

A revolta dos coristas

SARMIENTO, Guilherme.

Mestre em Literatura Brasileira pela Puc-Rio e doutorando na mesma universidade com a tese *Névoas, sombras e estranhamento – fantasmagoria e linguagem visual*.

Cruzando os braços, embargando a voz

Em 11 de maio de 1847, no espaço do *Jornal do Commercio* geralmente dedicado aos populares folhetins, uma crônica descreveu um capítulo inusitado na história do mais importante teatro da capital do império, o São Pedro de Alcântara.¹ Veio à tona por artes de Martins Pena, mais conhecido hoje em dia por suas comédias urbanas e brejeiras. Na época ele ocupava o rodapé do *Jornal do Commercio* escrevendo sobre óperas e apresentações teatrais na coluna intitulada “A Semana Lírica”. Nos intervalos das traduções de folhetins, como *A dama de Monsoreau*, *O filho do Diabo*, as sarcásticas apreciações surgiam, abrindo espaço entre os bastardos, órfãos e sádicos de melodramas, em sua maioria, estrangeiros. Assim foi de 6 de setembro de 1846 a 6 de outubro de 1847, tempo em que trabalhou ali.²

O autor de *Juiz de paz na roça* não assinava os textos, e nem era necessário. Todos sabiam que estava lá e lhe cumpria agradar ao público por meio de gracejos, farsas e tipologias. Naquele início de maio, entretanto, começou a realizar uma denúncia contundente, que se arrastou até agosto e atingiu diretamente as pessoas de seu círculo de relações pessoais e profissionais. Após criticar a administração do teatro, fez um retrospecto da situação dos trabalhadores da casa, há três meses sem receber seus salários:

Dinheiro é sangue, dizem os ricos; sem dinheiro não se come, murmuram os pobres, e sem comer não se canta, acrescentam os coristas. Estes pobres coitados ganham 30 \$ rs. por mês, para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite. Com 30 \$ rs. mensais ninguém vive, e como tratem eles de agenciar a vida por outro modo, faltam às horas dos ensaios, e o teatro vai-lhes roendo com multas o magro ordenado.³

Narrou então que no dia 3 de maio os coristas ameaçaram não encenar a ópera *A prisão de Edimburgo* caso não recebessem os atrasados. “Pague-nos, senão não cantamos”, repetiu em uníssono o seletivo grupo de funcionários diante de um acuado administrador que não teve alternativa. Após ver os trabalhadores voltarem da sala da presidência, que lavou as mãos diante da situação, resolveu minorar o estado de penúria dos cantores adiantando um mês dos atrasados. Ainda assim as dissonâncias continuaram, culminando com a paralisação geral do corpo de trabalhadores da casa.

Pode-se dizer que, pela maneira que atuou no acontecimento, Martins Pena realizou muito mais do que uma denúncia. Conforme avançava, seu relato adquiria as feições de um testemunho, ou seja, se nos fiarmos em suas palavras, poderíamos afirmar que a primeira cobertura jornalística de uma paralisação de trabalhadores aconteceu no momento em que, após acompanhar os bastidores do evento, ele se dignou a relatar o que viu. Um piquete de cantores, instrumentistas e técnicos do Teatro São Pedro de Alcântara em riqueza de detalhes surgiu diante dos leitores do *Jornal do Commercio*. De quebra, toda negociação, por vezes desastrosa, da administração com os trabalhadores. O fato repercutiu na imprensa produzindo os mais exaltados desmentidos, mas o ruído causado pelos que acusavam o delator de infame, mentiroso, evidenciou ainda mais o silêncio do coro contrário, muito mais substancial.

