame médico, e muitos deles revelaram-se fisicamente inaptos” (p.234). Assim, os militares que dirigiam o clube dramático não permitiriam que na opereta, encenada em homenagem ao general, fossem mencionados os baixos salários que, de fato, os soldados recebiam<sup>600</sup>. Os amadores, pelo contrário, pretendiam melhorar a imagem dos militares atraindo os jovens são-joanenses para o serviço.

---

<sup>599</sup> No acervo do GPAC –UFSJ, existe um pequeno manuscrito apenas com o papel de Helena, que também contém a canção que Silveira diz ter sido cantada por Clarinha nas apresentações realizadas pelo *Clube Dramático Arthur Azevedo*. No entanto esse manuscrito está datado, indicando que ele foi utilizado em outras apresentações no ano de 1930.

<sup>600</sup> No capítulo 2, *Reforma e Construção*, Frank D. McCann (2009) trata sobre a vida no exército para os praças, detalhando sobre seus salários, as severas punições que recebiam e as péssimas condições de vida nos quartéis.

O personagem Villar, desempenhado com maestria por Alberto Gomes, também contribuiu para melhorar a imagem dos militares diante da sociedade são-joanense. O amador demonstrou que dominava a arte dos palcos, esteve “corretíssimo” e “cantou com perfeição a sua parte, tirando sempre grande partido da sua magnífica voz, porém com especial realce nas coplas cujo estribilho é: É o galão...”<sup>601</sup>. A canção a que Silveira se refere encerra a quarta cena do primeiro ato: depois de contar que conheceu uma linda mulher no bonde e que ela teria caído de amores por ele, Villar apresenta-se como um “garboso militar”, conquistador e irresistível às mulheres.

Para as mulheres conquistar  
Em plena paz e até na guerra  
Ninguém existe sobre a terra  
Como o garboso militar  
Afirmo aqui verdade enorme  
Enquanto o mundo subsistir  
Sempre a mulher há de cair  
Pelo prestígio do uniforme

É o galão  
É o galão  
É o galão  
Que o coração  
Lhes faz girar  
Como um rebolo  
A todas elas  
Podeis supô-lo  
É o galão  
O que lhes dá  
Volta ao miolo  
Dão por ele o cavacão<sup>602</sup>.

Para o espectador anônimo, que teve seu texto publicado pelo *O Zuavo*, Alberto Gomes “esteve como sempre à altura do elevado conceito em que é tido nas rodas teatrais e que mais uma vez confirmou os seus excelentes dotes artísticos. Deu-nos um ‘Sargento’ que muito e muito honrou essa nobre e simpática classe de militares”<sup>603</sup>. Alberto Gomes interpretava o tipo do galã, segundo Garraio (1911), personagem que precisava ter a dicção

<sup>601</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>602</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.7v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>603</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

sempre clara e sóbria, deveria ser elegante nos trajes e na maneira de portar. O papel exigia maior correção na figura, no porte de armas, nos detalhes individuais.

A interpretação de Alberto Gomes levou o espectador, autor da apreciação que analisamos, a afirmar que os militares sentiram-se honrados, vendo-se representados nos palcos pelo amador. Se levarmos em conta que duas, das cinco apresentações da opereta, foram realizadas em homenagem à militares de renome a afirmação ganha ainda mais peso. O espetáculo do dia 16 de maio de 1916 foi realizado em homenagem ao capitão José Pimentel, presidente do clube, pelo seu aniversário. A récita de 21 de junho daquele ano foi dedicada ao General Napoleão Felipe Achê, comandante da 4ª Região Militar, que chegara à cidade em visita de inspeção ao 51º Batalhão de Caçadores. Possivelmente, nessas duas noites, grande número de militares concorreu ao teatro para prestigiar seus superiores e orgulharam-se de si mesmos, sentindo-se representados como homens elegantes, conquistadores e irresistíveis às mulheres. A representação de Alberto Gomes, assim como as coplas cantadas por Margarida Pimentel, podem ter levado alguns dos jovens rapazes, espectadores, assombrados pela possibilidade de serem sorteados para servir o exército, a sentirem-se mais simpáticos à ideia.

Outro número, já analisado nesta tese, que agradou a plateia foi a apresentação da amadora Conceição Pimentel que, interpretando Rosinha, cantou um tango na abertura do terceiro ato. O número musical, sem relação com o enredo, tinha a função de abrir o ato. O amador José Miranda, interpretando um cabo, apresentou-se com Rosinha e, segundo Theophilo Silveira, cantou muito bem, “com voz simpática, de timbre levemente velado”<sup>604</sup>. A participação do amador Miranda dava segurança à Conceição Pimentel, que possivelmente teria dificuldades de se apresentar sozinha. Miranda, com seu “timbre velado”, não ofuscou a atuação de Conceição Pimentel, que teve grande destaque, provando que na opereta *O Periquito*, seu talento foi “mal aproveitado”, pois seu “gênero” não ganharia relevo “metida dentro do habito austero de irmã de Caridade”<sup>605</sup>.

Tal apresentação abria o ato e tinha valor por si, ou seja, tratava-se de uma apresentação musical com o objetivo de divertir o público, independente do enredo da opereta, ainda que o número tenha sido cantado pela personagem Rosinha, possivelmente o

---

<sup>604</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>605</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

público assistiu, aplaudiu e bisou sua intérprete, Conceição Pimentel<sup>606</sup>. A menina, que contava entre 12 e 13 anos de idade, expôs toda sua “juvenil brejeirice”<sup>607</sup> e seu sentimento para as coisas alegres, saltitantes, buliçosas”<sup>608</sup>. Na plateia, os pais, avós e parentes da amadora, se orgulhavam da pequena, enquanto outros se divertiam com a canção alegre e animada.

Além do prazer proporcionado pela parte musical da opereta, o público esbaldou-se nos espetáculos, rindo e gargalhando das cenas ali expostas. Segundo Theophilo Silveira, o trabalho de Velloso, interpretando o reservista Thomé,

apresentou um aspecto inteiramente novo, tendo o distinto amador feito a plateia rir sem nenhum recurso á atitudes clownescas, com muita sobriedade de gestos fazendo sobressair, devido á sua desenvolvida veia cômica, a graça que decorre naturalmente das suas varias situações na peça.<sup>609</sup>

O que quis dizer o autor com “atitude clownescas”? Que aspectos novos o amador teria apresentado? O que significava tal elogio? Para Sousa Bastos (1908), o palhaço do teatro, diferente do palhaço de circo que não teria lugar no seu dicionário do teatro português, seria o “ator com pretensões a cômico e que comete em cena toda a qualidade de exageros e verdadeiras palhaçadas para fazer rir os espectadores” (p.106). Ao que parece, o clown, no período, tinha relação com o exagero, com o aviltamento, o vexame. Mesmo o “palhaço do teatro”, para Sousa Bastos, ainda não era um cômico, mas “um ator com pretensões a cômico” que precisava aprender a fazer rir sem utilizar o recurso do exagero.

João Caetano dos Santos, em suas *Lições Dramáticas*, alertava os atores que pretendiam interpretar o “baixo cômico”:

O ator que representa neste gênero deve separar-se de todas as maneiras que provém do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciarem-se os movimentos elegantes que se não empregão senão nos papéis nobres, necessita estudar ações desconcertadas, e extravagantes, mas com muito cuidado, para não

<sup>606</sup> Acreditamos, como já dissemos anteriormente, que este número tinha o objetivo de viabilizar a participação da segunda filha do capitão José Pimentel, presidente do clube dramático *Arthur Azevedo*.

<sup>607</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>608</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

<sup>609</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.



descer a certo grau de baixeza que o envileça aos olhos do espectador, isto, não obstante, se coibirá bem de parecer nobre. (SANTO, 1862, p.68)

O empresário e ator João Caetano chamava a atenção para o limite entre “distanciar-se dos movimentos elegantes” e “descer a certo grau de baixeza”, o bom cômico deveria, portanto, conhecer esse limite e fazer rir sem tornar-se vil, desprezível.

Fazendo coro com Sousa Bastos e João Caetano, Garraio (1911) aconselhava ao amador que pretendesse interpretar um personagem do baixo-cômico que não buscasse “nunca o exagero, só próprio de teatros de feira, quando podem procurar e preparar no desempenho pequenos efeitos graciosos e naturais que deem animação à peça, sem rebaixá-la até o valor dos entremeses<sup>610</sup> antigos” (p.48).

Em seu discurso, Theophilo Silveira parece marcar o momento em que, para ele, o amador Francisco Velloso deixava de ser um aspirante a ator cômico e passava a ser um verdadeiro cômico. Na interpretação do reservista Thomé ele teria apresentado um aspecto novo, fazendo rir sem o recurso de “atitudes clownescas”, ou seja, sem exageros e baixezas, mas “com muita sobriedade”.

Para o espectador anônimo que publicou sua apreciação sobre a opereta,

Velloso, deu-nos um Thomé cheio de ‘verve’. Representou magistralmente (com [m maíós ?]) e trouxe em constante hilaridade a plateia pelos ditos [chistosos] e “apimentados” com que nos [mimou]. É um artista, cujo progresso crescente, o tornará o enfant gatte teatral da culta sociedade local<sup>611</sup>.

Para esse autor, Velloso estava em “progresso crescente”, mas já caía no gosto da culta sociedade são-joanense. Resta-nos perguntar se “ditos chistosos” e “apimentados” estariam no limite adequado a um verdadeiro cômico. Quais seriam esses limites para Silveira e para o público são-joanense? À plateia culta da cidade agradava mais o cômico ou o palhaço?

Artur Azevedo, em crônica publicada no periódico *A Notícia* em 14 de janeiro de 1904, fez o seguinte comentário sobre a interpretação do ator Brandão na peça *Não venhas!* apresentada no *Teatro Apolo*, no Rio de Janeiro:

<sup>610</sup> Segundo Sousa Bastos (1908, p.58): “Entremez – classificação que n’outro tempo se dava às farsas ou comédias pequenas e jocosas”.

<sup>611</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

Com o Brandão está sucedendo um caso que não deixa de ser interessante: disseram-lhe tantas vezes que era exagerado, que apalhaçava as representações, que abusava da popularidade, que ele acreditou em tudo isso e deitou sobriedade, isto é, deixou de ser o Brandão que dantes era. Pois bem: prefiro os seus excessos de outrora, que estavam na sua natureza, no seu temperamento, no seu organismo cômico, a este Brandão comedido, sóbrio, discreto, quase solene, não me diverte tanto como o outro<sup>612</sup>.

Para Azevedo, um cômico precisava cometer alguns excessos para fazer rir. Possivelmente para os são-joanenses esses limites também não eram tão rígidos. Dessa forma, eram aplaudidas e agradavam o público culto da cidade, frases chistosas e apimentadas.

