

França Junior (1838-1890): um homem de letras do Segundo Império

Raquel Barroso Silva¹

Resumo:

França Junior foi um homem de múltiplas habilidades. Trabalhou como jornalista, funcionário público, pintor de paisagem e comediógrafo. Tendo se destacado em todos esses ramos na sociedade do segundo império no Brasil. Muito popular à sua época, este homem de letras que tanto contribuiu para o forjamento da imagética político-social da segunda metade do século XIX, foi relativamente relegado ao ostracismo nos dias atuais. Meu objetivo no presente artigo é recuperar a participação desde letrado neste momento de grande efervescência política que caracteriza as últimas décadas do oitocentos no Brasil.

Palavras-Chave: *França Junior, homem de letras, segundo reinado.*

Abstract:

França Junior was a man of many skills. He worked as a journalist, public official, a painter of landscape and comedy writer. He excelled in everything he works in the Brazilian society in the second empire. Very popular for his time, this man of letters who contributed greatly to forging of political and social imagery of the nineteenth century has been relegated to ostracism today. My goal in this paper is to recover the contribution from this literate at this time of great political unrest that characterized the last decades of the nineteenth century in Brazil.

Keywords: *França Junior, man of letters, second reign.*

O França é homem que, visto pela primeira vez, nos faz vontade de ouvi-lo; ouvindo-o, temos desejo de ouvi-lo mais, e se o ouvimos mais, acabou-se... ficamos amigos.
Aluisio de Azevedo

A motivação para esta pesquisa se deu quando conheci a obra teatral de Joaquim José da França Júnior (1838-1890), através das peças reunidas na edição subsidiada pela Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) ², e percebi a riqueza historiográfica de seus textos. França Junior é mais conhecido hoje por sua produção teatral, graças a comédias como *Caiu o Ministério!* e *Como se Fazia um Deputado*, ambas de 1882 e *As Doutoradas* de 1889 apresentadas primeiramente no teatro Recreio Dramático, com grande sucesso de público e ainda hoje por grupos de teatro amadores em diversos pontos do Brasil.

Foi durante a prazerosa leitura de suas peças, nesse momento ao qual Carlo Ginzburg chamou apropriadamente de “euforia da ignorância” ³ que me deparei com uma versão fac-símile do artigo em que Arthur Azevedo, em 1906, relatava a trajetória do amigo. Nesta pequena biografia, consultada e utilizada exaustivamente por todos que escreveram sobre o

autor, tomei ciência de que além de comediógrafo França Junior também trabalhou como folhetinista, crítico de arte, pintor de paisagens, secretário do governo provincial da Bahia e Juiz de Órfãos da Capital Federal. Certa de que ainda havia muito a ser explorado a propósito da vida e obra deste homem de letras, principalmente no que concerne a repercussão de suas idéias na sociedade do século XIX, fui a busca de todo o seu legado bem como de tudo o que já havia se produzido a seu respeito⁴.

Percebi que, tão importante quanto produção dramática, e até mais numerosa que ela, foi sua contribuição regular a diversos jornais da Corte. No espaço destinado a variedades, França Junior escreveu sobre os costumes da sociedade imperial, seus modismos, cultura e política. As artes plásticas também foram, muitas vezes, tema de seus artigos, principalmente na década de 1880, período em que fez parte do grupo de paisagistas discípulos de George Grimm, conhecido como Grupo Grimm.

O sucesso de duas comédias e a repercussão de seu nome na imprensa do século XIX revela que em sua época França Junior era um nome bastante conhecido na sociedade carioca. Num momento de crise do império onde diversos modos de pensar a nação dividiam as páginas dos jornais e ganhavam as ruas, ser afamado pelo público demonstrava certa aquiescência deste ao conteúdo de idéias contido nas mesmas. Dessa forma, compreender estas idéias de que se constituíram seus textos em seu nexos com o público que o prestigiava assim como às críticas que recebia se tornou a principal questão norteadora de meu trabalho.

Um exemplo desta relação entre idéias representadas e recepção da platéia (ou leitores, no caso dos artigos) é o episódio da escolha do título da sua comédia *Como se fazia um deputado*. Ao final do ano de 1881, Joaquim José da França Júnior escreveu o esboço do que seria uma de suas mais conceituadas comédias. O “rascunho” intitulava-se: *Como se Faz um Deputado*, o conteúdo: uma sátira dos costumes políticos, com ênfase no processo eleitoral, observados por ele em sua vida na Corte. Em janeiro daquele ano o Imperador D. Pedro II sancionou uma reforma eleitoral, que seria regulamentada sete meses depois. A reforma era mais uma tentativa de melhor organizar as eleições no Império. Entre seus pontos positivos instituiu eleições diretas em todos os cargos eletivos do Império, além de estender aos não católicos, brasileiros naturalizados e libertos o direito de participação no processo eleitoral. O seu ponto negativo foi que não só continuava com o voto censitário, mas ainda aumentava a renda mínima para se usufruir deste direito⁵.

Desanimado com o estado ao qual chegara o teatro brasileiro naquele tempo, França Junior disse a Arthur Azevedo que não concluiria aquele texto, mas por insistência e apoio do amigo acabou cedendo à elaboração final da obra. Pronto o manuscrito, o próprio Arthur

Azevedo apresentou-o ao ator e empresário Xisto Bahia, que reuniu quatorze atores de sua companhia, além de figurantes convidados, e deu início aos ensaios. Contudo, por influência dos últimos acontecimentos políticos - a promulgação da reforma eleitoral, também conhecida como Lei Saraiva - o autor decidiu rever o título da comédia e mudá-lo durante os ensaios de *Como se faz um deputado* para *Como se fazia um deputado*. O mesmo Arthur Azevedo relata assim o fato:

A lei Saraiva, promulgada durante os ensaios, obrigou o autor a substituir *como se faz* por *como se fazia*, de modo que a comédia parecia um elogio à famosa “idéia-mãe”.⁶

Trocando o tempo verbal do título corria-se o perigo de inverter o próprio sentido da peça, de comédia satirizadora dos costumes políticos do presente a mudança no verbo permitia uma interpretação oposta, de comédia de elogio aos costumes políticos do presente. Afinal, colocando-se o tempo de fraudes e manipulações eleitorais no passado, trazia-se ao presente e prognosticava-se para o futuro um novo tempo, no qual essas práticas não mais fizessem parte do processo eleitoral brasileiro.