Trabalho invisível

A revolta dos coristas acompanhada por Martins Pena poderia ser apenas mais um fato excêntrico se ela não viesse pôr em questão alguns marcos importantes para a história do trabalho no país. Segundo Hermínio Linhares, em *Contribuição à história das lutas operárias no Brasil*, a primeira greve ocorrida no Rio de Janeiro foi a dos tipógrafos, em 1858.⁴ Na época chamada de “coligação”, envolveu oitenta compositores tipográficos dos três principais periódicos da Corte (*Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio*). O grau de organização do grupo possibilitou a compra de maquinário, do qual saíam exemplares do *Jornal dos Tipógrafos*, amplamente utilizados nas pesquisas acadêmicas que se debruçaram sobre o evento.

Claro que se deve ter cuidado na hora de buscar as terminologias e conceitos que estavam por trás do levante dos coristas. A palavra “greve” e toda a seu aparato ideológico periga adentrar as coxias do Teatro São Pedro e tornar a justa reivindicação pela paga dos salários em uma movimentação de proporções épicas, operísticas, o que seria totalmente injustificado aqui. Mas também minimizar a consciência de Martins Pena com relação às condições dos trabalhadores não ajuda a compreender a relevância de seu posicionamento ou as motivações que levaram a realização e divulgação da revolta.⁵

Se os trabalhadores do Teatro São Pedro de Alcântara pararam na barganha de maiores salários – pois o movimento, segundo Martins Pena, mobilizou as Companhias Líricas e Dramáticas –, então estamos diante de um acontecimento de porte nada desprezível. Juntando os atores e atrizes do segundo escalão, com os coristas e professores, contra-regras e instrumentistas da orquestra, chegaremos a mais de cinquenta pessoas firmemente convictas da justeza e legitimidade de seus atos⁶. Somando-se os funcionários da direção e administração da casa, contavam-se, no total, 78 trabalhadores. Há desde guarda-livros, bilheteiro, maquinista e adrecista, até contra-regras, barítonos, tenores, coristas, avisadores e serventes. A greve, coligação, revolta – ou como quer que se chame tal movimento – redobra seu interesse por deixar o palco nu, revelando no confronto uma solidificada hierarquia de diretores gerais, administradores, inspetores de cena, enfim, evidenciou o rosto suado, o corpo cansado existente atrás das máscaras, perucas e babados dos personagens de operetas e melodramas tão populares no século XIX.

Operários, estivadores e comerciantes construíram edifícios, abriram picadas ou soldaram navios, mas a labuta dos artistas e técnicos que emprestaram seus corpos e vozes para que personagens fictícios povoassem o imaginário do brasileiro do século XIX não deveria estar fora do âmbito trabalhista. O silêncio em torno deste evento nada desprezível se explica por vários motivos, sendo o primeiro deles a visão de teatro focada em seu aparato espetaculoso, a uma abordagem que privilegia a recuperação de estilos, da arquitetura cênica, dos grandes nomes, sem objetivar as relações profissionais dos envolvidos, a materialidade das trocas e as diferenças hierárquicas no âmbito da cultura.⁷ Na verdade, a história do trabalho ainda está fixada demais a uma tipologia e terminologia marxistas, com o operário tomando a frente dos estudos e análises extremamente fixadas em uma temporalidade e espacialidade capitalistas.

Certamente outros fatores ajudaram e ajudam a manter a revolta dos coristas longe da curiosidade daqueles que vasculham documentos para a construção de algo factível, haja vista o grande potencial lúdico de um evento com estas características. O próprio Martins Pena não perdeu a oportunidade de desdobrar a paralisação de coristas a um nível ficcional, transformando-a numa ópera bufa e metalingüística, cujo argumento não desmerecia nenhum daqueles desenvolvidos por Donizetti ou Bellini, os mais encenados autores do período. De uma certa forma até os superava. Apesar de interessantes estilisticamente, estes jogos acabaram retirando a credibilidade do relato. Mas antes de entrar no mérito destas questões, voltemos ao desenvolvimento dos fatos.