Marcondes Neves, segundo Silveira, “foi um excelente capitão da opereta, tendo compreendido tudo quanto de cômico encerrava o seu papel que estudou com esmero: o público recompensou-o desse trabalho correspondendo a ele com boas gargalhadas”<sup>613</sup>. De acordo com as classificações do manual teatral de Garraio (1911), poderíamos dizer que Marcondes Neves fazia o tipo do galã cômico. Este, segundo o manual teatral, lido pelos são-joanenses,

pode, em geral, mostrar-se menos correto no traje e mais *sans-façons* nas maneiras, não devemos, contudo, esquecer-lhe a *condição*, para bem o apresentarmos relacionado ao seu meio social. Este ponto é importante, senhores *amadores*. O *galã cômico* poderá estar tanto à vontade num rancho de rapazes estroinas como entre convidados de etiqueta? Pode, se a má educação o fizer esquecer a diferença do *meio* em que se encontra. Portanto... Vejamos qual é o lugar da ação onde se enreda a peça. Conheçamos também a condição da personagem, para relacionarmos bem a sua educação com as maneiras, sem esquecer a *confiança* que temos com as outras figuras, para as tratar com mais ou menos hesitação e franqueza. (Grifos do autor, GARRAIO, 1911, p.33)

Marcondes Neves parece ter seguido a cartilha de Garraio. E Silveira pôde notar que o rapaz estudou o papel e soube dar o “quanto de cômico” era possível à figura de um capitão em exercício, sendo encenado para uma plateia de militares, entre eles oficiais. Com toda a sobriedade e moderação que o amador precisou empregar em sua interpretação, ele foi capaz de fazer o público gargalhar. O espectador anônimo parece concordar que Marcondes fez um

<sup>612</sup> Crônica publicada na coluna *O Teatro*, do periódico *A Notícia*, de 06 de dezembro de 1894, apud. NEVES, 2002, p.502.

<sup>613</sup> *O Teatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

bom trabalho na encenação, afirmando que ele teria demonstrado suas “altíssimas qualidades de oficial tarimbeiro”<sup>614</sup> e que nenhum outro amador poderia superá-lo no papel. Interessante notar que o caráter cômico do personagem não se pode notar lendo o folheto da opereta. Este pode ter sido uma criação do amador, ou uma tradição da peça, já muito encenada no Rio de Janeiro e na Europa.

Humberto Preda, interpretando o reservista Ventura, também arrancou “boas gargalhadas da plateia”<sup>615</sup>. Theophilo Silveira julgou que o amador fez uma “verdadeira criação; cantou muito bem e foi de uma inextinguível graça, mantendo a plateia em constante hilaridade, como voluntário simples, ingênuo e apaixonando pela sua farda”<sup>616</sup>. O espectador anônimo acrescenta que Preda “provocou ruidosos aplausos. Exteriorizou uma ‘senhorinha’ perfeita. Seus trejeitos afeminados, seu andar, sua voz adocicada, seu bem estudado ‘remelexo’ também, a princípio, me deixou confuso quanto ao verdadeiro sexo que possui! Muito bem!”<sup>617</sup>

Sousa Bastos (1908), ao definir “papéis travestis”, afirma que, naquele período só se apresentava “no palco um ator vestido de mulher quando se pretende[ia] obter um efeito grotesco e ridículo” (p.108). A partir disso, podemos imaginar que o amador empregou elementos cômicos ao interpretar um soldado com “trejeitos afeminados” que causaram um efeito grotesco e ridículo fazendo público rir.

Não bastaria reproduzir trejeitos afeminados para construir um personagem cômico, segundo Rocha Junior (2002). O filósofo francês que estudou os procedimentos de fabricação do cômico, Henri Bergson, acreditava que “deformidades, movimentos corporais – gestos, atitudes –, tudo que pode estar relacionado a um corpo em movimento tornar-se-á ridículo somente quando mecânico” (p.12). Nas palavras do próprio filósofo: “as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (1991, p.29. *Apud* ROCHA JUNIOR, 2002, p.12).

Certamente, Humberto Preda reproduziu no palco alguns gestos “afeminados” que repetia mecanicamente como o modo de andar e o remelexo, citados pelo espectador anônimo. As cenas representadas por Preda, como Ventura, ridicularizavam os homens

<sup>614</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

<sup>615</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>616</sup> *O Theatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>617</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

afeminados, mas não só, ridicularizavam, também, as mulheres. Porque Clarinha, vestida de soldado, não foi construída como um personagem cômico? Porque o travesti da mulher que representava um personagem masculino não era considerado grotesco, mas o travesti do homem que representava um personagem feminina era visto como grotesco e ridículo? Numa sociedade em que as mulheres eram consideradas como seres inferiores, possivelmente, ridículo era um homem se passando por mulher. Este seria um gesto, na perspectiva de Bergson, insociável, que não estava “em dia com a sociedade” e por isso, cômico (1991, p.103).

Outro elemento que compõe o personagem cômico, Ventura, foi sua obsessão pela farda e sua ingenuidade citadas por Silveira. Essas características podem ser consideradas à luz da teoria de Bergson, como uma atitude automática, uma distração. Segundo o filósofo, a personagem, “por mais consciente que ela possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por esse lado nos faz rir” (BERGSON, 1991, p.109-110). A cena quatro do terceiro ato evidencia esse traço do personagem Ventura, que Humberto Preda soube explorar. Os sargentos Gabriel e Villar tinham acabado de soltar Clarinha da prisão, que saiu vestida com o vestido arranjado emprestado de Helena, pelo reservista Thomé. Agora os sargentos precisavam prestar conta do paradeiro do prisioneiro ao capitão. Nesse momento, o verdadeiro reservista Ventura aparece:

**Ventura**

(Entra. A Villar) Oh! Lá este ele! Já estou cansado de o procurar por todo quartel.

**Villar**

Lá está o salvador de toda esta embrulhada.

(a Ventura) Você não devia chamar-se Ventura, devia chamar-se Salvador. O que queres?

**Ventura**

Eu quero a minha farda. Já estou cansado de estar preso.

**Villar**

Sim. Tens razão. Eu já te dou a farda.

**Gabriel**

(a Villar) Ele deve ir tomar o lugar de Clarinha na prisão.

**Villar**

É isso mesmo o que eu pensava

(a Ventura) A tua farda está ali (aponta para a prisão) Vá vesti-la.

**Ventura**

Ora até que enfim! Vou vestir a minha farda! Eu devo ficar muito bonitinho de militar (Entra na prisão).

**Villar**

Lá está ele engaiolado outra vez. (fecha a prisão) Este diabo nasceu para estar preso.<sup>618</sup>

A ingenuidade de Ventura que, obcecado por sua farda, não percebeu que entrava novamente na prisão, possivelmente gerou muitas gargalhadas.

Para Theophilo Silveira, o terceiro ato da opereta teve “um desempenho esplendoroso e que atingiu a maior perfeição no coro dialogado: Coro: É mulher! Ventura: Não sou mulher! – cuja execução foi impecável, sendo perfeita a homogeneidade entre a orquestra e o palco”<sup>619</sup>. De acordo com o autor, nesta cena o público poderia desfrutar os prazeres da música, observando a parceria entre a orquestra e o palco. Além disso, podemos acrescentar que, com a atuação de Humberto Preda no papel de Ventura e de Francisco Velloso interpretando o reservista Thomé, os espectadores puderam rir dos personagens e da situação exposta pela cena.

**Capitão, Villar, Gabriel e Thomé**

Sim é mulher, di-lo qualquer  
 Conhece bem quem se afirmar  
 De nós pretende ele zombar  
 Pois é mulher sim é mulher (bis)

**Ventura**

Não sou mulher, vê o qualquer  
 Conhece-o bem quem se afirmar  
 Querem-me então fazer passar  
 Por ser mulher por ser mulher

**Todos**

Todo conjunto o diz  
 Todos os sinais são feminis

**Ventura**

Por aparências não me tomem  
 Palavra de honra que sou homem

**Todos**

Todo o conjunto o diz  
 Todos os sinais são feminis

**Ventura**

Por aparências não me tomem  
 Palavra de honra que sou homem

**Todos**

Sim é mulher, di-lo qualquer.  
 Etc. etc.

**Todos**

<sup>618</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.44, 44v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>619</sup> *O Teatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

É mulher! É mulher! É mulher!!!<sup>620</sup>

Ainda fundamentadas por Bergson (1991), podemos denominar a comicidade dessa situação como “fantoche”. Para o filósofo, “toda a seriedade da vida resulta da nossa liberdade” (p.56, apud ROCHA JUNIOR, 2002, p.14), portanto, as situações em que agimos como marionetes, presos em determinados padrões, ideias e automatismos, tornam-se cômicas. Cego pela denúncia de que havia uma mulher vestida de soldado no quartel, convencido de que a delação era verdadeira, o capitão insistia em afirmar que Ventura era uma mulher, fazendo-o, por fim, confessar-se como uma mulher.

Nininha Rodrigues, no papel de Helena, também foi responsável por algumas risadas, como já analisamos nesta tese. Segundo Silveira, o desempenho da amadora, como criada do hotel, demonstrou “mais uma vez, as raras qualidades da sua extraordinária veia cômica, provocando a hilaridade pela graça que, com a maior naturalidade, ela fazia ressaltar das situações do seu papel, principalmente nos desmaios por falta d'ar”<sup>621</sup>. O espectador anônimo também destacou os “admiráveis”<sup>622</sup> desmaios da amadora, que ocorriam quando ela ganhava beijos dos militares. A comicidade, nesse caso, além do caráter rígido e insociável da personagem Helena, já discutido anteriormente, está relacionada com a repetição, ou com a situação que Bergson denomina “o diabo da mola” (apud ROCHA JUNIOR, 2002, P.14). Essas são situações que se repetem e que, por isso, os espectadores são capazes de prever. Todas as vezes que um militar ofereceu gorjeta à Helena ela preferiu beijinhos e quando os recebeu, desmaiou por falta de ar. Assim, era só um militar oferecer uma gorjeta à criada o hotel e a comicidade era acionada, provocando o riso.

O espectador anônimo que publicou suas impressões sobre o espetáculo do dia 17 de setembro de 1916, escreveu sua apreciação no dia seguinte, “*Au corrente Calamo*”<sup>623</sup>, ainda sob os efeitos da “magnífica expressão que trouxe do espetáculo levado a efeito”<sup>624</sup>, o espectador escreveu deixando suas ideias fluírem livremente, “ao correr da pena”. Assim ele expressou suas sensações na saída do teatro, após o espetáculo:

---

<sup>620</sup> Cópia manuscrita da opereta *A Mulher Soldado*, p.46, 46v. Acervo GPAC – UFSJ.

<sup>621</sup> *O Teatro*, de 13/07/1916, álbum 13, p.28.

<sup>622</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

<sup>623</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

<sup>624</sup> *O Zuavo* de 25 de setembro de 1916. (Álbum 13, p.34). Segundo o redator do jornal o texto foi escrito dia 18 daquele mês.

Seriam 16 horas, mais ou menos, quando, sob a mais magnífica impressão, começaram a sair os muitos espectadores.

Cá fora, o dia, ainda festivo e luminoso, deixava ver no horizonte um extenso senda de oiro que maravilhava o olhar [?iriado] dos surpree[?] matizes que ostente[?]

Nas igrejas, ha[?] samente repicavam no [?] nos nos altos dos campanários, convidando os fiéis para os ofícios religiosos e noturnos.