Mas, o que obrigou França Júnior a mudar o título e com ele correr o risco de inverter todo o sentido crítico contido em sua comédia? Podemos supor que tenha sido uma “sugestão” do Conservatório Dramático, órgão responsável pela censura prévia das peças na Corte, atuante até 1887⁷, e que, quando não atendido em suas indicações de mudança nos textos das peças, o órgão poderia impossibilitar, através de força policial, que elas sobrevivessem a suas estréias. Mas também podemos imaginar que a mudança tenha se dado à espontânea vontade do autor; simpatizante do partido conservador poderia prever um aumento da participação da oposição no ministério, como de fato aconteceu no pleito de 31 de outubro do mesmo ano⁸. A troca no título também pode se revelar como uma fagulha de esperança por um tempo melhor, iniciado a partir da nova lei que poderia, senão extinguir, ao menos limitar a corrupção na política.

Na noite de 14 de abril de 1882, no Teatro Recreio Dramático estréia *Como se fazia um deputado*. Segundo o depoimento de Arthur Azevedo, foi uma noite de ovação. “Dir-se-ia que era o ressurgimento do teatro brasileiro! Todos os jornalistas presentes subiram à cena, e Quintino Bocaiúva saudou a França Junior em nome da imprensa”⁹.

Apesar de as eleições deste ano terem sido consideradas “as mais limpas do império”¹⁰ pelos contemporâneos, a nova lei não extinguiu as fraudes e manipulações do processo eleitoral, além de ter piorado o quadro de representação política se comparado com o anterior, pois restringiu significativamente o número de eleitores devido ao elevado censo. Assim,

independentemente do tempo verbal escolhido para o título, o público de França ainda se identificava plenamente com o que estava sendo representado no palco. Se for certo que França Junior alimentava uma mudança de grandes proporções a partir da lei, seu público não parecia compartilhar do mesmo sentimento. Os elementos constitutivos do forjamento de uma candidatura representados na peça eram, no momento de sua representação, ainda muito atuais.

Alguns autores que se debruçaram à análise de sua obra o inserem dentre os principais comediógrafos do oitocentos ao lado de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e Arthur Azevedo. Esses estudos dedicaram-se à análise de seus textos teatrais mais como gênero textual e literário e menos como fonte histórica. Quando não, tenderam a reconhecer em seus textos um escritor cômico que apresentou o “retrato” de sua época. Poucos estudos se dedicaram com exclusividade a sua vida e/ou obra. Os que fizeram, foram pouco inovadores, principalmente no que concerne à sua biografia e a seu trabalho fora do teatro, como veremos a seguir.

Quais foram os principais pesquisadores e críticos teatrais que se dedicaram ao estudo de França Junior? Em quais fontes, eles se fundamentaram? Quais são seus pontos de divergência e aproximação? Quando se buscou a recuperação de sua memória? Em síntese, a questão é, como se deu a construção histórica de meu objeto de trabalho. Buscando responder a esta questão tracei, em linhas gerais, a consolidação desta memória sobre o autor. Esta construção será retomada a partir do momento de sua morte, no qual foi feita uma síntese de sua contribuição intelectual, até os dias atuais em que, mesmo no meio acadêmico, o nome de França Junior soa incomodamente desconhecido, fora do restrito círculo de pesquisas sobre história do teatro e, por vezes, intencionalmente menoscabado dentro dele, como será evidenciado.

Ao final do mês de setembro do ano de 1890, importantes jornais da Corte noticiaram a morte de Joaquim José da França Junior. No jornal *O Paiz* a notícia foi transmitida, possivelmente, por Quintino Bocaiúva¹¹, e no *Correio do Povo*, por Arthur Azevedo, ambos, amigos pessoais do morto. Neste último periódico foi publicada, dias depois da sua morte, uma pequena biografia de França Junior a que Aluísio Azevedo considera que, “pelo estilo”¹², seja de seu pai, Arthur de Azevedo, que era, à época, secretário e cronista do jornal.

Dezesseis anos depois (1906), o mesmo Arthur Azevedo publicaria um artigo na revista *Século XX* no qual, em meio a uma biografia de seu falecido companheiro, traçava sua trajetória como escritor e funcionário público, bem como algumas características pessoais que a proximidade entre os dois o permitiu conhecer¹³. Arthur Azevedo pontua elementos

biográficos que serão trazidos à baila na maioria das biografias posteriores, sem novas informações que contribuam para uma compreensão mais aprofundada da vida do autor. Esses elementos que se repetem são, principalmente: a) comparação com Martins Pena; b) formação acadêmica; c) colaboração em periódicos; d) enumeração das peças; e) trabalho como paisagista; f) carreira pública; g) condições e local de morte.

A admiração de Arthur Azevedo pelo amigo e o tom saudosista das considerações do artigo de 1906, demandam um grande cuidado na utilização deste texto como fonte única sobre a vida do literato. Este tom íntimo e subjetivo é sugerido em passagens como a que Arthur Azevedo lamenta não ter representada a revista de ano escrita com o amigo em 1880: “Nunca me esquecerei de nossos encontros a Rua Dona Carlota” onde “escrevemos alegremente nossa peça”. Ou mais adiante: “Estava escrito que eu não teria a honra de assinar uma peça com França Junior”.

Além de ser a principal fonte na qual os estudiosos buscaram seus dados biográficos, recorreu-se, mais de uma vez, à reprodução do artigo nas edições póstumas de sua obra. Já em 1911 o semanário *O Theatro* o reproduziria, corrigindo, contudo, a informação sobre o local de nascimento do escritor que veio à luz no Rio de Janeiro e não na Bahia, como constava no artigo de 1906¹⁴.

Em 1915, foi publicada a terceira edição de *Folhetins*¹⁵, coletânea de vinte e três crônicas da *Gazeta de Notícias*, reunidas pelo próprio autor em 1878. A quarta edição dessa obra (1926)¹⁶ trouxe o texto de Arthur Azevedo, publicado pela primeira vez em meio não periódico, o que garantiu uma divulgação maior e menos efêmera de suas considerações. Foi Alfredo Mariano de Oliveira, da Associação de Ciências e Letras de Petrópolis, quem organizou o volume. Bastante ampliado em relação aos três anteriores, com mais oito folhetins da coluna *Notas de um vadio* do jornal *Globo Ilustrado* (1881 e 1882), sessenta e nove da coluna *Echos Fluminenses* do jornal *O Paiz*, também da década de oitenta, além de dois folhetins recolhidos entre sua ampla colaboração para o *Correio Mercantil* durante os anos de 1867 e 1868 os quais assinava pelo pseudônimo de *Osiris*. Alfredo Mariano utilizou como suplemento o texto publicado na revista *Século XX*, por considerar que este “belíssimo estudo de Arthur Azevedo”, dará ao leitor “minuciosa informação [...] do que foi França Junior, do que fez por nossas letras” e “do quanto as soube propugnar”¹⁷.