Ficção realística

Em 29 de junho, Martins Pena voltaria à cena de forma inesperada. Apesar dos sinais de colapso, ninguém acreditava realmente que o pequeno contratempo de coristas insatisfeitos colocasse em risco o símbolo da arte cênica brasileira. O hoje conhecido Teatro João Caetano sofreu inúmeros renascimentos. Inaugurado em 12 de outubro de 1813 com o nome de Real Teatro de São João, esteve ligado durante um bom tempo a corte portuguesa e seus costumes, até ser consumido pelas chamas em 1824. Reconstruído, voltou como Teatro Imperial São Pedro de Alcântara e, com a abdicação de D. Pedro I, Teatro Constitucional Fluminense. Especialmente na década de 1830, ficou integrado ao esforço intelectual de homens como Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Martins Pena e João Caetano em construir uma dramaturgia nacional. Peças como *Juiz de paz na roça* (1837) e *Antônio José ou o poeta da inquisição* (1838) foram encenadas em seu palco. Na época da revolta dos coristas, a casa tinha ido à praça e sido arrematada por uma sociedade comercial, que lhe restituiu o antigo nome.⁸

Por toda a história de constantes mutações, o fechamento do teatro durante dez dias seguidos soou a princípio como um sinal de luto pelo falecimento do pequeno Afonso, filho de D Pedro II, em 11 de junho daquele mesmo ano. O contínuo pesar revelou-se bem mais do que um extenso voto de pêsames. Dia 19 de junho os atores da Companhia Teatral haviam parado e desde então se recusado a encenar quaisquer peças devido aos atrasos no pagamento dos salários, como deixou claro as acusações publicadas na *Semana Lírica*:

Avisada a companhia dramática para dar representação no Domingo 19 do corrente, responderam alguns dos atores que não trabalhariam enquanto não lhes pagassem primeiro os meses de atraso que estavam devendo; e como não houvesse dinheiro, continuou o teatro a estar fechado dando por pretexto o luto nacional. (...)Por motivos que ignoramos, e que afirmam alguns serem os mesmos alegados pelos atores dramáticos, interromperam-se os espetáculos de canto. Todos os empregados do teatro e artistas instados pelas necessidades da vida por falta de pontualidade no pagamento de seus ordenados.⁹

Quem por acaso ler a firme colocação do cronista em defesa dos trabalhadores poderá depreender daí uma atitude inédita e destoante de sua época, mas alguns jornais já haviam empreendido campanhas parecidas anteriormente. Na década de 1820 liam-se críticas sobre as óperas do Teatro São Pedro de Alcântara em seções do *Espectador brasileiro* e de outros periódicos que se multiplicavam em número e virulência. Entre as

palavras agressivas de *A gazeta do Brasil*, percebemos toda uma série de problemas que pareciam anunciar a paralisação registrada por Martins Pena vinte anos depois.

Em 30 de junho de 1827, em carta assinada por “O amigo das coisas antigas”, uma torrente de palavras desabonadoras atingiram o empresário Fernando José de Almeida, então administrador da casa, por aplicar mal o dinheiro da consignação contratando um caríssimo *Castratti* italiano – casta de cantores cujo timbre agudo mantinha-se a custo de uma sutil intervenção cirúrgica. “O Empresário recebe da Nação enormes consignações que aplica como bem lhe parece. A vontade de um castrado é lei”, reclamava. E continuou:

O Empresário faz o quanto quer, e o que bem se lhe antolha: manga com o público a sua vontade. Priva a Sociedade Brasileira de um Teatro Nacional, que tão necessário é à perfeição dos costumes; tirando por esse meio pão aos nacionais para dar aos estrangeiros. O Empresário faz e desfaz como bem lhe aparece; recebe e dispende que ninguém lhe há de tomar contas a sua administração; a penúria porém é sempre a mesma; a exceção da Fasciotti, sua irmã, e alguma outra favorita, todos os outros empregados andam mortos de fome, porque se lhes não pagam.¹⁰

O cronista de *A gazeta do Brasil* foi taxativo ao apontar a “crise pecuniária”, pedindo aos governantes uma atenta vista “sobre este estabelecimento de tanta utilidade pública”. O Teatro São Pedro de Alcântara, alguns anos antes, tinha deixado de pertencer ao *Banco do Brasil* para ser adquirido por uma sociedade com fins eminentemente comerciais. A dívida adquirida com a má gestão chegava a cem contos de réis. Salários dos funcionários, compromisso com credores, o aluguel do espaço, tudo estava por pagar.¹¹