As andorinhas como falenas e colibris formosos, volteavam alegremente pelo firmamento afora, à semelhança dum bando gárrulo de criancinhas gradis...

O! como encanta e extasia a alma um dia assim passado, longe das misérias e torpes convenções sociais, onde o tartufismo impera [satanicamente]!....

O espetáculo proporcionou momentos de prazer, encantamento e êxtase ao autor dessas linhas. Foi um momento que lhe permitiu esquecer as misérias da vida, as hipocrisias e as “torpes convenções sociais”. O espectador saiu do teatro e foi capaz de perceber a vida ao seu redor; o dia ainda “festivo e luminoso”; o horizonte dourado pelo sol; os sinos da igreja chamando os fiéis. Enfim, os espetáculos eram alívios para as durezas da vida e permitiam enxergá-la em toda sua beleza e simplicidade. Possivelmente, esse sujeito era um homem, branco, endinheirado, da elite são-joanense.

Por meio das análises que fizemos acima podemos imaginar que as meninas, moças e mulheres e homens de outros estratos da sociedade tiveram outras sensações e sentimentos a partir dos espetáculos. Cada um desses sujeitos saiu do teatro elaborando sensações diversas, que diziam respeito ao seu lugar na sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Club Dramático Arthur Azevedo* é organizado no ano 1915 em São João del-Rei, no momento em que existiam na cidade quatro grêmios dramáticos, circulavam trupes profissionais e companhias circenses e o cinematógrafo estava em pleno funcionamento. O *Arthur Azevedo* não surge, portanto, com a pretensão de suprir uma lacuna em relação às opções de divertimentos na cidade. Liderados por pessoas das elites são-joanenses (intelectuais e econômicas), os amadores desse grêmio pretendiam desenvolver a arte dramática da região e distinguir-se, demonstrando suas habilidades artísticas e seu gosto refinado.

A associação de amadores dramáticos estudada reunia pessoas, necessariamente, envolvidas com a produção teatral. Além dos sócios diretores e daqueles que subiam aos palcos, o grêmio contava com um ponto, contrarregra, maquinista, adrecista, eletricitista e outros auxiliares. Entre os amadores que encenavam, alguns já atuavam anteriormente em diferentes grupos da cidade, outros estrearam no *Arthur Azevedo*. O perfil do grupo amador revela o perfil de parte do público que frequentava suas apresentações, visto que os parentes dos sócios, que viviam às suas custas, podiam assistir aos espetáculos gratuitamente.

A diretoria do clube foi constituída por oficiais do exército, por um homem do governo e por dois homens de teatro. Esses homens, com seus bigodes e uniformes e suas maneiras elegantes marcavam os lugares sociais que ocupavam. Lugares de poder que simbolizavam a nova ordem republicana, a ordem e o progresso (representação dos militares que se construía naquele momento). Augusto Viegas, vice-presidente da Câmara Municipal de São João del-Rei, eleito orador oficial do clube, da mesma forma, com seu bigode, sua elegância e por meio de suas palestras marcava sua *finesse* e erudição. À frente da agremiação eles conferiam ao grupo o status de amadores civilizados, que selavam pelos progressos e pelo desenvolvimento da arte teatral na cidade.

Antônio Guerra e Alberto Gomes, homens de teatro, reconhecidamente conhecedores da arte dramática, ocuparam as funções de secretário e diretor de cena, respectivamente. O clube, portanto, foi dirigido por uma combinação estratégica de homens influentes e intelectuais da elite são-joanense, que poderiam investir dinheiro e mobilizar o público e a imprensa; e homens que entendiam da arte dramática para realizar espetáculos que agradassem aos são-joanenses, sinalizando o “alto nível” de desenvolvimento em que se



achava São João del-Rei. A diretoria exercia plenos poderes, garantidos nos Estatutos da associação. Assim, o grupo se constituiu a partir de uma forte hierarquia entre os membros de sua diretoria e os outros amadores.

As apresentações e o jornal publicado pelo grupo amador constituíam-se como espaços de sociabilidade. As redes sociais estabelecidas pelos membros da associação definiam sua produção dramática. As apresentações eram pensadas para atender aos anseios daquela sociedade e para conferir status aos amadores diante daquele grupo social.

Além da rede de pessoas que tinha os espetáculos teatrais como espaço e momento de encontros, afetos e desafetos, existia um grupo menor que se encontrava em reuniões comemorativas, como festas de aniversário. Apesar de mais restritos, esses encontros não eram íntimos, pois eram noticiados com muitos detalhes no jornal da associação. Dessa forma, o ambiente de sociabilidade constituído nesses encontros se prolongava nas páginas do jornal, distinguindo aqueles tinham acesso a esse ciclo restrito de pessoas “cultas e civilizadas” de São João del-Rei.

Outra forma de trocar afetos e de construir um status para o grupo dramático naquela sociedade era a realização de espetáculos em homenagem às pessoas importantes da cidade, ou que a visitavam. Apresentações também eram realizadas em nome de alguns membros do grupo. Além disso, os amadores também organizavam espetáculos “em benefício” de algumas instituições, atitude que tinha um caráter caritativo e que incitava a população a seguir o exemplo, frequentando os espetáculos que teriam suas bilheterias convertidas em donativos.

Os membros do clube *Arthur Azevedo* e alguns homens da imprensa são-joanense compreendiam os espetáculos teatrais como instrumentos e termômetros de civilização e progresso. As apresentações deveriam sinalizar o desenvolvimento da arte dramática na cidade, constituindo-se como modos de distinção social daqueles envolvidos com sua produção e apresentação.

Desenvolver a arte dramática para esses homens significava oferecer apresentações teatrais que se equiparassem àquelas produzidas por grandes companhias nas sociedades mais adiantadas em civilização. As elites são-joanenses viam-se como uma sociedade que já teria certo grau de civilização e desejava desenvolver seu teatro no sentido de torná-lo mais exuberante, luxuoso e alegre. Os integrantes do grupo amador almejavam distinguir-se como uma elite intelectual, de bom gosto e com poderes econômicos, além de possibilitar ao público local as mesmas experiências que tinham os públicos das companhias mais

importantes do mundo civilizado. Para essas pessoas, a capital federal e a Europa eram os modelos de civilização.

Portanto, os membros do *Club D. Arthur Azevedo*, ao produzir espetáculos e apresentá-los, desejavam sentir-se prestigiados, orgulhosos de si mesmos, mais cultos, mais civilizados e superiores intelectualmente. Esses amadores desejavam sentir-se como seres mais adiantados, desenvolvidos, modelos de cidadãos para seus conterrâneos, mais amados e respeitados. Aqueles que se engajaram na produção de espetáculos estavam interessados, também, em sentir prazer. Há que se considerar que a *performance* é um fenômeno que pressupõe a presença e que possibilita a comunicação poética. Portanto, num espetáculo teatral, tanto quem encena quanto quem assiste vivem experiências prazerosas. É justamente a comunicação, a troca que gera a poética<sup>625</sup>.

O desenvolvimento da arte dramática, para esse grupo, se daria a partir da montagem de peças alegres, musicadas e suntuosas. O repertório ideal seria de peças já encenadas por companhias teatrais de renome e que tivessem sido saudadas pelo público do Rio de Janeiro, de Lisboa e de Paris. No entanto, em sua estreia, o clube *Arthur Azevedo* encenou o drama *Tosca* de Victorien Sardou, revelando que, possivelmente, no início de suas atividades, não haveria entre seus membros um consenso sobre qual o repertório ideal para o grupo.

A escolha de um drama para a estreia também sinalizava uma possível falta de habilidade dos amadores na interpretação de comédias. Para uma associação muito exigente que pretendia mostrar-se mais culta e civilizada, o desempenho da peça de sua estreia deveria ser o mais perfeito possível. A possibilidade da presença no teatro, do homenageado da noite, o general Napoleão Achê, certamente aumentava as exigências da diretoria do *Arthur Azevedo* quanto à qualidade da encenação de sua estreia. É possível que os elementos do clube ainda não estivessem preparados para representar, com perfeição, as comédias.

---

<sup>625</sup> A reflexão de Zumthor (2007) sobre a *performance* que há na leitura silenciosa nos ajuda a perceber que não há performance sem presença, sem troca. Segundo o autor, na leitura silenciosa também existe uma performance, num grau mais fraco, aparentemente próximo de zero. A partir da leitura instaura-se um diálogo, sem mediação corporal entre o leitor e o texto. “Dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável. E, no entanto... Na situação performancial a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais.” (p.68-69). A diferença entre o consumo do texto poético escrito e transmitido oralmente, para o autor, é a intensidade da presença.

Amantes da declamação, os são-joanenses apreciavam a prática da oratória, promoviam palestras literárias e declamavam versos em espetáculos, bailes e festas particulares. A declamação constituía o *gestus* daquele grupo social, além disso, alguns amadores já teriam demonstrado pouca habilidade ao interpretar comédias em outros grupos da cidade. Assim, habituados com a declamação, os amadores estavam mais preparados para encenar tragédias.

Entre os desafios que os amadores enfrentaram para alcançar “o mais alto grau de progresso na arte” que desejavam, estava o de aprender a “dizer” na comédia; a “gestualidade do corpo todo” e os jogos de cena adequados aos gêneros alegres e musicados. O grupo dramático parece ter atingido o grau de desenvolvimento tão desejado: a maioria das peças encenadas ao longo de sua existência era do teatro ligeiro e musicado, escritas por autores estrangeiros.

O clube dramático reproduzia o modo como seu patrono, Artur Azevedo, viveu o teatro, defendendo um teatro civilizador em seus jornais, e apresentando nos palcos o teatro que agradava ao público. Certamente apoiava-se no pensamento de Azevedo de que poderia haver arte em qualquer gênero teatral, desde que ele fosse “bem escrito”.

Por meio de matérias e notícias publicadas em seus jornais e das palestras realizadas nos palcos, os amadores pretendiam formar um público que frequentasse seus espetáculos, que soubesse valorizar seus esforços e aplaudir as cenas “de valor”. O desejo era que o público fosse capaz de apreciar as produções do clube, entendendo-a como o que havia de mais desenvolvido na cena teatral das cidades mais adiantadas em civilização. Para tanto, o grêmio teatral também contou com o apoio da imprensa local.

As apreciações sobre as peças encenadas pelo clube *Arthur Azevedo* publicadas pelo jornal da agremiação e pela imprensa local pretendiam contribuir para o aperfeiçoamento dos amadores dramáticos, apontando-lhes os defeitos para que fossem corrigidos. Os amadores, portanto, mostravam-se empenhados em formar-se como atores e atrizes capazes de representar o teatro que consideravam legítimo. Além disso, a publicação do CDAA também pretendia contribuir para o desempenho de outros amadores e “curiosos” que quisessem investir nessa arte, distinguindo-se, dessa forma, entre os grupos teatrais da região.