Foi a partir da leitura desta edição que o modernista Pedro Dantas¹⁸ tomou ciência da obra do folhetinista e motivou-se a escrever o artigo *França Júnior é um nome injustamente esquecido*, publicado no jornal *A Província*, em agosto de 1929. Pelo título já podemos

observar que Dantas assume uma postura que será recorrente nos trabalhos sobre França Junior, reivindicar para ele “um lugar” na história da literatura nacional.

Instigado pela leitura do artigo de Dantas, Manuel Bandeira, então colaborador do mesmo jornal, leu *Folhetins* e publicou no mês seguinte um artigo intitulado *Qual foi o sonho de França Junior*¹⁹. No artigo Bandeira considera, diferentemente do que achava Dantas, que o nome de França Junior era “menos esquecido que menoscabado”, mas sem explicar o porquê desta sua constatação. Ele também introduz outra idéia que se consolidará entre os estudiosos, de que França Junior foi um exímio observador da sociedade da época em que viveu. Nas palavras de Bandeira:

[...] os *Folhetins* de França Junior nos *restituem ao vivo* a sociedade do tempo em que o Sr. Martinho Campos derrubava ministérios, quando os homens namoravam ou conversavam de política à porta do Castelões e do Albernaz e as senhoras de vestiam na Dreyfus ou na Mme. Lambert. Essa faculdade de observação fácil é o único mérito dos *Folhetins*, mas por isso mesmo faz dessas crônicas um *acervo precioso para o conhecimento do nosso passado*. França Junior anotava tudo, até as palavras com que se convidava para um casamento ou um enterro.²⁰

Sem pretensões historiográficas o poeta e cronista relatava em sua crônica a impressão que tivera ao ler o colega do século anterior, contudo a idéia de restituição “ao vivo” da sociedade deve ser tomada com cautela pelos que se dedicam a pesquisa acadêmica. França Junior era fortemente ligado à ideologia conservadora e assumiu abertamente o papel de defensor deste modelo de construção da nação, dessa forma é necessário lembrar que, sua “faculdade de observação fácil”, estava completamente comprometida por essa visão conservadora, ao que vai nos alertar, mais tarde, o trabalho de Márcia Azevedo Coelho do qual trataremos adiante.

Em 1957 a última edição de *Folhetins* (1926), já era considerada uma raridade bibliográfica²¹. Este pífio conhecimento da produção literária de França Junior pode haver contribuído para a demora do surgimento de um trabalho de vulto que recuperasse ou tratasse de sua obra. Foi quando, graças ao esforço realizado por Raimundo Magalhães Junior, da Academia Brasileira de Letras, foram reunidos em *Política e Costumes: folhetins esquecidos*, parte das crônicas que haviam ficado de fora na quarta edição de *Folhetins*. Estas foram recolhidas entre a contribuição que o escritor dera ao *Correio Mercantil* durante os anos de 1867 e 1868.

Apesar dessas parcas reedições de sua obra como folhetinista, até o início da década de 1960 ainda não havia surgido um trabalho sistemático de análise de sua produção literária. Somente em 1962 surgiu o primeiro trabalho sobre a história do teatro brasileiro que tratou da

obra de França Junior dentre os demais dramaturgos importantes de seu século. O livro *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi se tornou um clássico da nossa historiografia cênica e referência para todos os que posteriormente se debruçaram sobre a história da dramaturgia nacional. Jacob Guinsburg acredita que o nome de França Junior adquire, nesta obra, “dimensão, social sobretudo, resultando das páginas a ele dedicadas [...], que algumas de suas peças têm direitos líquidos de constar no repertório de qualquer época”²².

O autor de *Panorama* apresenta uma leitura crítica de quatorze peças do comediógrafo que foi para ele, como para Artur Azevedo, em 1906, “o verdadeiro continuador de Martins Pena, na preocupação precípua de fixar os costumes”²³. Essa característica de crítica moralizadora, percebida por Magaldi é o que caracteriza tanto a “comédia realista” quanto a “alta comédia” e a “comédia de costumes”²⁴. O que não impediu França Junior de lançar mão, ainda, de recursos do “baixo cômico”²⁵. A possibilidade de identificar a obra de França Junior a todos estes gêneros dramáticos rendeu muita confusão entre os críticos que tentaram definir sua comédia conforme uma dessas vertentes²⁶. Além disso, sua utilização do legado de Martins Pena também foi alvo de controvérsia.

Para Magaldi as primeiras peças de França Junior, escritas no tempo em que ainda era estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, são “um bate papo cênico mais do que peça orgânica”. A sátira só vai ter início com *Tipos da Atualidade*, ou *O Barão de Cotia*, de 1862, que por sua vez apresenta falhas, “na composição da história e na pintura dos personagens”, que para Magaldi estão ligadas a inverossimilhança dos personagens, já que todos foram pintados como medíocres e sem nenhuma grandeza de caráter. Sua leitura das peças *Defeito de Família* (1870), *Entre para o Clube Jácome* (1877), *O Tipo Brasileiro* (1872), *Dois Proveitos em um Saco* (1883) e *A Lotação dos Bondes* (1885) é de que as mesmas pouco contribuíram para a carreira do comediógrafo, mais sugestivo e original em *Maldita Parentela* (1871), *Amor Com Amor se Paga* (1870) e *Direito Por Linhas Tortas* (1870) que, todavia, ainda não apresentam o melhor do autor. Isso só ocorreria em *Como se Fazia um Deputado* (1882), *Caiu o Ministério!* (1882) e *As Doutoradas* (1889).

O ponto problemático da crítica de Magaldi é considerar o reacionarismo encontrado nas comédias de França Junior, uma característica da comédia em geral:

Não se deve conceder demasiada importância a esse vezo de passadismo nostálgico, tão freqüente na comédia: os autores apenas criticam os excessos das teses progressistas, porque ao tratarem delas, geralmente já estão vitoriosas. Talvez o teatro exerça o papel moderador de corrigir o entusiasmo quixotesco das místicas da novidade.²⁷

Ao lembrar o enredo antifeminista e conservador de *As Doutoradas*, o crítico tenta justificar “o erro” no qual incorre o comediógrafo ao assumir uma postura crítica ante a um progresso que já era vitorioso:

No drama, cabe qualquer espécie de reivindicação. A comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçar das idéias inovadoras, e há mesmo implícito, em toda luta pelo progresso, ao lado da causa justa e simpática, um inevitável ridículo. Ao comediógrafo cumpre desenvolver esse prisma, incorrendo embora no erro de assumir uma perspectiva retrógrada.²⁸

Todavia, conforme percebeu Márcia Coelho a perspectiva retrógrada da obra de França Junior não era um recurso cômico, como pensou Magaldi, mas um pensamento político a ser propalado como pretendemos argumentar mais adiante.