Interessante notar que, desde a fundação do teatro brasileiro, os interesses privados, empresariais, nasceram imiscuídos aos do estado. O governo, assim que se anunciavam os primeiros sinais de bancarrota, fornecia os recursos de consignações e loterias para minorar o rombo da administração de particulares sobre a cultura. Quando nenhuma medida surtia efeito, assumia ele mesmo a administração para salvaguardá-la. A relação da classe artística com o aparato estatal no Brasil seguiu o modelo francês, no qual as manifestações artísticas apareciam como um bem formador de nacionalidade, algo que deveria ser protegido ao invés de entregue às oscilações do gosto.¹²

Posto desta forma, Martins Pena reproduzia uma natural animosidade da crítica nacional com os empresários, cujos interesses, muitas vezes, batiam de frente com a elite cultural do império. A relação dos locatários do Teatro São Pedro com os defensores da nacionalidade também souu problemática em sua época. Desde que novo grupo assumira a administração, em 1838, impondo um regime disciplinador aos atores – realizando inclusive um regimento interno no qual se previa a “posição respeitosa”, ereta, diante do diretor e o controle do que se podia ou não levar para os ensaios –, os problemas vinham se acumulando. O não cumprimento das exigências fez com que João Caetano, o maior ator brasileiro do século XIX, acabasse despedido, o que gerou um mal estar no meio.¹³

Em 1845, dois anos antes da cobertura da revolta dos coristas, estas disputas ainda permaneciam atuantes, reacendendo-se constantemente nos ataques mútuos vinculados pela imprensa. João Caetano viu suas possibilidades de trabalho diminuídas, pois dois teatros da cidade estavam sob a responsabilidade de seus inimigos – o São Pedro de Alcântara e o São Januário. O São Francisco caía aos pedaços. Dias da Mota viria a público em defesa do amigo cada vez mais isolado, dizendo as seguintes palavras:

Compare-se essa perseguição atroz com a facilidade com que o teatro S. Pedro se abre, não a artistas de mérito, mas a qualquer estrangeiro que aporta às praias do Brasil(...) Dizei-me se a sangue frio se pode ouvir dizer que no primeiro teatro da capital do império, dotado pelo corpo legislativo com o poderoso auxílio de loterias, o número de brasileiros empregados é muito inferior ao de estrangeiros, e que sempre que se tem de despedir gente, são os filhos do país os fulminados(...)¹⁴

Claro que nenhuma crítica, por maior simpatia que mostrasse aos brasileiros preteridos, chegou ao grau de ousadia de Martins Pena. Ninguém representou os próprios trabalhadores descontentes e a partir de uma perspectiva interna, em meio ao calor das reivindicações salariais.

No dia 6 de julho de 1847, a descrição da revolta dos coristas ganhou maior força de detalhes. Para melhor atrair a atenção dos leitores, o cronista colocou o título impresso em letras garrafais: A CRISE TEATRAL OU EM CASA ONDE NÃO HÁ PÃO, TODOS GRITAM E NINGUÉM TEM RAZÃO.¹⁵ Lá pelo final, fez jus à introdução cobrindo os fatos não sem um toque de irônico senso de oportunidade. Arrematava o episódio através de verossímil reconstrução de um ambiente fervilhante e tenso: uma assembléia de trabalhadores e patrões.