As duas peças mais encenadas pelo CDAA foram as operetas francesas *O Periquito* e *A Mulher Soldado*. As versões originais e o gênero dessas peças não eram bem vistas pelos literatos franceses e brasileiros que as julgavam demasiadamente obscenas e sem valor

literário. No entanto, elas fizeram estrondoso sucesso em Paris, Lisboa e no Rio de Janeiro. As versões encenadas pelos são-joanenses foram escritas por portugueses. A reputação dos autores e compositores dos originais das peças e dos escritores das versões portuguesas, além da fama das operetas em cidades civilizadas, legitimavam a apresentação das operetas em São João del-Rei. *O Periquito* foi encenada na cidade oito vezes e a *Mulher Soldado*, cinco vezes.

As duas operetas tinham semelhanças que sinalizavam para as possibilidades materiais do grupo amador e para as sensibilidades daquela sociedade. Uma delas é o ambiente em que se passavam as narrativas, o quartel. Numa cidade em que as pessoas conviviam já há algum tempo com corporações do exército brasileiro, possivelmente o público se veria nos palcos e/ou a seus filhos e maridos. Dos cinco espetáculos em que se encenou a opereta *A Mulher Soldado*, dois homenageavam militares, o presidente do clube, capitão José Pimentel e o general Napoleão Felipe Achê, de Niterói<sup>626</sup>. Uma “opereta militar” que se passava num quartel seria ideal à ocasião. Da mesma forma, *O Periquito* também colocava nos palcos militares.

Outra semelhança observada é a estrutura narrativa das duas operetas, que é inspirada na fórmula das “peças bem feitas” defendida por Sarcey e apreciada por Artur Azevedo. Na análise da estrutura narrativa das peças identificamos algumas sensibilidades acionadas pela encenação que garantiram a comunicação poética durante os espetáculos. Dessa forma, acessamos algumas sensações que possivelmente foram experimentadas no momento da encenação. Sensações que teriam um potencial de transformação individual e coletiva.

As operetas partiam de um problema, exposto no primeiro ato, e expunham situações que tensionavam sensibilidades hegemônicas, provocando sensações e sentimentos. As sensibilidades hegemônicas tensionadas foram as operações de sentido e representação do mundo que associavam aos homens e ao mundo masculino, a rua, o quartel, a taverna, a agressividade, a violência, a guerra, os vícios e os prazeres da carne, como o sexo e o álcool. Às mulheres eram associados o convento, a casa, a família, o cuidado com os filhos, a castidade, a pureza, a ingenuidade e sua inferioridade em relação aos homens. As mulheres que se atreviam a ocupar o mundo masculino, como as atrizes, que frequentavam os espaços públicos, se expunham nos palcos, viviam sua sexualidade com mais liberdade despertavam sentimentos de repulsa e medo, sentimentos de inadequação.

---

<sup>626</sup> José Pimentel foi homenageado no dia 16 de maio de 1916 e o general Achê em 21 de junho do mesmo ano.

Ao tensionar essas sensibilidades, as operetas possibilitaram aos espectadores sentir de outras maneiras. A exposição, na opereta *A Mulher Soldado*, de uma mulher desafiando as convenções, o marido e experimentando a vida como um soldado, ou, no caso do *O Periquito*, de uma atriz livre para amar, cortejada e desejada pelos homens, podem ter gerado, nas mulheres simpáticas ao movimento feminista que ganhava força no período, o desejo de se sentirem livres, desejadas, capazes, fortes como as personagens das operetas.

Essas sensações e sentimentos provocados pelas encenações eram distintos e estavam diretamente relacionados com o perfil de cada sujeito afetado pelos espetáculos. Assim, para viabilizar essa análise, criamos modelos de espectadores a partir das sensibilidades que identificamos que existiam naquele contexto. Tomamos o vaudeville escrito, em 1911, pelo são-joanense Severiano de Resende, *Santo Antônio nas Águas*<sup>627</sup>, como fonte para compreender as sensibilidades, se não das pessoas daquela cidade, ao menos daquelas que frequentavam e/ou produziam espetáculos teatrais naquele local e período.

Diante do quadro pintado pelo vaudeville são-joanense, entendemos que na plateia existiam homens, mulheres, de todas as idades, com opiniões que variavam em uma escala que ia do encantamento de Polybio ao radicalismo do padre Zuquim. O primeiro acabava de chegar de Paris e estava encantado pela cidade, “luz da civilização e do progresso”, “centro fulgurante”, “capital do universo intelectual”. As mulheres parisienses já ocupavam nobres funções e eram mais livres, segundo Polybio. Para o padre Zuquim Paris é a “terra da perdição” a “moderna Gomorra”.

O ensaiador do clube *Arthur Azevedo*, Alberto Gomes, responsável por escolher as peças, por distribuir os papéis entre os amadores e por ensaiar o grupo, seguia os conselhos do autor do manual voltado para amadores, Garraio (1911), que recomendava a distribuição de papéis segundo o emprego, ou seja, o amador deveria ter o mesmo tipo físico, idade e personalidade do personagem que iria interpretar. Alberto Gomes era fiel a essas regras até o limite dos interesses da diretoria da associação e dos preceitos morais da sociedade são-joanense. Nessa direção, a escolha das operetas *O Periquito* e *A mulher soldado* foi bastante acertada, pois considerou o número de amadores e amadoras necessário para as representações e possibilitou a exposição pública das filhas das elites são-joanenses,

---

<sup>627</sup> Escrito por um são-joanense, para ser encenado por um grupo de amadores de São João del-Rei em 1911.

protegendo-as do julgamento da plateia, que entendia que os palcos não eram adequados às mulheres.

As meninas e senhoritas que encenaram pelo grupo Arthur Azevedo desempenharam papéis como o de educandas do convento, ou como freiras o que, de certa forma, imprimiam no corpo das amadoras as virtudes e a pureza das personagens que interpretavam, tornando a exposição nos palcos aceitável. O lugar social dos amadores e amadoras também era elemento considerado na distribuição dos personagens entre os membros do clube. Às moças que não se distinguiram socialmente entre os membros do grupo amador e que não se destacavam por suas habilidades nos palcos, restavam os papéis “de pouca responsabilidade” e que poderiam manchar a reputação das filhas de famílias privilegiadas.

Os espetáculos organizados por amadores se configuravam como uma extensão da escola e dos salões. Eram momentos em que as elites locais apresentavam suas filhas (meninas e moças casadouras) à sociedade. Dessa forma, essas famílias “honradas” exibiam nos palcos a educação que foram capazes de oferecer às filhas, estampada na capacidade das meninas de cantar, dançar, no modo adequado como elas se portavam, na maneira cuidadosa e luxuosa com que elas se vestiam. As famílias exibiam também seu poder aquisitivo e se distinguiram de acordo com as habilidades exibidas pelas amadoras, pois só tinham acesso ao ensino de algumas dessas habilidades (como o canto) aqueles que pudessem pagar pelos cursos extras do colégio, ou por aulas particulares que, supomos, eram oferecidas por professoras da cidade, como Balbininha Santhiago<sup>628</sup>

A escolha por encenar *O Periquito* e *A Mulher Soldado* tem relação direta com as possibilidades que as peças ofereciam para colocar em evidência, as filhas do presidente do clube, Margarida e Conceição Pimentel, as meninas do coro das educandas, o próprio Alberto Gomes, assim como outros amadores.

Os amadores Margarida Pimentel e Francisco Velloso formaram uma dupla de grande sucesso nas apresentações das operetas *O Periquito* e *A Mulher Soldado*. Os anúncios dos espetáculos destacavam a atuação dos dois e as apreciações e críticas se dedicavam ao desempenho de seus personagens. O público são-joanense não ia ao teatro apenas para ver o Periquito, ou o Liborio, mas, também, para ver Margarida Pimentel e Francisco Velloso, e todos aqueles que se exibiam a partir de uma situação dramática ficcional. Vale lembrar que

---

<sup>628</sup> Segundo Almeida (2010), havia em São João del-Rei professores particulares de música como o padre José Maria Xavier e Martiniano Ribeiro Bastas.

parte da plateia era de parentes próximos dos amadores, dessa foram, parte do público ia ao teatro para se ver, ou ver “os seus”, representados nos palcos.

Em relação aos prazeres proporcionados pelas encenações, a imprensa local mencionou alguns elementos que teriam agradado o público na apresentação de *O Periquito*. O maior destaque desses escritores foi para a parte musical da opereta, sendo a comicidade da peça também citada. As apresentações de *O Periquito* marcavam o início da “nova fase” em que o encontro do teatro com a música resultaram em um “surto” que permitiu grandes sucessos do teatro musicado na cidade. *A Mulher Soldado*, segundo a imprensa local, muito agradou, tanto por seus números musicais quanto por sua comicidade. O espetáculo proporcionou momentos de prazer, encantamento e êxtase.

Finalmente, é preciso considerar os limites deste estudo. O fato de termos nos dedicado a um único acervo impõe limites à tese. É preciso sublinhar que os resultados aqui alcançados dizem respeito a um fragmento da história da educação das sensibilidades, por meio do teatro, em São João del-Rei. No período pesquisado a cidade contava com quatro grupos de teatro amador e recebia companhias profissionais. Não se pode, então, tomar a história relacionada com o *Club D. Arthur Azevedo* como representativa de toda essa diversidade. Entretanto, o acervo mantido pelo GPAC – UFSJ merece mais investimentos diante da infinidade de possibilidades de pesquisas, sobre a educação das sensibilidades, que podem ser realizadas a partir dos álbuns confeccionados por Antônio Guerra, das peças, das partituras e da coleção de livros.

Uma possibilidade para estudos futuros é a de investir na pesquisa a partir dos sujeitos que se envolveram com as apresentações teatrais. Assim como o tenente Américo dos Santos, possivelmente esses sujeitos participaram de diferentes agremiações como grupos musicais, carnavalescos e clubes de futebol. Em busca desses personagens podemos acessar outros fragmentos da história da educação das sensibilidades, relacionados com as horas de lazer e diversão que os são-joanenses promoviam e desfrutavam. O investimento em outros acervos pode contribuir para trazer à tona novas perspectivas de análises: como os *Arquivos Históricos do Exército*, onde podem existir documentos sobre os militares que lideraram o CDAA e sobre a banda do *51º Batalhão de Caçadores*; os acervos do *Colégio Nossa Senhora das Dores*, em que pode-se buscar notícias sobre professoras e professores de música da cidade; e ainda os acervos do *Museu Regional de São João del-Rei* e do IPHAN.

## FONTES

BASTOS, Sousa. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

GARRAIO, Augusto (ensaiador nos theatros de Lisboa e Porto). *Manual do Amador dramático: guia prático da arte de representar*. 2ª edição, Lisboa, 1911. Acervo da Bibliothèque lusophone Fondation Calouste Gulbenkian. Paris. Código: FCG CCP.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira*. 1832.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve & C. Rio de Janeiro, 1862. Acervo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01874400#page/1/mode/1up>> Acesso: janeiro de 2014.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des contemporains: contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*. Ed. L. Hachette. Paris, 1893. Acervo: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31542988d>>. Acesso em 01 de dezembro de 2014.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de musica*. Lambertini. Lisboa, 1899. Acervo: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/800>>. Acesso em 17 de janeiro de 2015.