Convém assinalar que no ano seguinte, em 1963, Antônio de Pádua publicou um artigo onde analisa os “recursos verbais de que o escritor se utilizava visando a comicidade”, a saber: vocabulário e fraseologia popular, metáforas e comparações; antroponímia; jogo de palavras; paródia; efeitos onomatopéicos; homoteleuto; deformação do idioma; e preciosismo ridículo²⁹. Pádua levanta exemplos de cada uma dessas categorias na obra teatral de França Junior. Mas, a escolha do estudo da obra deste comediógrafo, que poderíamos considerar um reconhecimento da importância do mesmo por parte do estudioso, é justificada por uma simples facilidade de acesso às fontes:

Talvez fosse mais interessante, dada a maior significação de sua obra, que eu houvesse escolhido Martins Pena para objeto de meu trabalho; entretanto, tendo em vista a facilidade de pesquisa, optei por França Junior, já que pude ter grande parte de suas peças à minha disposição por longo tempo.³⁰

A honestidade reveladora de Pádua demonstra que um ano após o resgate do nome de França Junior, realizado por Magaldi, o reconhecimento da importância de sua obra ainda não era um consenso.

O ano de 1980 foi decisivo para a divulgação da obra e do nome de França Junior, pois foi quando parte da obra teatral de sua foi compilada em dois tomos patrocinados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), então incorporado à Fundação Nacional da Arte (FUNARTE)³¹. O que facilitou o acesso e o conhecimento de seus textos teatrais. Nela o texto de Arthur Azevedo é mais uma vez inserido, contudo em forma de fac-símile, contendo anotações de seu filho, Aluísio Azevedo, feitas em 1957. A introdução ficou a cargo do professor Edwaldo Cafezeiro, que faz considerações quanto à estrutura das peças, aos tipos utilizados como personagens, contextualização histórica e política de algumas passagens e, por fim, uma análise da comicidade expressa nas falas dos personagens através da

pidginização³². Apesar desta compilação das comédias, o que certamente contribuiu para a divulgação de sua obra, durante década de oitenta não surgiu um trabalho notável a respeito da mesma.

Na década seguinte o professor, crítico e ensaísta Décio de Almeida Prado analisou a obra do comediógrafo de maneira bem diversa à crítica, um tanto elogiosa, que vinha sendo feita até então. Seguindo uma interpretação evolucionista da história do teatro no Brasil, do qual Magaldi já havia lançado mão, o capítulo em que Prado trata da obra de Joaquim Manoel de Macedo e França Junior intitulou-se *A Evolução da comédia*. Para este crítico a única tradição teatral brasileira foi a comédia de costumes. “Assim mesmo, a sua continuidade nunca foi perfeita.”³³ E conclui o capítulo afirmando:

Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade.³⁴

Foi também na década de 1990 que João Roberto Faria salientou a contribuição do comediógrafo à “renovação da dramaturgia brasileira” ocorrida nos três primeiros anos da década de 1860³⁵. Para Faria, França Junior, juntamente com outros escritores como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, contribuiu para a afirmação do realismo nos palcos brasileiros.³⁶ Apesar de não considera-lo um dramaturgo propriamente realista, Faria enxerga em *Tipos da Atualidade*, traços característicos desse gênero teatral apesar de ser “uma tentativa não plenamente realizada, por força da irreversível vocação do escritor para o gênero cômico”. Em relação a essa peça a opinião de Faria vai divergir completamente da de Magaldi, que vê na caracterização dos personagens de *Tipos*, justamente a fraqueza da composição, enquanto o primeiro considera que “as qualidades de *Os Tipos da Atualidade* restringem-se a caracterização das personagens e à criação de situações cômicas”.

Dessa forma, a principal contribuição de Faria é localizar França Junior dentro do grupo responsável pela recuperação da dramaturgia nacional através das comédias realistas que começaram a ser encenadas pelo Ginásio Dramático, Rio de Janeiro, no começo da década de 1860. A comédia em quatro atos *Tipos da Atualidade* ou *O Barão de Cotia* foi apresentada neste teatro em 1862.

A idéia de retrocesso da comédia sugerida por Décio de Almeida Prado será compartilhada por Iná Camargo Costa³⁷, que, todavia, discorda em parte deste autor (e também de Faria) ao considerar que França Junior “não se dedicou à comédia de costumes

(como geralmente se afirma) e sim à alta comédia que Martins Pena não ‘teve tempo’ de fazer”. Seguindo um pensamento muito parecido com o de Magaldi quando este relaciona a qualidade de uma peça ao seu teor de denúncia social, esta autora afirmará que França Junior foi responsável pela “liquidação do patrimônio” construído por Martins Pena. Nesta perspectiva a vertente moralizadora burguesa que Faria encontra em França Junior para defini-lo como escritor realista será considerada por Iná Camargo como um indicador da má qualidade de sua obra. A “dissipação da herança” deixada por Martins Pena da qual foi responsável se fez devido a sua “opção preferencial por heróis provenientes da classe dominantes” enquanto seu antecessor colocou em cena personagens retirados das “desclassificadas” classes populares. Fato que, segundo ela, tornou Pena alvo das críticas dos dramaturgos que, como França Junior e José de Alencar, possuíam “uma biografia no mínimo mais risonha”, se referindo ao fato de que, como bacharéis e jornalistas, fazerem parte da elite político-intelectual da Corte.

Percebendo o teor antiabolicionista que França Junior dera a cena final de *Direito por Linhas Tortas*, Iná considera ter encontrado ali o que havia de pior neste “aristocrata de araque que apostava na extinção lenta, gradual, planejada e idealmente restrita daquela outra instituição cujo nome também não se convinha mencionar”. Em sua perspectiva evolucionista da história do teatro, Costa parece se decepcionar quando percebe que França Junior não deu continuidade ao conteúdo de denúncia social presente em Pena, como se isso fosse uma obrigação maquinal daquele. Segundo a autora:

Hegel ensina que cada geração recebe o legado da anterior e lhe acrescenta algo no simples ato de se apropriar dela. Muito otimista, o filósofo dialético não tratou da hipótese contrária, em que a geração seguinte nada mais fez que dissipar sua herança³⁸.