A reunião, ocorrida. Segundo ele, numa quarta feira, dia 29 de junho, foi convocada pelas instâncias superiores do teatro. Ao meio dia o salão já estava armado e decorado para a solene reunião da governança teatral com os rebeldes da Companhia Dramática. Nem todos os trabalhadores acudiram ao chamado. Os que chegavam iam formando um círculo em torno do representante da administração da casa, denominado com as iniciais S.S. Antes que ele abrisse completamente a sessão, um homem chamado Manoel Soares interrompeu-o, levantando o braço e exclamando:

- Peço a palavra, Sr. Presidente!
- O presidente está em sua casa, respondeu a sra D. Gertrudes; por conseguinte não lhe peças a palavra nem cousa nenhuma, que ele não ouvirá.
- Não importa, retorquiu o Sr. Soares, isto é uma fórmula parlamentar de que usei; peço de novo a palavra.
- E eu, acrescentou vivamente o sr. Monteiro, peço dinheiro, por que de palavras já estou farto!
- E eu também! E eu também!, foi o grito geral confuso que saiu de todos os lábios.

S.S tentou conter os ânimos dizendo que a direção do teatro não tinha culpa da calamitosa situação da Companhia Dramática, sentida profundamente por todos. A pouca concorrência do público aos espetáculos não permitia que honrassem com seus compromissos a tempo. Novamente interromperam o testa-de-ferro. O problema todo advinha da maior atenção às reivindicações da Companhia Lírica; ameaçaram, taxativos: “queremos dinheiro ou vai tudo pelos diabos!”.

Aos coristas, que novamente ameaçaram parar no início do mês de junho, a presidência garantiu o pagamento antes da encenação noturna da ópera *Ana Bolena*, o que também não arrefeceu as desconfianças de calote. Conforme a versão de Martins Pena, os cantores revoltosos chegaram a redigir um documento na delegacia, no qual adiantavam a paralisação – com o testemunho do chefe da polícia –, caso não fossem pagos no dia estipulado. A situação tornava-se insustentável. No sábado à noite, um dia após a reabertura do Teatro São Pedro de Alcântara, a revolta generalizou-se justamente nos ensaios da ópera *Elixir do amor*:

os professores da orquestra declararam que não tocariam enquanto não fossem pagos dois meses de atraso que se lhes devia. A revolta é contagiosa, e esse pronunciamento dos músicos é mais que todo significativo. Como não houvessem meios de convencê-los que se retirassem eles da orquestra, ordenou-se aos coristas que subissem à sala do piano, a fim de ensaiarem alguma das operas que estavam em estudo, mas estes aí chegando revoltaram-se de novo e levantando gritos de desobediência, principiaram a dançar a polka e o fado, dando gritos da janela para o Largo, donde se lhes respondia com palmas e assovios¹⁶.

O tablado e a sala de piano foram tomados por atores, instrumentistas, tenores de pequena expressão, pessoas que trabalhavam para que *estrelas* como Rosina Stoltz, Augusta Cadiani e outros músicos e cantores estrangeiros soltassem suas árias e duetos italianos sobre os tablados imperiais. Os salários destes últimos provavelmente não atrasavam, nem chegavam a valores tão ínfimos como os trinta réis dos trabalhadores de segundo, terceiro escalão do teatro São Pedro. Para se ter uma idéia do quanto esta quantia representava, basta dizer que a entrada para um panorama – grande painel pintado, um dos divertimentos do período – custava trezentos réis, ou seja, um bilhete para uma diversão burguesa era dez vezes maior do que o valor de um trabalhador da Companhia Lírica e Dramática.

A situação estava toda posta. Para Martins Pena, a crise enfrentada pelo Teatro São Pedro de Alcântara provinha da pouca atenção dada pela diretoria aos talentos nacionais. Preferia reencenar peças e óperas mofadas, estrangeiras, a investir em novidades realizadas no país. Como folhetinista do *Jornal do Commercio*, seus objetivos ultrapassaram a mera crítica dos espetáculos operísticos e teatrais encenados na cidade do Rio de Janeiro. Vez por outra largava de mão as apreciações sobre o cenário, o desempenho dos tenores e das divas, para pleitear melhores condições às artes cênicas. Engajava-se de corpo e alma na criação da Ópera Cômica Brasileira. “Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; (...) Longe não está talvez a realização desta idéia”.¹⁷ Sua campanha de apoio à revolta dos coristas refletia este desejo.