## LEIS

BRASIL, Ministério da Guerra. Decisão do Governo n. 22, aviso n. 325 de 03 de março de 1910. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1910, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18679/browse?type=title>. Acesso em: dia 19 de out. 2014.

BRASIL, Ministério da Guerra. Decisão do Governo n. 128, aviso n. 763 de 12 de julho de 1916. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1916, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18679/browse?type=title>. Acesso em: dia 20 de out. 2014.

BRASIL, Ministério da Guerra. Decisão do Governo n. 152, aviso n. 812 de 04 de agosto de 1916. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1916, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18679/browse?type=title>. Acesso em: dia 20 de out. 2014.

BRASIL, Atos do poder executivo. Decreto n. 6947, de 8 de maio de 1908. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1908, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909. Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/18679/browse?type=title>. Acesso em: dia 20 de out. 2014.



BRASIL, Lei nº 3.071, de 1º de Janeiro de 1916. Ementa: Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102644&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>>, Acesso em 27 de dezembro de 2014.

## PEÇAS

BASTOS, Sousa; BRAGA, Costa. *O Periquito* – opereta em 3 atos extraída da ópera-cômica de Meilhac e Halevy Vert-Vert. Música do maestro F Alvarenga. Editor Dolivaes Nunes, São Paulo. S.d. (Cópia digital de exemplar da Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras. Código: 1317620383)

LEUVEN, DEFORGES. *Vert-Vert*, comédie-vaudeville en trois actes. Suivie De Vert-Vert, poème, par Gresset, Libraire Palais-Royal. Paris, 1832.

LEUVEN, MAZILIER. *Vert-Vert*, ballet-pantomime en 3 actes. Musique de Deldeveze et Tolbecque, Libraire-éditeur de l'opéra. Paris, 1851.

MEILHAC, Henri, NUITTER, Charles. *Vert-Vert*, opéra-comique en trois actes, Libraire Palais-Royal. Paris, 1869.

RESENDE, Severiano de. *Santo Antônio nas Águas*, vaudeville, São João del-Rei, 1911. Versão datilografada localizada no acervo do GPAC – UFSJ.

## JORNAIS

*O Malho*, Anno XXI, nº1009, 14/01/1922. Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014

*O Malho*, Anno XXI, nº1011, 28/01/1922. Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014.

*O Malho*, Anno XXI, nº1017, 11/03/1922. Disponível em < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/malho\\_1922/malho\\_1017.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1017.pdf)>, acesso em 10 de dezembro de 2014.

*O Malho*, Anno XXI, nº 1024 29/04/1922. Disponível em: < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/anuario\\_malho.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm)>, Acesso em 10 de dezembro de 2014.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÃO, Kleber do Sacramento. SADI, Renato Sampaio (orgs.). *Lazer em São João del-Rei: aspectos históricos, conceituais e políticos*. São João del-Rei, ed. UFSJ, 2011.

ADÃO, Kleber do Sacramento. LIMA, Alex Witney; CAMPOS, Áurea Ester Dornelas; SILVA, Thiago Júnior Barbosa. O futebol em São João Del-Rei: apontamentos acerca de sua história (1907 a 1944). In: *XI Congresso Nacional de História do Esporte, Educação Física, Lazer e Dança*. Viçosa – MG, 2009.

ALMEIDA, Marcelo Crisafuli Nascimento. “*Folguedos do Povo*” e “*Partida Familiar*”: a música e suas manifestações populares em São João del-Rei (1870-1920). 2010. 138f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, São João del-Rei, 2010.

AREND, Silvia Fávero. Meninas: trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013. p.65-83.

ARRUDA, Maria Aparecida. *Formar almas, plasmar corações, dirigir vontades: o projeto educacional das Filhas da Caridade da Sociedade São Vicente de Paulo (1898-1905)*. 2011. 254 f. Tese. (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARRUDA, Maria Aparecida. Profissão docente e educação feminina em São João Del-Rei: a escola normal do Colégio Nossa Senhora das Dores (1905-1910). In: *O Ensino e a Pesquisa em História da Educação: V Congresso Brasileiro de História da Educação*. Aracaju –SE: Sociedade Brasileira de História da Educação, 2008. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/49.pdf>>, acesso 29/12/2014.

BERTHOLD, Margot. *Historia mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, c1968 p.578.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Éditions Gallimard, Paris, 2006.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional*. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2007.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003. (Estudos; 194)

BRITO, Rubens José Souza. O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. (orgs.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Sao Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.219-232.

CACCIATORE, Olga. *Dicionário biográfico da música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p.319.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII a XX). In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>>, acesso em 23 de novembro de 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1997. p.277

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras*. (Mestrado: Antropologia Social). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 2010.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. Moderno, modernidade, modernização: polissemias e pregnâncias. In: GIL, Natália; ZICA, Matheus da Cruz; FARIA FILHO, Luciano Mendes (orgs.). *Moderno, modernidade e modernização: a educação nos projetos de Brasil – séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. v.1

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1982.

CORTÊS, Iáris Ramalho. Direito: A trilha legislativa da mulher. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013. p.260-285.

COSTA, Alexandre J. Gonçalves. *Os Frades na Cidade de Papel. A Ação Católica em São João del-Rei 1905-1924*. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

COSTA, Luís Manuel Neves. A Assistência da Colônia Portuguesa do Brasil, 1918-1973. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.21, n.2, abr.-jun. 2014, p.727-748.

COSTA, Marta Morais da. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. (orgs.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p.335-357.

COUTO, Euclides de Freitas; BARROS, Aluizio Antônio de. Futebol e Modernidade em São João del-Rei/MG: o caso do Athletic Club (1909-1916). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 3ªed. São Paulo: Contexto, 2013.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium Laudis: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

DITTRICH, Ivo José. Por uma retórica do discurso: argumentação técnica, emotiva e representacional. In: *Alfa*, São Paulo, 52 (1): 21-37, 2008.

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Crônica e suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço-Nacional de Teatro, 1975.

DOS SANTOS, Graça. Um francês à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal. In: YON, Jean-Claude (org.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe. siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Nouveau Monde éditions, Paris, 2008. p.326-341.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DUBEY, Pierre-Antoine. Le "rôle travesti": du masculin au féminin. Lausanne: HETSr, 2010. Disponível em: [http://www.hetsr.ch/upload/file/D\\_Dubey\\_Pierre-Antoine\\_rech\\_04\\_10.pdf](http://www.hetsr.ch/upload/file/D_Dubey_Pierre-Antoine_rech_04_10.pdf) Acesso em 03/01/2015.

DUBEY, Pierre-Antoine. Le "rôle travesti": du masculin au féminin. Lausanne: HETSr, 2010. Disponível em: <[http://www.hetsr.ch/upload/file/D\\_Dubey\\_Pierre-Antoine\\_rech\\_04\\_10.pdf](http://www.hetsr.ch/upload/file/D_Dubey_Pierre-Antoine_rech_04_10.pdf)> Acesso em 03/01/2015.

ELIAS, Norbert; RIBEIRO, Renato Janine. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990-93. 2v.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARIA, João Roberto, *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo, ed. Perspectiva. SESCSP, 2012. P.21

FARIA, João Roberto, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FEBVRE, Lucien. Como reconstituir a vida afetiva de outrora? A sensibilidade e a história. In: *Combates pela história*. Trad. Leonor Marinho Simões e Gisela Moniz. Ed. Presença. Lisboa, 1989, p. 217-238.

FERRARO, Alceu R. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002.

FLORES, Fulvio Torres. *Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman*. (Mestrado em Letras), USP, São Paulo, 2008.

FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. 2011, f.118. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Oralidade, memória e narrativa: elementos para a construção de uma história da cultura escrita. In: GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; SOUZA, Maria José Francisco; MELO, Juliana Ferreira de; RESENDE, Patrícia Cappuccio de (orgs.). *História da cultura escrita: séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p.9-46.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. História das culturas do escrito: tendências e possibilidades de pesquisa. In: MARINHO, Marildes, CARVALHO, Gilcinei (orgs.). *Cultura escrita e letramento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *A construção de modos de participação nas culturas do escrito por novos letrados: instâncias, objetos e sujeitos*. 2010. 37 f. Projeto de pesquisa submetido ao CNPq. (Bolsa de Produtividade em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010b.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Luísa Fonte. *A Opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais, variante de Musicologia Histórica). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2012. Disponível em: < <http://run.unl.pt/handle/10362/7903> > Acesso em 29 de novembro de 2014

GOUVEIA, Maria Cristina Soares de. Meninas nas salas de aula: dilemas da escolarização feminina no século XIX. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). *A infância e sua educação: materiais, práticas e representações (Portugal e Brasil)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o Mito da decadência de Minas Gerais – São João del-Rei (1831 – 1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei (1717-1967)*. Juiz de Fora: Esdeva, 1968.

GUILARDUCI, Cláudio José. *A cidade de São João del-Rei nas entrelinhas dos manuscritos do teatro de revista na Belle Époque: um testemunho da história cultural são-joanense*. 2009. 269 f. Tese. (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GUILARDUCI, Cláudio. A cidade e o teatro de revista: o edifício da Estrada de Ferro Oeste de Minas de São João del-Rei. In: *O Percevejo*, volume 01- Fascículo 01 – janeiro-junho/2009

JINZENJI, Mônica Yumi. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. Os álbuns de Antônio Guerra: objetos da memória teatral. In: *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X)*, Rio de Janeiro, 2006, p. 98-99.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. *O teatro amador nos álbuns de Antônio Guerra*. 2006, f.161. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2006

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *História da Educação*. Rio de Janeiro. DP&A, 2001. (O que você precisa saber sobre).

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Educadores de mulheres: as filhas da caridade de São Vicente de Paulo: servas de pobres e doentes, espirituais, professoras. *Educ. Rev.*, Belo Horizonte, n. 14, dez. 1991. Disponível em <[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-46981991000200004&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46981991000200004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 01 jan. 2015.

MACIEL, Laura Antunes. *Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, nº 41, p. 127-144. 2001.

MAGALHÃES, Maria de Lurdes. Pensamento narrativo e linguagem narrativa. In: CORREIA, A. M. & COQUET, E. (coord.). *Diálogos com a Arte*. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, 2009.

MATOS, Franklin de. Introdução: Teatro e Amor - Próprio. Campinas - SP., Editora da UNICAMP p. 22. Separata de: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas. Editora UNICAMP, 1993 p.11-22.

MCCANN, Frank D., *Soldados da Pátria: história do Exército Brasileiro*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2009.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Artistas, Ensaiadores e Empresários: O Ecletismo e as Companhias Musicais. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. (orgs.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Sao Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.253-275.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003, f.305. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

MENCARELLI, Fernando Antonio. Teatro Musicado: capítulo em revisão. In *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, 2001. p. 341-348

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENEZES, Lená Medeiros de. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocote comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista. In: *Revista Rio de Janeiro: dossiê temático Literatura e Experiência Urbana*, n. 20-21, jan.-dez. 2007, p. 73-91

MENEZES, Lená Medeiros de. *Aimée, a Cocotte Comedienne e o toque feminino francês na noite carioca*. (s.l.) (s.d). Disponível em <http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519276.pdf>, acesso em 17 de dezembro de 2014.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção, São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *De Sardou a Ibsen: a crise do drama no Brasil dos anos 1890*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações e Convergências, 2008.