Por perceber diferenças ainda não destacadas até então entre os trabalhos dos dois comediógrafos o trabalho de Iná Costa trabalho merece destaque. Eduardo Luiz Viveiros, por sua vez, livre da preocupação de qualificar a obra de França Júnior se dedicou ao seu estudo buscando recuperar a carga de crítica social, política e de costumes contida na mesma³⁹. Os folhetins foram encarados como um registro histórico que expressa uma análise da sociedade da época. Quanto aos textos teatrais, buscou compreender como o autor criticou e idealizou o real, através das situações teatrais. O ponto mais delicado na obra é justamente este. Apesar de se mostrar cômico desta crítica e idealização presentes nas comédias e folhetins, afirma que o comediógrafo “não poupa ninguém”, o que nos leva a crer que havia então, certa neutralidade ideológica. Mesmo ressaltando várias vezes que esta realidade observada era

selecionada e costurada pelo folhetinista “a seu modo”, o trabalho não indica qual foi o guia dessa seleção, deixando a impressão de que trata-se de uma ilustração da realidade social do século XIX, ou uma “reconstituição ao vivo” daquela sociedade como acreditara Manuel Bandeira algumas décadas atrás.

É em oposição a esta idéia de que as comédias e folhetins de França Junior “não poupa[ram] ninguém” que em sua dissertação defendida em 2004, e publicada em 2008, Márcia Azevedo Coelho argumentou que, embora o autor recorra a estereótipos da tradição cômica, a combinação efetuada subverte o resultado”⁴⁰. Para a ela as peças são “instrumentos de crítica intelectual e de formas de ação política” que objetivam a preservação de “instituições, práticas e valores essenciais da ordem imperial”.⁴¹

O posicionamento político-ideológico do autor impossibilita que haja uma sátira desmedida feita com a intenção única de provocar o riso como aventou Magaldi ao perceber a visão reacionária de França Junior. É devido a esse posicionamento que Coelho consegue perceber que a “manipulação da matéria histórica” feita por Martins Pena e França Junior chegou a resultados opostos:

Como a obra de França Junior desenvolve, muitas vezes, temas caros à convenção cômica, aclimatados por Martins Pena, é compreensível o equívoco comum acerca do legado. Entretanto, enquanto na obra de Martins Pena as mulheres, os pobres e os escravos são postos em cena como vítimas de um processo social excludente, *esses mesmos tipos nas peças de França Junior são representados como responsáveis pela impossibilidade de se abolir no Brasil as práticas aristocratizantes da elite imperial.*⁴²

Como se vê, a partir de diferenças anteriormente apontadas por Iná Camargo Costa, Coelho compara mais criteriosamente a obra dos dois autores. Seu equívoco, talvez esteja em sua visão demasiado classista da sociedade da época, definindo França Junior como defensor dos valores aristocráticos *versus* valores burgueses impostos por uma nova ordem econômica que se estabelecia. Pautando-se em uma historiografia já ultrapassada, falta no trabalho a apreensão mais ampla da complexidade sócio econômica do século XIX. De maneira a matizar o conflito entre ordem estamental, tradicional, e ordem de classes, moderna.

Observa-se dessa maneira, que críticos teatrais, estudiosos da literatura e da sociologia já se debruçaram sobre a obra de França Junior. Num primeiro momento, contemporâneos do autor inseriram-no no panteão dos grandes comediógrafos brasileiros recuperando sua trajetória no momento de sua morte. Após um longo período de esquecimento, no qual seus folhetins e peças foram pontualmente publicados e encenados, surgiram trabalhos de compilação da história do teatro no Brasil como os de Magaldi, Décio, Faria e Costa, que

tenderam a priorizar uma análise textual de suas peças, inserindo e contextualizando o autor na história da literatura dramática nacional. Neste ínterim a reunião de suas comédias em dois volumes publicados em 1980 contribui para uma relativa divulgação e popularização de suas peças. Viveiros e Coelho foram os primeiros a superarem as fronteiras do texto e buscarem ali chaves para a compreensão da vida social econômica e política do Rio de Janeiro no Século XIX. Contudo, enquanto o primeiro não foi além da reconstituição da vida carioca elucidada nas peças e folhetins, a segunda rendeu-se a uma interpretação demasiado dialética do período.

Analogamente a outros letrados do século XIX, França Junior se dedicou a diferentes tipos de manifestações artísticas, por isso foi considerado, por Milton Teixeira, um “homem da Renascença no Brasil”⁴³.

Nasceu no Rio de Janeiro, filho de Joaquim José da França e Mariana Inácia Vitovi Garção da França. Conforme relata em seus folhetins, perdeu a mãe ainda criança e foi criado por sua avó “santa velha [que] preenchia um vácuo imenso de uma mãe, que a fatalidade roubou-me no momento em que mais precisava de carinhos.”⁴⁴ Um de seus maiores divertimentos durante a infância foram os períodos de férias que passava na roça, tempos dos quais guardou felizes recordações, posteriormente reveladas a seus leitores.

Cursou seus estudos secundários no prestigiado Colégio Pedro II, onde se formou em 1856 como Bacharel em Humanidades e Letras⁴⁵. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo, onde estudou Direito, recebendo a carta de bacharel no início da década de 1860, quando iniciou sua carreira como dramaturgo apresentando, em São Paulo e às vezes na vila de Santo Amaro⁴⁶: *Meia Hora de Cinismo*, *República Modelo*, *Tipos da Atualidade* ou *O Barão de Cotia*, que estreou antes, no Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro e *Ingleses na Costa*. Ao se mudar novamente para o Rio de Janeiro, França Junior trabalhou na redação do *Bazar Volante*, periódico de caricaturas que surgiu em 27 de setembro 1863, dirigido por Eduardo Reinsburg, com cooperação artística de Joseph Mill. Quando em abril de 1867 este jornal passa a chamar-se *O Arlequim* abandona-o, iniciando sua carreira como folhetinista no lugar de Ferreira de Meneses, no *Correio Mercantil*⁴⁷.

No segundo semestre de 1868 foi nomeado secretário do governo provincial da Bahia. Novamente no Rio de Janeiro escreveu para *O Jornal da Tarde* e quatro peças de sua autoria ganharam os palcos. Em 21 de abril, sob a direção dos artistas Monclair e Martinho estreou, no Ginásio Dramático, *O Beijo de Judas*, comédia drama em quatro atos, e no teatro Fênix Dramático, *Amor com Amor se Paga* e *O Defeito de Família*, foram apresentadas em setembro e *Direito por Linhas Tortas*, em outubro. No Rio de Janeiro da segunda metade do

século XIX, foi comum a publicação de textos teatrais “em edições *in oitavo* e *in décimo segundo*, vendidas a preços bastante acessíveis”⁴⁸. A comédia em um ato *Meia Hora de Cinismo* ganhou uma edição da tipografia Cruz Coutinho. E, no ano seguinte, as três comédias representadas no teatro Fênix, foram publicadas pela Tipografia Americana. Em 1872 seria a vez de *O Tipo Brasileiro* (Tipografia Americana), e em 1876 de *Entrei para o Clube Jácome* (Tipografia Vera-Cruz) ganharem edições impressas.