Obviamente Martins Pena não estava completamente desinteressado ao se meter nos problemas financeiros e trabalhistas do Teatro São Pedro. Afinal, escrevia peças, fazia parte do rol dos autores brasileiros prejudicados com as reencenações, adaptações, dos batidos melodramas franceses. E isso não passaria em branco àqueles que usassem as sessões “A pedidos” para defender o lado dos patrões. No jornal *O mercantil* de 8 de julho de 1847, um cronista que não quis se identificar entendia a calúnia e a difamação sofrida pelos empresários como uma ficção, uma invenção saída de um dramaturgo rancoroso, cujas pretensões com relação ao teatro tinham sido todas malogradas.¹⁸

(...) Tudo quanto vem da *Semana Lírica*, de que tratamos, é uma ficção; o seu autor traz a sua alma em perene cogitação acerca do teatro; é o teatro o seu pensamento de cada hora, o sonho de todas as suas noites e, na sua procura de um meio de encartar-se, por qualquer modo, na sua direção, emprega ele a maior parte de seu tempo; almejando um lugar na governança do teatro, a tudo tem recorrido para alcançá-lo; a princípio adulou o presidente do teatro; conhecendo, depois, que por este caminho nem podia conseguir a renovação do contrato de sua predileta, mudou de sistema; e, de baixo admirador, tornou-se censor ousado e mentiroso.

Segundo ainda o autor da resposta à denúncia, aquelas páginas difamatórias produziram-se após o inspetor de cena haver recusado algumas peças e traduções de Martins Pena, “inferiores as já compradas” pelo teatro. O tom exaltado com que defendeu a lisura dos diretores só serviu para levantar uma densa poeira de mágoas e ressentimentos.

Não restam dúvidas que a defesa da governança cumpriu de maneira exemplar o seu papel, desviando sutilmente o foco dos possíveis problemas administrativos enfrentados pela casa para um fato isolado, partido de uma mágoa muito particular. Isto, de certa forma, colaborou para que a força da denúncia publicada na *Semana Lírica* chegasse até o presente mais como um delírio do dramaturgo rejeitado do que algo baseado firmemente em fatos reais. Magalhães Jr, por exemplo, ao dedicar um capítulo inteiro à polêmica, vai afirmar que a revolta dos coristas foi “provavelmente fantasiada no todo ou em parte pelo cronista, que reproduz extensos diálogos como se a ela tivesse estado presente”.¹⁹

O lugar ocupado por Martins Pena na história da cultura brasileira também permitiu que especulações deste nível fossem feitas. Por mais que estudos contemporâneos sobre a vida e a obra do autor do século XIX tentem ampliar o alcance de sua produção multifacetada, o sucesso como comediógrafo deixou esquecido o crítico e o cronista cuja visão mordaz, o olhar agudo sobre a sociedade do período, mereceriam maior atenção de estudiosos e editoras especializadas. Em seus escritos para os jornais subsistia uma desnorteante colagem de ficção e realidade, muito bem cunhadas por Marlyse Meyer como “textos de fronteira”, dentro da qual os gêneros imiscuíam-se em paródias e alegorias; travestia-se a seriedade das análises com um discurso performático e autoconsciente. Assim, a movimentação de coristas, músicos e atores no interior do teatro fechado possui muitas vezes, especialmente para os leitores atuais, a consistência de fantasmas galhofeiros e pouco dignos de nota.

Algumas evidências, entretanto, encorpam as palavras de Martins Pena, tirando-as da triste condição de invencionice mal intencionada. Pistas desta condição podem ser achadas no próprio desabafo da governança contra a “ficção” do folhetinista do *Jornal do Commercio*. Na publicada no *Mercantil* de 29 de junho de 1847 falou-se na ingratidão do tradutor e comediógrafo contra a diretoria, pois, segundo o depoimento, várias vezes seu trabalho tinha sido comprado pelo Teatro São Pedro de Alcântara e que ele era “considerado empregado da casa, e tinha por isso entrada franca nos espetáculos”. Pois então: somente um “empregado da casa” com “entrada franca nos espetáculos” teria a chance de escrever um depoimento tão vivo. A defesa também calou sobre o que realmente aconteceu ou não aconteceu durante aquelas tristes semanas de luto. Nenhuma menção à falta de pagamento, ou mesmo sobre a suposta paralisação que continuou sendo afirmada solitariamente por mais duas semanas pelo comediógrafo.