MORAIS, Christianni Cardoso. *Para aumento da instrução da mocidade da nossa pátria: estratégias de difusão do letramento na Vila de São João del-Rei (1824-1831)*. 2002, f. 205. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MOURA, Heleniara Amorim. *O impagável cômico Francisco Veloso: biografia de um ator nos rastros da desconstrução*. 2007, f. 228. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Artes e Cultura – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2007

NASSUR, Talita Lara Carvalho; ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. Margarida Pimentel: a voz do teatro amador são-joanense no início do século XX. In: *Anais do 1º CIELLI e 4º CELLI*, Maringá-PR, 2010 (ISSN 2177-6350). Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2010.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As Comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 458 f. Tese. (Doutorado em Letras na área de Literatura Brasileira). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da capital federal (1894-1908)*. Dissertação (Mestrado em Letras). Unicamp. Campinas, 2002

OLIVEIRA, Cláudia Sales. *As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX)*. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (orgs.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p.75-94.

OLIVEIRA, Marcus Taborda de. (Org.). *Sentidos e sensibilidades: sua educação na história*. 1ªed. Curitiba: Editora da UFPR, 2012, v. 1.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 2011?

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Sensibilidades: escrita e leitura da alma*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (org.). *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PRADO, Maria Ligia; FRANCO, Stella Scatena. *Cultura e política: Participação feminina no debate público brasileiro*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013. p.218-237.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). *Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo*. In: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando;

FARIAS, Sérgio Coelho (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.32-62.

REBELLO, Luiz Francisco. L'empreinte du théâtre français au Portugal au cours du XIXe. siècle. In: YON, Jean-Claude (org.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe. siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Nouveau Monde éditions, Paris, 2008, p.342-349.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999

RESENDE, Ana Paula Mendonça de. *A organização social dos trabalhadores fabris em São João del-Rei: o caso da Companhia Industrial São Joanense (1891-1935)*. 2003, f.220. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

REZENDE, Girlene Verly Ferreira De Carvalho. *O mecenas negro: Américo Álvaro dos Santos e o teatro em São João Del-Rei no início do século XX*. 2011, f.200. Dissertação (Mestrado em Letras), Departamento de Letras Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

RIBEIRO, Rúbia Soraya Lelis. *As fotografias de André Bello (1879-1941): imagens da modernidade em São João del-Rei*. 2006, f.146. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RODRIGUES, Rogério Rosa. *Imagens cruzadas: exército e sertão na primeira República*. In: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.19, n.4, out.-dez. 2012, p.1301-1317.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 2002.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 2002, Salvador. Memória Abrace. Salvador: Abrace, 2002. v. 1. p. 319-324

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Arquivos teatrais: letra e voz. In: *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (Memória ABRACE X), Rio de Janeiro, 2006, p. 71-72

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). *Os exemplares da Tim tim por tim tim de Sousa Bastos*. 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

SÁ, Carolina Mafra de. *A Função dos Espetáculos Teatrais no Rio de Janeiro e na Província de Minas Gerais*. (Fins do Século XVIII aos Meados do Século XIX). 2005. 65 f. Monografia



de conclusão do curso de Pedagogia. (História da Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SÁ, Carolina Mafra de. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. 2009. 244 f. Dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando (org.), *História da vida privada no Brasil*, v.3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Daniel Marques da. *O palhaço negro que dançou a “chula” para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque*. 2004. 418 f. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Edson Santos. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864-1898*. Tese (Doutorado: Literatura Portuguesa), USP, 2008.

SILVA, Esequiel Gomes da. *De palanque: as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885-1886)*. 1ª. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. v. 01. 872p .

SILVA, Esequiel Gomes da. “Momentâneas” e “Horizontais”: as prostitutas nas crônicas de Artur Azevedo. In: *Recorte – revista eletrônica* (ISSN 1807-8591). v.11, nº 1, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja>. Acesso em 23/11/2014.

SILVA, Jaqueson Luiz. Pregar revisar e estampar: voz e letra nos sermões de Vieira. In: ABREU, Márcia; /SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo, SP: Fapesp, 2005, p.421-432.

SILVA, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. 2006, p. 211. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

SOIHET, Rachel. Movimento de mulheres: A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013. p.218-237.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.109-154.

SOUZA, Rosa Fátima de. A militarização da infância: expressões do nacionalismo na cultura brasileira. In: *Cadernos Cedes*, ano XX, no 52, novembro/2000, p.104-121.

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. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 42, p.557-578, jul/dez, 2009.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (34): 225-259, jan. jun. 2006.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. A mulata e o malandro: a caracterização vocal do personagem-tipo na música do teatro de revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, Programa de Pós-Graduação em Música - Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2007.

TEIXEIRA, Mariana Eliane. *Ser italiano em São João del-Rei (1988-1914)*. 2011, f. 213. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

TORRES, Walter Lima; VIEIRA, Francisco José. Artistas e Companhias Dramáticas Estrangeiras no Brasil. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. (orgs.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p.388-402

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Melo e. (org). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.331-386.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac. 2010.

WOLFF, Cristina Scheibe. Em armas: Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013. p.218-237.

WOLFF, Cristina Scheibe. Gênero, masculinidade e militarismo: Uma entrevista com o historiador Gil Mihaely In: *Revista Esboços* v.14, n.17, Florianópolis, 2007, p.219-233.

YON, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. Coleção Biographies nrf Gallimard. Musée d'Orsay, Paris, 2000. P.375

ZUMTHOR, Pau. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Ines de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a Voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**ANEXO I: Espetáculos realizados em São João del-Rei entre 1905 e 1918**

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
?-?-1905	Theatro Infantil 15 de Novembro	Testamento do tio	?	?	?	?	Estréia do amador Demerval Sena
?-?-1905	Theatro Infantil 15 de Novembro	Um quarto com duas camas	Comédia	?	?	?	Estréia do amador Demerval Sena
?-?-1905	Theatro Infantil 15 de Novembro	Primos e Pombos	Comédia	?	?	?	*
?-?-1905	Theatro Infantil 15 de Novembro	Amor e pátria	Drama	Joaquim Macedo	Brasileiro		*
28/08/1905	Theatro Infantil 15 de Novembro	S. Gaudêncio Mártir	Drama Salesiano	?	?	?	Estréia do grupo
26/07/1906	Theatro Infantil 15 de Novembro	Choro ou rio	Comédia	?	?	?	Homenagem ao Grupo Dramático Familiar.
26/07/1906	Theatro Infantil 15 de Novembro	Glorificação Japonesa	Drama	Oscar Argolo do Nascimento	São-joanense <sup>(4)</sup>	?	Homenagem ao Grupo Dramático Familiar.
25/11/1906	Theatro Infantil 15 de Novembro	?	?	?	?	?	Oferecido ao Sr. Avelino Guerra, pelos bons serviços prestados ao Clube.
11/05/1907	Theatro Infantil 15 de Novembro	Os filhos da canalha	Drama	?	?	?	*
01/05/1908	Theatro Infantil 15 de Novembro	Quem o alheio veste	Comédia	?	?	?	*
01/05/1908	Theatro Infantil 15 de Novembro	Ghigi	Drama	?	?	?	*
01/11/1910	Grupo 15 de Novembro	O diabo atrás da porta	?	?	?	?	*
01/11/1910	Grupo 15 de Novembro	Glorificação Japonesa	Drama	?	?	?	*
20/11/1910	Grupo 15 de Novembro	Amor por Annexins	Comédia	Arthur Azevedo	Brasileiro	*	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
20/11/1910	Grupo 15 de Novembro	Apuros de um medrozo	Comédia	Anna Chaves de Azevedo	?	?	*
20/11/1910	Grupo 15 de Novembro	Dois Mineiros na Côrte	Comédia	?	?	?	*
18/12/1910	Grupo 15 de Novembro	Apuros de um medrozo	Comédia	Anna Chaves de Azevedo	?	?	*
18/12/1910	Grupo 15 de Novembro	Atribuições de um Estudante	Comédia	?	?	?	*
18/12/1910	Grupo 15 de Novembro	Os dois maridos	Comédia	?	?	?	*
18/12/1910	Grupo 15 de Novembro	Quincas Teixeira	Comédia Musicada	Bricio Filho	?	?	*
01/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Viuva das Camélias	?	?	?	?	*
01/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Apuros de um medrozo	Comédia	Anna Chaves de Azevedo	?	?	*
01/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Atribuições de um Estudante	Comédia	?	?	?	*
01/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Os dois maridos	Comédia	?	?	?	*
01/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Quincas Teixeira	Comédia Musicada	Bricio Filho	?	?	*
08/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Dois Mineiros na Côrte	Comédia	?	?	?	*
08/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Os dois maridos	Comédia	?	?	?	*
08/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Uma experiência	Comédia	Baptista Machado	Português	*	*
31/01/1911	Grupo 15 de Novembro	Moços e velhos	Comédia	Rangel Lima	?	?	*
08/02/1911	Grupo 15 de	Uma experiência	Comédia	Baptista Machado	Português	*	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Novembro						
08/02/1911	Grupo 15 de Novembro	Moços e velhos	Comédia	Rangel Lima	?	?	*
04/04/1911	Grupo 15 de Novembro	As informações	Comédia	?	?	?	*
04/04/1911	Grupo 15 de Novembro	Amor por Annexins	Comédia	Arthur Azevedo	Brasileiro	*	*
04/04/1911	Grupo 15 de Novembro	Nobreza do Artista	Drama	Castro Soromenha.	?	?	*
05/04/1911	Grupo 15 de Novembro	Apuros de um medrozo	Comédia	Anna Chaves de Azevedo	?	?	*
05/04/1911	Grupo 15 de Novembro	As calças nas saias ou as saias nas calças	Comédia	?	?	?	*
05/04/1911	Grupo 15 de Novembro	Dois Mineiros na Côrte	Comédia	?	?	?	*
12/05/1911	Grupo 15 de Novembro	Amor por Annexins	Comédia	Arthur Azevedo	Brasileiro	*	Homenagem ao aniversário do sr. Marechal Hermes da Fonseca
12/05/1911	Grupo 15 de Novembro	Nobreza do Artista	Drama	Castro Soromenha.	?	?	Homenagem ao aniversário do sr. marechal Hermes da Fonseca
13/05/1911	Grupo 15 de Novembro	Que Arranjo!...	Comédia	Britto Mendes	?	?	*
13/05/1911	Grupo 15 de Novembro	Taborda no Pombal	Comédia	?	?	?	*
13/05/1911	Grupo 15 de Novembro	Fidalgo e Plebeu	Drama	?	?	?	*
05/06/1911	Grupo 15 de Novembro	Que Arranjo!...	Comédia	Britto Mendes	?	?	*
05/06/1911	Grupo 15 de Novembro	Fidalgo e Plebeu	Drama	?	?	?	*
05/09/1911	Grupo 15 de	Um marido que é	Comédia	?	?	?	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Novembro	vítima das modas					
05/09/1911	Grupo 15 de Novembro	Quincas Teixeira	Comédia Musicada	Bricio Filho	?	?	*
18/09/1912	Grupo 15 de Novembro	O Dote	Drama	Arthur Azevedo	Brasileiro	*	*
24/10/1912	Grupo 15 de Novembro	O Dote	Drama	Arthur Azevedo	Brasileiro	*	*
30/04/1913	Grupo 15 de Novembro	Corda para se enforcar	Comédia	José Joaquim da Silva	?	?	*
10/06/1913	Grupo 15 de Novembro	Os dois sargentos	Drama	D'Aubigny	?	?	*
05/09/1914	Grupo 15 de Novembro	Mucança à Meia Noite - Expediente de Sogra	Comédia	F. Napoleão Victoria	?	?	Benefício do Hospital N. Senhora do Rosário. Estrea do amador Lúcio Pereira.
05/09/1914	Grupo 15 de Novembro	A ordem é resonar	Comédia	?	?	?	Benefício do Hospital N. Senhora do Rosário. Estrea do amador Lúcio Pereira.
08/09/1914	Grupo 15 de Novembro	A Morte	?	F. Correa Vasques	Brasileiro	*	*
08/09/1914	Grupo 15 de Novembro	A ordem é resonar	Comédia	?	?	?	*
08/09/1914	Grupo 15 de Novembro	Mudança à Meia Noite - Expediente de Sogra	Comédia	F. Napoleão Victoria	?	?	*
01/10/1914	Grupo 15 de Novembro	Médico a força ou Mosquitos por Corda	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	Homenagem ao poeta são- joanense Franklin Magalhães
01/10/1914	Grupo 15 de Novembro	Uma criada impagável	Opereta	?	?	?	Homenagem ao poeta são- joanense Franklin Magalhães
13/11/1914	Grupo 15 de Novembro	Almas do outro mundo.	Comédia	?	?	?	*
13/11/1914	Grupo 15 de Novembro	Pinto Leitão & Cia.	Comédia	?	?	?	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
10/12/1914	Grupo 15 de Novembro	Milagres de Santo Antonio	Drama Sacro	José Maria Braz Martins	Português	?	*
18/12/1914	Grupo 15 de Novembro	Milagres de Santo Antonio	Drama Sacro	José Maria Braz Martins	Português	?	*
19/01/1915	Grupo 15 de Novembro	Um marido que é vítima das modas	Comédia	?	?	?	Dedicado à turma de farmacêuticos de 1914.
19/01/1915	Grupo 15 de Novembro	Um sacristão em apuros	Comédia	?	?	?	Dedicado à turma de farmacêuticos de 1914.
19/01/1915	Grupo 15 de Novembro	Urucubaca em S. João	Revista local	Tancredo Braga	São-joanense	*	Dedicado à turma de farmacêuticos de 1914.
11/02/1915	Grupo 15 de Novembro	Ressonar sem dormir	Comédia	?	?	?	Benefício das obras da Igreja de S. Gonçalo.
01/05/1915	Grupo 15 de Novembro	Situação Complicada	Comédia	?	?	?	Festa do trabalho
01/05/1915	Grupo 15 de Novembro	Os Irmão das almas	Comédia	?	?	?	Festa do trabalho
09/05/1915	Grupo 15 de Novembro	Receita dos lacedemônios	Comédia	?	?	?	Homenagem ao dr. Agostinho Pôrto, diretor da Estrada de Ferro Oeste de Minas.
12/05/1915	Grupo 15 de Novembro	Situação Complicada	Comédia	?	?	?	*
12/05/1915	Grupo 15 de Novembro	Os Irmão das almas	Comédia	?	?	?	*
18/07/1915	Grupo 15 de Novembro	?	Festa artística	?	?	?	Honra à classe médica são-joanense.
28/08/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Tosca	Drama	Victorien Sardou	Francês	Altino Costa	Inauguração do Clube Dramático Arthur Azevedo
07/09/1915	Clube União Popular	Guerra aos Nunes	Comédia	?	?	?	*
13/09/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	As alegrias do lar	Comédia	Maurice Hennequin	Francês	Carlos de Moura Cabral <sup>(7)</sup>	*
18/09/1915	Companhia Alzira	A menina do	Comédia	Paul Gavault	Francês	Renato de Castro	Estreia da Companhia em SJDR