Como pintor amador e crítico de arte, representou, em 1873, o Brasil na exposição de Viena, cujo tema era o vigésimo o quinto aniversário da coroação do Kaiser Franz Josep. Publicando, no ano seguinte, o *Relatório sobre a pintura e a estatuária* (Typografia Nacional)⁴⁹. No mesmo ano em que recebeu a condecoração de cavaleiro da Ordem Austríaca de Francisco José e da Imperial Ordem da Rosa⁵⁰. Em 1878, quando já exercia o cargo de Juiz de Órfãos da segunda vara da Corte, viajou novamente para a Europa, desta vez como correspondente da *Gazeta de Noticias* na exposição Universal de Paris. Os folhetins escritos para este jornal foram compilados por ele, em um livro que recebeu sua primeira edição em abril deste mesmo ano⁵¹. A esta altura sua obra já se popularizara não só no Rio de Janeiro como também em outras províncias cujos jornais também traziam seus folhetins⁵².

A partir de 1880 começou a freqüentar aulas de pintura com o aquarelista alemão Benno Treidler e, dois anos depois, entrou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como aluno amador. Trabalhou, ainda, no *Globo Ilustrado*, onde escreveu uma série de folhetins intitulados *Notas de um Vadio* e outra denominada *Na Roça: Cenas de Romance*. Neste período, escreveu duas de suas mais conhecidas comédias: *Como se Fazia um Deputado* e *Caiu o Ministério!*, que, juntamente com *Direito por linhas Tortas*, *O Tipo Brasileiro*, *Amor com Amor se Paga*, *Um Carnaval no Rio de Janeiro* e *Três Candidatos* apresentaram-se no palco do teatro Recreio Dramático em 1882.

Sem deixar de se dedicar à pintura, em 1884 foi recebido uma menção honrosa na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, na qual seus colegas do Grupo Grimm⁵³, Caron, Castagneto, Driendl e Garcia y Vasquez⁵⁴, também foram premiados. Quando, em outubro, é criado o jornal *O Paiz*, França Junior começa a escrever, na coluna semanal *Echos Fluminenses* artigos sobre temas variados enfocando o cotidiano da sociedade carioca da última década imperial, onde, inclusive publicou muitas comédias inéditas que não chegaram a ser representadas e por isso não eram, até hoje, conhecidas.

Ao final desta década atingiu o ápice de sua carreira como dramaturgo com a comédia *As Doutoradas* (1889) e iniciou naquele mesmo jornal uma série de artigos que tratavam sobre saúde e bem estar denominados *Higiene*. Mas no ano seguinte, sua última comédia,

Portugueses às Direitas teve uma estréia funesta, a qual os jornais da época justificaram culpando a chuva que caíra naquela noite de 24 de abril de 1890. De acordo com Arthur Azevedo, a verdade é que sua peça foi mal interpretada pelo público ao qual se destinava. Fato que, segundo ele, contribuiu para agravar o estado de saúde do comediógrafo que em meados de maio já revela ao leitor mal suportar “o dardo de uma nevralgia intercostal, que ainda não achei meios para livrar-me dela”. Em agosto parte para Poços de Caldas em busca de tratamento medicinal no balneário daquela cidade, presidido pelo Dr. Carvalho Tolentino. No dia 26 *O Paiz* noticia o estado gravíssimo em que se encontra seu “ilustre e pesadíssimo companheiro e colaborador” que veio a falecer no dia seguinte.

A viúva, Dona Clotilde da França, era de uma família nomes ilustres da sociedade imperial. Seu pai, Ângelo Thomaz do Amaral, foi presidente de província de Alagoas em 1858⁵⁵ e da província do Grão Pará em 1860. Seus tios foram, o poeta, jornalista, Conselheiro do Império e diplomata, José Maria do Amaral e Joaquim Thomaz do Amaral, Visconde de Cabo Frio⁵⁶. Além dela, pessoas importantes de Poços de Caldas, entre eles o Diretor-presidente da empresa balneária, Dr. Tolentino e Alexandre Xandó, representante enviado pelo *O Paiz* prestaram-lhe as últimas homenagens no cemitério de Poços de Caldas. Na redação do jornal chegavam inúmeras cartas de pêsames de amigos e da imprensa. “Grande concorrência de amigos, admiradores e companheiros”⁵⁷ participaram da missa de sétimo dia rezada na Igreja de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro. França Junior morreu sem deixar filhos fato que lamentou em alguns folhetins (“infelizmente cheguei a essa idade das desilusões, [...], sem ter tido o consolo de ouvir de uma boquinha vermelha esta palavra, que resume todas as alegrias do mundo – *papai*”⁵⁸).

A partir deste apontamento a respeito do percurso profissional e pessoal do autor podemos apreender aspectos importantes de sua trajetória que podem haver contribuído para o tipo de idéias que França Junior defendeu, corroborou ou refutou em seus escritos. Numa sociedade da maioria analfabeta, o menino que passara boa parte de sua infância na roça, teve a oportunidade de estudar em um dos mais prestigiados colégios da Corte e deu continuidade a seus estudos obtendo o diploma de bacharel em São Paulo. Caminho comum do seletor grupo que podia que podia almejar a carreira política no período monárquico. Apesar de não ter exercido nenhum cargo eletivo, não esteve totalmente excluído do círculo do poder. A rede social da qual fazia parte garantiu-o empregos públicos, de secretário do governo provincial da Bahia e Juiz de Órfãos na Corte, assim como financiamento para viagens internacionais como a que levou para Viena em 1873.

A relevância de, no estudo sobre o pensamento deste letrado, realizar-se um levantamento sua biografia está em compreendermos que, apesar de os indivíduos possuírem liberdade para a transformação de suas trajetórias, sua “margem individual de decisão”, conforme concluiu Norbert Elias, “é sempre limitada”, assim como “sua liberdade de escolha, entre as condições preexistentes”. A dimensão dessa margem de decisão dependerá “do ponto em que (o indivíduo) nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da escolarização que recebe”⁵⁹. Dando enfoque as escolhas, opiniões, atitudes e complexidades dos indivíduos, a historiografia recente sugere que, o estudo de biografias e trajetórias, busque a relação destes com seu meio social. Tanto suas influências quanto suas interferências neste meio devem ser observadas.