No *Diário de Rio de Janeiro* de 30 de junho de 1847, um outro folhetinista anônimo tanto censurou a “escaldada imaginação” do polêmico artigo, como a legitimou diante dos leitores. Em um determinado momento do protesto, pedia para Martins Pena deixar em paz as finanças de *seu* Luiz Manuel, o administrador geral do teatro²⁰, pois “ele nenhuma culpa tem na falta de pagamento aos cantores”. De uma maneira quase cifrada, deixava escapar o vexatório atraso no pagamento dos funcionários e pedia que o indiscreto cronista ficasse à parte na disputa. No mês seguinte, *A Revista Universal Brasileira* publicava uma pequena – mas aliviada – nota anunciando a estréia de *Ana Bolena* após o “escandaloso entredito em que esteve o Teatro São Pedro”.²¹

Outros registros, um pouco mais sóbrios, dão base à execrada notícia. Em 1847, uma relação dos integrantes da Companhia Dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara foi publicada no *Almanaque Laemmert*. Estão ali todos os personagens apontados por Pena que participaram da revolta e realmente integravam o corpo de atores fixo da casa. Manoel Soares, Sr. Monteiro (Luiz Antonio Monteiro), D. Ludovina (Ludovina Soares da Costa), “atores” do conturbado capítulo da Assembléia de 30 de junho, existiram e atuavam no momento da suposta crise²².

As coincidências resgatam um pouco da lucidez do autor de *O noviço*, mas são apenas um aperitivo para que investigações mais aprofundadas sejam feitas. Diante de

tantas versões e interesses em jogo, ainda fica a pergunta: qual foi a real magnitude daqueles nebulosos e esquecidos acontecimentos? Para que novas perspectivas surjam a partir de um evento tão interessante sobre muitos aspectos, será preciso ir além destas poucas linhas realizadas até aqui.

Independentemente das porções obscuras, Martins Pena com seu folhetim mostrou o teatro do ponto de vista do trabalho, pintando um cenário de homens esfaimados, furiosos. Aproximou-nos de acontecimentos cuja veracidade incerta não invalidou a percepção de uma hierarquia viva, motriz e cotidiana muito pouco estudada e conhecida pelos admiradores da arte da interpretação e do bel-canto. Cravou o monolito cultural em um campo de forças extremo, iluminando as distorções sócio-econômicas perpetuadas na penumbra das coxias, nas saletas que rodeiam o deslumbramento do palco.

Pena revirou as entranhas do teatro pelo avesso e de quebra nos colocou de frente a uma situação – talvez necessária, e por isso mesmo, paradoxal – ao redor da qual a classe artística brasileira gravita até hoje: a impossibilidade de uma cultura brasileira fora da tutela do estado. A voz do cronista reduplicou ao revés do tempo as reivindicações que até hoje estampam os jornais no momento em que as artes nacionais se vêem ameaçadas. Para que as peças e as ambições com relação a criação da Ópera Cômica brasileira saíssem do papel, o crítico pleiteava a intervenção direta do Império nos desmandos perpetuados por aqueles que consignaram o Teatro São Pedro de Alcântara.