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Leão	chocolate					
19/09/1915	Companhia Alzira Leão	A Morgadinha de Val Flor	Drama	Manuel Pinheiro Chagas	Português	*	*
25/09/1915	Companhia Alzira Leão	Tosca	Drama	Victorien Sardou	Francês	Altino Costa	*
26/09/1915	Companhia Alzira Leão	Os milagres de Nossa Senhora da Conceição Aparecida	?	?	?	?	*
28/09/1915	Companhia Alzira Leão	A menina do chocolate	Comédia	Paul Gavault	Francês	Renato de Castro	*
29/09/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Deus e a natureza	Drama	Artur Rocha	Brasileiro	*	*
30/09/1915	Companhia Alzira Leão	João José	Drama	?	?	?	Dedicada ao Clube União Popular
02/10/1915	Companhia Alzira Leão	Mar de lágrimas	Drama	?	?	?	*
03/10/1915	Companhia Alzira Leão	Mar de lágrimas	Drama	?	?	?	*
10/10/1915	Clube Teatral Infantil	Casa de doidos	Comédia	?	?	?	*
10/10/1915	Clube Teatral Infantil	Os dois mineiros na côrte	Comédia	?	?	?	*
12/10/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Dote	Comédia	Artur Azevedo	Brasileiro	*	Comemoração da descoberta da América (Festival de Gala)
18/10/1915	Clube União Popular	A filha do saltimbanco	Drama	?	?	?	*
24/10/1915	Companhia Alzira Leão	A dama das Camélias	Drama	Alexandre Dumas Filho	Francês	?	Espectáculo de despedida
04/11/1915	Clube União Popular	A filha do saltimbanco	Drama	?	?	?	Benefício do diretor de cena do clube: Licarião Diógenes.
11/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O voluntário de Cuba	Drama	Leopoldo Cano y Masas e João Soler	Espanhol	Affonso Gomes	*



<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
19/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O voluntário de Cuba	Drama	Leopoldo Cano y Masas e João Soler	Espanhol	Affonso Gomes	Grandioso festival para comemorar o dia consagrado à festa da Bandeira. e Benefício da Ig N. Sra do Rosário.
23/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico da Roça	Palestra	Ribeiro da Silva	São-joanense	*	Benefício da Clínica Cirúrgica da Santa Casa de Misericórdia de SJDR
06/12/1915	?	O Foguete	Cançoneta	?	?	?	Festival da graciosa menina Arany Mourão
09/12/1915	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
12/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mosquitos por corda	Comédia	Eduardo Garrido <sup>(1)</sup>	Português	?	*
12/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico à força <sup>(6)</sup>	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	Homenagem à data da proclamação da república.
16/12/1915	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
23/12/1915	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
30/12/1915	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
31/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Os milagres de Santo Antônio	Drama Sacro	Frederico Napoleão de Vitoria	Português	*	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
07/01/1916	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
10/01/1916	Clube União Popular	Terra Ideal	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
19/01/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Deus e a natureza	Drama	Artur Rocha	Brasileiro	*	Benefício das obras da Igreja do Rosário
31/01/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Os milagres de Santo Antônio	Drama Sacro	Frederico Napoleão de Vitoria	Português	*	*
16/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	Início de um novo gênero de teatro, até então não cultivado pelo clube - opereta
19/02/1916 (3) ou 21/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
24/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
28/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
04/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
30/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Provinciano em Lisboa	Comédia	Pedro Carlos d'Alcantara Chaves	Português	*	*
30/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Seu Pindoba ou O Gramophone	Revista	Alberto Gomes	São-joanense	*	*
04/04/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nuitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
16/04/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Gaspar Cacete	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	*
20/04/1916	Circo Ideal	Circo Ideal	Circo	*	*	*	*
25/04/1916	Clube União Popular	Fitas e discos	Revista local	Licarião Diógenes	São-joanense	*	*
28/04/1916	Clube União Popular	Fitas e discos	Revista local	Licarião Diógenes	São-joanense	*	*
08/05/1916	Clube União Popular	Fitas e discos	Revista local	Dr. Ribeiro da Silva e Oscar Gamboa	São-joanense	*	Dedicada aos senhores Drs. Odilon de Andrade, Augusto Viegas, Álvaro Bastos. Em benefício do ensaiador do Clube Sr. Licarião Diógenes.
12/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	*
16/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Homenagem ao Sr. José Pimentel, presidente do Clube pelo seu aniversário.
18/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Festa artística de Alberto Gomes.
20/05/1916	Clube Dramático	O Periquito	Opereta	Offenbach	Francês	Souza Bastos e	Benefício da Cruz Vermelha

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Arthur Azevedo			(compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)		Costa Braga	Portuguesa.
28/05/1916	Troupe Lemos	?	Música	?	?	?	*
02/06/1916	Clube União Popular	Terra Ideal <sup>(2)</sup>	Revista local	Tancredo Braga (autor); Emydio Machado e Carlos dos Passos (compositores)	São-joanense	*	*
21/06/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Dedicada ao Sr. General Napoleão Felipe Achê, comandante da 4ª Região Militar, que chegara à cidade em visita de inspeção ao 51º Batalhão de Caçadores.
05/07/1916	Clube União Popular	Fitas e discos	Revista local	Dr. Ribeiro da Silva e Oscar Gamboa	São-joanense	*	*
13/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O filho do capitão	Comédia Musicada	?	?	?	*
13/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	*
18/07/1916	Prof. Conde Temístocles	Ciências Ocultas	Ciências Ocultas	Prof. Conde Temístocles	?	?	*
24/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	Festa artística de Alberto Gomes. Dedicada à Associação dos Empregados no Comércio.
07/08/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	Organizado pelo amador Carlos Neves e Dedicado ao 51º Batalhão de Caçadores.
24/08/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur) Meilhac e Millaud (librettiste)	Francês	Trad. do italiano pelo ator A. [Happaroli]	Estreia da Opereta.

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
?/09/1916	Clube União Popular	A mina de Tiradentes	Comédia	Tancredo Braga	São-joanense	*	*
12/09/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur) Meilhac e Millaud (librettiste)	Francês	Trad. do italiano pelo ator A. [Happaroli]	*
17/09/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Festa Artística do amador Marcondes Neves.
05/10/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur) Meilhac e Millaud (librettiste)	Francês	Trad. do italiano pelo ator A. [Happaroli]	Festa artística do amador Francisco Veloso. Dedicada ao Dr. Agostinho Porto, diretor da E. de Ferro Oeste de Minas.
15/10/1916	Cantores	Diversas canções	Canção	*	*	*	Benefício da Escola Operária do Bairro das Fábricas
23/10/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
01/11/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico à força <sup>(6)</sup>	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	Festa artística do amador Altamiro Neves.
18/05/1917	Clube Dramático Arthur Azevedo	Número um	Revista local	Durval Lacerda	São-joanense	*	Homenagem à data da proclamação da república.
22/05/1917	Clube Dramático Arthur Azevedo	Número um	Revista local	Durval Lacerda	São-joanense	*	Homenagem à data da proclamação da república.
25/05/1917	Clube Dramático Arthur Azevedo	Número um	Revista local	Durval Lacerda	São-joanense	*	Homenagem à data da proclamação da república.
15/05/1918	Clube Dramático Arthur Azevedo	O 21	Revista	Gambôa (adaptador)	São-joanense	*	Homenagem à data da proclamação da república.