Este estudo de trajetórias a partir do qual se busca as “raízes e filiações”, dos indivíduos, restituindo-as “à coerência [de seus] comportamentos”⁶⁰ propicia a compreensão da cultura política na qual estiveram inseridos. Dessa forma, o objetivo aqui é interpretar as “vicissitudes biográficas” deste letrado “à luz [do] contexto” que as tornou possíveis.⁶¹

Repensando a política no século XIX a partir de novos atores, alguns pesquisadores como Jefferson Cano⁶² vem se debruçando sobre o estudo dos chamados “homens de letras” do período. Cano define o século XIX como um momento no qual o campo das letras se constituiu “como uma arena privilegiada da intervenção política, a partir da qual são pensadas as especificidades” de uma nacionalidade. Para ele, o “fardo dos homens de letras” era a responsabilidade que os escritores românticos atribuíram a si mesmos de construir uma nacionalidade brasileira através da literatura. Reconhecendo a responsabilidade política desses letrados, é que se devem estudar as opiniões registradas por eles. Para isso, a apreensão de aspectos da cultura (ou culturas) política na qual estavam imersos torna-se indispensável.

Para Norbert Elias: “Nenhuma pessoa isolada, por maior que seja sua estatura, poderosa sua vontade, penetrante sua inteligência, consegue transgredir as leis autônomas da rede humana da qual provêm seus atos e para qual eles são dirigidos”⁶³. Ela não pode transformar a sociedade sozinha e nem rapidamente, mas sua posição pode determinar uma margem influência maior ou menor sobre essas “leis autônomas”. Durante um momento em que o regime monárquico entrava em crise, o letrado, ampliou vertiginosamente seu poder de detentor/manipulador da opinião pública. Com chegada da política ao meio das ruas⁶⁴ esses homens de imprensa conquistaram uma maior margem de influência sobre as transformações em curso naquele momento.

As divergências teóricas, ideológicas e, até estéticas, que se apresentavam entre a elite letrada tinham como campo de batalha principal, além da tribuna propriamente dita, os jornais e palcos do Segundo Reinado. Era através da imprensa e/ou da produção literário-cultural que esses homens exerciam sua política. E era a partir do seu desempenho teórico e argumentativo nessas batalhas, nas quais utilizavam como arma a pena, que eles adquiriam adeptos para as suas idéias, formando, e ao mesmo tempo servindo de caixa de ressonância, da opinião pública. Isso é válido para liberais, conservadores, republicanos, reformistas de 1870, positivistas, evolucionistas, românticos, realistas e toda gama de rótulos que usamos para definir os homens de letras da segunda metade do XIX.

Nem sempre esses embates aconteciam de maneira aberta e declarada, afinidades ou antipatias ideológicas poderiam apresentar-se de maneira mais sutil ou disfarçada e, poderiam se dar inclusive, entre colaboradores de um mesmo jornal. Um colaborador da *Revista Illustrada*, em 1877, falando da *Gazeta de Notícia* observou: “Parece que a *Gazeta de Notícias* tem duas séries distintas de folhetinistas também distintos [...] É original a *Gazeta de Notícias* com os seus folhetinistas que falam mal de seus folhetinistas!”⁶⁵.

A sátira e o humor foram dois elementos constantemente presentes nos folhetins e comédias de França Junior⁶⁶. As críticas e inversões contidas desrespeitavam elevados cargos da sociedade imperial, como o de bacharel, político e grandes proprietários rurais. Contudo, mesmo que pareça contraditório, a ridicularização desses papéis é algo que faz parte da própria ordem social. Conforme verificou Georges Balandier:

A ordem social [...] Pode ser baralhada, desprezada, simbolicamente invertida já que não pode ser derrubada. A artimanha suprema é converter estas ameaças em vantagem, em meio de reforço; dado que precisa fazer o papel do fogo, reconhecendo as leis de uma termodinâmica social que *exprime a função da desordem no próprio seio da ordem*.

(...) O desvio pode gerar a vergonha, a culpabilidade em relação a si, a censura em relação aos outros, mesmo antes de a lei ter manifestado os seus rigores.⁶⁷

Dessa forma a aparente desordem social promovida principalmente nas comédias, contribuía, na realidade, para a manutenção e aprimoramento da ordem. A exposição dos erros e das falhas da sociedade, demonstrados de forma exagerada e aberta era a grande arma dos comediógrafos, folhetinistas, críticos e cartunistas do período, em sua tentativa de corrigir as mazelas do sistema, buscando aprimorá-lo. Ainda segundo Balandier o ridículo “preserva, de forma tirânica a ordem estabelecida das coisas, melhor que as imposições mais coercitivas”⁶⁸. Dessa maneira os comediógrafos possuem uma arma importante, a ridicularização. O que

os dá força para de destruir o arcabouço simbólico vigente ou, em caso oposto, destruir aquele que pretende tomar o lugar deste.

Pablo Bráulio de Souza escreve e respeito da utilização do humor na imprensa do Segundo Reinado nesse mesmo sentido:

A sátira é a forma utilizada (...) para mostrar os vícios da sociedade sob a justificativa de corrigi-los. O que a imprensa humorística compreendesse como desvio de conduta procurava tornar risível para transformá-los em algo moralmente condenável. Julgava assim os atos de personalidades públicas e particulares, procurando incutir-lhes determinados valores que compreendiam como desejáveis.⁶⁹

França Junior tenha buscado a comicidade em sua obra com a mesma intenção, incutir seus valores e opiniões políticas no que escrevia. Expondo ao ridículo e ao escárnio tudo a que era avesso, buscava um riso moralizador, a partir do qual se separa o certo do errado. Ridicularizava os inimigos e enobrecia amigos. Expondo defeitos mais do que propondo melhorias foi através da articulação de símbolos e imagens comuns a ele e seus leitores, (com quem compartilhavam um mesmo repertório político-cultural), que França Junior e outros literatos expressavam as idéias que pretendiam incutir no público. A leitura de sua obra, produzida a partir de sua observação cotidiana, nos revela alguns dos “modos de pensar” que um dos representantes dessa elite urbana pretendia difundir naquele momento.

O conteúdo crítico, moral ou político, está presente em toda sua obra. Homens que, como ele, havia participado da popularização da imprensa e conseqüentemente da política a partir da década de 1870, reconheciam e admiravam seu trabalho. Ângelo Agostini foi um deles, produziu uma caricatura de França Junior no jornal *Vida Fluminense* em ocasião da estréia de sua comédia *Direito por linhas tortas* (1870)⁷⁰. Com o epíteto “Carapuçeiro Fluminense” o autor foi representado no palco do teatro *Fênix Dramática*, ladeado por duas penas gigantes, cujas pontas tem forma de tesoura. Essas grandes “tesouras de escrever” sugerem que, com sua pena, França Junior recorta na realidade observada o tecido com que irá costurar as carapuças, produzidas “na medida” de certas cabeças da vida pública carioca. No alto da figura, um varal com várias delas, que contém o nome de outras peças de sua autoria, demonstra, que não só na comédia que estrearia naqueles dias, mas em toda sua obra, carapuças confeccionadas. Ao seu lado direito, de dentro de um baú que traz o título da peça são retiradas ainda outras, e distribuídas a uma platéia de homens que tentam avidamente pegá-las para vestir a que melhor lhe sirva. Mais ao fundo, quem já encontrou a sua, aparenta satisfação.