A paralisação dos coristas e funcionários acabaria definitivamente em 12 de julho, após a entrada de um negociador hábil, que fez com que nove dos revoltosos entendessem que seriam despedidos caso insistissem na paralisação. Cumpriram-se as ameaças sobre os músicos da orquestra. Todos acabaram despedidos. O saneamento interno serviu somente para adiar a crise definitiva. Na década de 1850, o Teatro São Pedro de Alcântara voltou a sofrer com os boicotes da Companhia Dramática e os vencimentos atrasado dos funcionários. Após uma intensa discussão parlamentar que dividiu os ministros, optou-se pela intervenção do governo, que prestou os auxílios necessários para manter de pé o templo das artes cênicas nacionais. João Caetano, então, voltou a casa para tomar conta do seu elenco dramático. Por esta época, Martins Pena já

havia morrido. Não pôde realizar mais uma de suas híbridas e desconcertantes coberturas jornalísticas.

- ¹ AMORA, Antônio Soares. *O romantismo – a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1963. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e saúde, 1938.
- ² GIRON, Luís Antônio Giron. *Minoridade crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Ediouro, 2004, p. 127.
- ³ MAGALHÃES JR., Raimundo. *Martins Pena e o seu tempo*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1972, pp. 226.
- ⁴ Cf. MATTOS, Marcelo Badaró (org.) *Trabalhadores em greve, polícia em guarda*. Greves e repressão policial na formação da classe trabalhadora carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto/Faperj, 2004. BATALHA, Cláudio H. M., SILVA, Fernando T. e FORTES, A. *Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- ⁵ Vilma Arêas apontou que o cronista comparou a “revolução abortada” dos músicos do Teatro São Pedro com a sublevação instigada pelo líder católico irlandês Daniel O’Connell, segundo ela, “o único dos líderes carismáticos que marcaram o despertar das massas atrasadas”. Uma revolta popular ocorrida na região do Minho, liderada por uma mulher chamada *Maria da Fonte*, em 1846, também foi citada a título de comparação, o que só colabora para mostrar que o autor de *A semana lírica* sabia de onde tirar suas referências “revolucionárias”. ARÊAS, Vilma. “Em torno do cronista Pena”. (In) PALMA, Carmen Silva. *A crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo : Editora da Unicamp, 1992, p. 295.
- ⁶ Cf. *Almanak Laemmert* de 1847.
- ⁷ Dos estudos que tratam da história do teatro brasileiro – sem, contudo, se aprofundarem na história dos trabalhadores das casas teatrais, podemos citar: CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: Edusp, 1986, 4 vols; CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Eduerj/Funarte, 1996 e GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975. 4 v.
- ⁸ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53.
- ⁹ *Jornal do Commercio*, 29 de junho de 1847.
- ¹⁰ GIRON, op. cit., p. 84.
- ¹¹ *Jornal do Commercio*, 29 de junho de 1847.
- ¹² ROCHA, João Cezar de Castro. *O exílio do homem cordial*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, p. 33.
- ¹³ PRADO, op. cit., p. 55.
- ¹⁴ Idem, p. 60.
- ¹⁵ *Jornal do Commercio*, 6 de julho de 1847.
- ¹⁶ *Jornal do Commercio*, 6 de julho de 1847.
- ¹⁷ Áreas, op.cit., p. 292.
- ¹⁸ MAGALHÃES JR., op. cit., p.230.
- ¹⁹ Idem, p. 231.
- ²⁰ Luiz Manoel Alvares de Azevedo era o administrador geral do Teatro de São Pedro de Alcântara, como consta do *Almanak Laemmert* de 1847, p. 281.
- ²¹ *Revista Universal Brasileira*, julho de 1847.
- ²² *Almanak Laemmert* de 1847, p. 281, e de 1848.

Bibliografia Básica

- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo – a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- ARÊAS, Vilma. “Em torno do cronista Pena”. (In) PALMA, Carmen Silva. *A crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo : Editora da Unicamp, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- GIRON, Luís Antônio Giron. *Minoridade crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Ediouro, 2004.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Martins Pena e o seu tempo*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e saúde, 1938.

Jornal do Commercio, 29 de junho de 1847

Jornal do Commercio, 6 de julho de 1847

O mercantil, 8 de julho de 1847

Diário do Rio de Janeiro, 30 de junho de 1847