**NOTAS:**

- (1) Segundo Moura (2007) esta seria a mesma peça de Médico à força.
- (2) Com acrescimo do novo quadro "O meu boi morreu"
- (3) 21/02/1916 Segundo O Zuavo de 20/02: "A última hora soubemos que na próxima segunda-feira, o Arthur Azevedo nos dará em 'reprise' o extraordinário Periquito".
- (4) Escrito especialmente para o clube.
- (5) Imitação da zarzuela de Carlos Arniches e Ramon Assensio Más. El puñao de rosas. (Fonte: Catálogo de teatro: Coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho, p.203)
- (6) Há uma peça de Molière com o mesmo título que teve arranjo do portugues Visconde de Gabilho. Foi representada no Teatro Gymnasio Lisboa. (fonte: dicionario do teatro portugues Sousa Bastos
- (7) Lisboa, 1911. Trad de "Les joies du Foyer"

**ANEXO II: Espetáculos realizados pelo *Clube Dramático Arthur Azevedo***

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
28/08/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Tosca	Drama	Victorien Sardou	Francês	Altino Costa	Inauguração do Clube Dramático Arthur Azevedo
13/09/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	As alegrias do lar	Comédia	Maurice Hennequin	Francês	Carlos de Moura Cabral <sup>(7)</sup>	*
29/09/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Deus e a natureza	Drama	Artur Rocha	Brasileiro	*	*
12/10/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Dote	Comédia	Artur Azevedo	Brasileiro	*	Comemoração da descoberta da América (Festival de Gala)
11/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O voluntário de Cuba	Drama	Leopoldo Cano y Masas e João Soler	Espanhol	Affonso Gomes	*
19/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	O voluntário de Cuba	Drama	Leopoldo Cano y Masas e João Soler	Espanhol	Affonso Gomes	Grandioso festival para comemorar o dia consagrado à festa da Bandeira. e Benefício da Ig N. Sra do Rosário.
23/11/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico da Roça	Palestra	Ribeiro da Silva	São-joanense	*	Benefício da Clínica Cirúrgica da Santa Casa de Misericórdia de SJDR
12/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mosquitos por corda	Comédia	Eduardo Garrido <sup>(1)</sup>	Português	?	*
12/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico à força <sup>(6)</sup>	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	Homenagem à data da proclamação da república.
31/12/1915	Clube Dramático Arthur Azevedo	Os milagres de Santo Antônio	Drama Sacro	Frederico Napoleão de Vitoria	Português	*	*
19/01/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Deus e a natureza	Drama	Artur Rocha	Brasileiro	*	Benefício das obras da Igreja do Rosário
31/01/1916	Clube Dramático	Os milagres de Santo	Drama Sacro	Frederico Napoleão	Português	*	*

<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Arthur Azevedo	Antônio		de Vitoria			
16/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	Início de um novo gênero de teatro, até então não cultivado pelo clube - opereta
19/02/1916 (3) OU 21/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
24/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
28/02/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
04/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
30/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Provinciano em Lisboa	Comédia	Pedro Carlos d'Alcantara Chaves	Português	*	*
30/03/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Seu Pindoba ou O Gramophone	Revista	Alberto Gomes <sup>(8)</sup>	São-joanense	*	*
04/04/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nutter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
16/04/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Gaspar Cacete	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	*
12/05/1916	Clube Dramático	A mulher soldado	Opereta de	Victor Roger	Francês	Gervásio Lobato	*



<b>Data</b>	<b>Clube Amador / Companhia</b>	<b>Título</b>	<b>Gênero</b>	<b>Autor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Homenagens / Benefícios / Motivos</b>
	Arthur Azevedo		costumes militares	(compositeur) Mars e Raymond (librettiste)		e Accacio Antunes	
16/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Homenagem ao Sr. José Pimentel, presidente do Clube pelo seu aniversário.
18/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Festa artística de Alberto Gomes.
20/05/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nuitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	Benefício da Cruz Vermelha Portuguesa.
21/06/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Dedicada ao Sr. General Napoleão Felipe Achê, comandante da 4ª Região Militar, que chegara à cidade em visita de inspeção ao 51º Batalhão de Caçadores.
13/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O filho do capitão	Comédia Musicada	?	?	?	*
13/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	*
24/07/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	Festa artística de Alberto Gomes. Dedicada à Associação dos Empregados no Comércio.
07/08/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Rosas de Nossa Senhora <sup>(5)</sup>	Zarzuela	Carlos Arniches e Ramon Assensio Más	Espanhol	João Soler	Organizado pelo amador Carlos Neves e Dedicado ao 51º Batalhão de Caçadores.
24/08/1916	Clube Dramático	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur)	Francês	Trad. do italiano	Estreia da Opereta.

Data	Clube Amador / Companhia	Título	Gênero	Autor	Nacionalidade	Tradutor	Homenagens / Benefícios / Motivos
	Arthur Azevedo			Meilhac e Millaud (librettiste)		pelo ator A. [Happaroli]	
12/09/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur) Meilhac e Millaud (librettiste)	Francês	Trad. do italiano pelo ator A. [Happaroli]	*
17/09/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	A mulher soldado	Opereta de costumes militares	Victor Roger (compositeur) Mars e Raymond (librettiste)	Francês	Gervásio Lobato e Accacio Antunes	Festa Artística do amador Marcondes Neves.
05/10/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Mille Nitouche	Opereta	Hervé (compositeur) Meilhac e Millaud (librettiste)	Francês	Trad. do italiano pelo ator A. [Happaroli]	Festa artística do amador Francisco Veloso. Dedicada ao Dr. Agostinho Porto, diretor da E. de Ferro Oeste de Minas.
23/10/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	O Periquito	Opereta	Offenbach (compositeur) Meilhac e Nwitter (librettiste)	Francês	Souza Bastos e Costa Braga	*
01/11/1916	Clube Dramático Arthur Azevedo	Médico à força <sup>(6)</sup>	Comédia	Eduardo Garrido	Português	*	Festa artística do amador Altamiro Neves.

**NOTAS:**

(2) Com acréscimo do novo quadro "O meu boi morreu".

(3) 19/02/1916 Segundo Guerra (1968, p.138) ou 21/02/1916 Segundo O Zuavo de 20/02: "A última hora soubemos que na próxima segunda-feira, o Arthur Azevedo nos dará em 'reprise' o extraordinário Periquito".

(5) Imitação da zarzuela de Carlos Arniches e Ramon Assensio Más. El puñao de rosas. (Fonte: Catálogo de teatro: Coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho, p.203)

(6) Há uma peça de Molière com o mesmo título que teve arranjo do português Visconde de Gastilho. Foi representada no Teatro Gymnasio Lisboa. (fonte: dicionário do teatro português Sousa Bastos)

(7) Lisboa, 1911. Trad de "Les joies du Foyer"

(8) Segundo Guillarduci (2009, p.158)

**ANEXO III: Relação de números de músicas vocais da opereta *O Periquito***

	<b>Ato/Cena</b>	<b>Localização</b>	<b>Personagem/Amador(a)</b>	<b>Função</b>
<b>1</b>	1º/I	Início	Coro de educandas	Ação
<b>2</b>	1º/I	Fim	Liborio/Velloso	Ação
<b>3</b>	1º/II	Meio	Liborio/Velloso	Narrativa
<b>4</b>	1º/VI	Início	Ritinha/Diquinha Ribeiro	Ação
<b>5</b>	1º/VI	Fim	Lucas/Altamiro Neves Coro de educandas	Ação
<b>6</b>	1º/VIII	Início	Periquito/Margarida Pimentel Coro de educandas	Ação
<b>7</b>	1º/VIII	Fim	Ritinha/Diquinha Ribeiro Coro de educandas	Função cênica: encerra a cena.
<b>8</b>	1º/XI	Final do Ato	Coro de educandas Periquito/Margarida Pimentel	Ação
<b>9</b>	2º/I	Meio	Carlos/Alberto Gomes Coro	Ação
<b>10</b>	2º/V	Início	Periquito/Margarida Pimentel Liborio/Velloso Coro	Narrativa
<b>11</b>	2º/V	Meio	Periquito /Margarida Pimentel	Ação
<b>12</b>	2º/V	Fim	Coro	Função cênica: encerra a cena
<b>13</b>	2º/VI	Fim	Liborio/Velloso	Ação
<b>14</b>	2º/VIII	Meio	Carlos/Alberto Gomes Vasconcellos/Alberto Nogueira Periquito/Margarida Pimentel	Ação
<b>15</b>	2º/XIII	Meio	Periquito/Margarida Pimentel	Ação
<b>16</b>	2º/XV	Fim do Ato	Periquito/Margarida Pimentel Liborio/Velloso Coro	Função cênica: encerra o ato
<b>17</b>	3º/I	Início	Coro de educandas Lucas/Altamiro Neves	Função cênica: Abre o ato.
<b>18</b>	3º/II	Meio	Periquito/Margarida Pimentel Coro	Narrativa
<b>19</b>	3º/V	Fim	Periquito/Margarida Pimentel Coro	Ação
<b>20</b>	3º/X	Fim da Opereta	Periquito/Margarida Pimentel Coro	Função cênica: encerramento.

**ANEXO IV: Relação de números de músicas vocais da opereta *A Mulher Soldado***

	<b>Ato/Cena</b>	<b>Localização</b>	<b>Personagem/ Amador(a)</b>	<b>Função</b>
<b>1</b>	1º/I	Início	Coro	Função cênica: abre o ato.
<b>2</b>	1º/IV	Fim	Villar/Alberto Gomes	Apresentação Personagem
<b>3</b>	1º/VI	Início	Clarinha/Margarida Pimentel	Apresentação Personagem
<b>4</b>	1º/X	Meio	Clarinha/Margarida Pimentel	Apresentação Personagem
<b>5</b>	1º/XIII	Fim do Ato	Clarinha/Margarida Pimentel	Ação
<b>6</b>	2º/II	Meio	Clarinha/Margarida Pimentel	?
<b>7</b>	2º/II	Fim	Villar/Alberto Gomes	Função Cênica: encerra o ato.
<b>8</b>	3º/I	Início	Rosinha/Conceição Pimentel Coro	Função cênica: abre o ato Número musical sem relação com enredo
<b>9</b>	3º/VI	Início	Capitão/Marcondes Neves Villar/Alberto Gomes Gabriel/Antônio Guerra Thomé/Velloso	Ação Produzir comicidade.
<b>10</b>	3º/VII	Fim da opereta	Clarinha/Margarida Pimentel	Função cênica: Encerramento