Mas o “Carapuceiro Fluminense” tirava os moldes de suas comédias carapuças dos folhetins e artigos diários que escrevia para o jornal. Em artigo publicado em janeiro de 1868, França Junior registrou qual era sua concepção de folhetim:

O elegante, que entra em um baile, concertando os anéis da cabeleira frisada, não sabe por certo o que vai dizer à dama a quem se dirige ao anunciar a orquestra a primeira quadrilha. Tal é a posição do folhetinista diante de algumas tiras de papel vazias. O Folhetim é um verdadeiro salão de baile; “entra-se nele sem se saber o que se vai dizer”. Ou antes, para me servir de uma imagem que está mais à mão, é uma pasta de governo progressista, que o ministro ainda imberbe aceita ignorando o que vai fazer⁷¹.

A partir das duas metáforas que o autor utiliza para definir o folhetim a passagem revela idéias que vão guiá-lo em seus escritos. A primeira é de que o folhetim é algo desprezioso, leve, com uma função menos informativa e mais de entretenimento ou diversão do leitor ou leitora - a quem muitas vezes se remeteu diretamente. A segunda, um tanto contraditória em relação à primeira é a utilização desses escritos como veículo de crítica política. Ou seja, como uma maneira de intervir nos debates políticos de seu tempo. Por isso, em 1875, José de Alencar alertava que essa desprezão era apenas aparente: “É uma arte difícil essa, de dizer tudo, não dizendo nada”.

Diferentemente dos romances, que falam a todas as épocas, seu assuntos são mais específicos da sua contemporaneidade. A leitura dos mesmos remete a uma “cumplicidade construída entre autor e público”, uma necessidade de articulação dos mesmos símbolos a fim de viabilizar a comunicação entre ambos⁷².

Foi dessa maneira, aparentemente despreziosa que escrevendo comédias e folhetins França Junior participou dos debates políticos em pauta na sociedade do segundo Reinado expressando e defendendo suas opiniões.

França Junior certa vez escreveu “Felizes os que vivem ignorados, porque deles é o reino do bem estar neste mundo”⁷³ infelizmente ou felizmente não poderemos seguir sua máxima. Não podemos ignorá-lo. Sua obra, apesar de menoscabada por muitos que se propuseram a uma análise que pouco ou nada contribuíram para o aprofundamento dos estudos sobre a mesma, também foi motivo de controvérsia entre os maiores críticos teatrais do país. Somente os historiadores, até agora, haviam permitido que França Junior descansasse “no reino do bem estar”, mas em vista desse profícuo manancial que é a sua obra, muito ainda se pode desvendar sobre a sociedade de sua época bem como de seu papel como homem de letras (ideologicamente posicionado) dentro dela.

Se seus textos, como muito se afirmou, são o retrato da época, o são como nas fotografias atuais onde a imagem original pode ser infinitamente trabalhada de acordo com o objetivo do fotógrafo. Quem captura esta imagem precisa não somente de um sentido aguçado para a percepção do mundo à sua volta como um domínio das técnicas de tratamento da imagem escolhida, aplicadas de acordo com o objetivo final. Ambas, sentido de observação e capacidade de tratamento França Junior possuía.

Os homens de letras do período, qualquer que fosse sua filiação política, utilizavam a imprensa e a literatura em debates que contribuíram para o forjamento de nossa nacionalidade. É certo que conservadores, liberais, republicanos, homens pobres livres, mulheres, cativos, homens do campo ou da cidade e inúmeros outros grupos em que poderíamos dividir a sociedade da segunda metade do século XIX possuíam opiniões divergentes, mas dentre eles somente os letrados detinham o poder de divulgar em grande escala suas idéias e transformá-las em opinião pública. Lançando mão deste poder é que França Junior, muito conhecido em sua época, fez parte da construção e reconstrução dos símbolos sociais de seu tempo.

Bibliografia:

- ALONSO, Ângela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.15, n°44, outubro 2002.
- AZEVEDO, E.R. *Um Palco Sob as Arcadas*. São Paulo: Annablume, 2000.
- BALANDIER, Georges. *O Poder em cena*. Coimbra: Minerva, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac e Naify, 2006, 2 ed.
- CANO, Jefferson. *O Fardo dos Homens de Letras: o “orbe literário” e a construção do Império brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- CENTER OF RESEARCH LIBRARIES. <http://www.crl.edu/brazil/provincial/alagoas>. Acesso em: 29/03/2010.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COELHO, Márcia Azevedo. *Muito Siso e Pouco Riso: a comédia conservadora de França Junior*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.237p.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FARIA João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre a Dramaturgia Brasileira e Estrangeira* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

- _____. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. *Folhetins*. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.
- _____. *Folhetins: Publicados na Gazeta de Notícias*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1915.
- _____. *Política e Costumes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.
- _____. *Teatro de França Junior: Tomo I*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte (SNT/FUNARTE), Col. Clássicos do Teatro Brasileiro, 5, 1980.
- _____. *Teatro de França Junior: Tomo II*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte (SNT/FUNARTE), Col. Clássicos do Teatro Brasileiro, 5, 1980.
- FREITAS, Luiz Eduardo Viveiros de. *Folhetins e Máscaras: a obra de França Júnior*. PUC/SP. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais.
- GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- GUIMARÃES, Lúcia. Zacarias de Góis e Vasconcelos VAINFAS, Ronaldo (org.) *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JOÃO DO RIO. <http://www.joaodorio.com>. Acesso em: 29/03/2010.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janáina; FERREIRA, MARIETA de Moraes (coordenadoras). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- LEVY: Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- LIMA, Israel Souza: *Biobibliografia dos patronos: Fagundes Varela e França Júnior*. Rio de Janeiro, 2003.
- LIPSKI, John M. *Os primeiros contatos afro-portugueses: implicações para a expansão da língua*. In: <http://www.personal.psu.edu/jml34/contatos.pdf>. Último acesso em 18/02/2010.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.
- MELLO, Maria Tereza Chaves. *A República Consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade federal Rural do Rio de Janeiro (EduR), 2007.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. *Coletânea: diversos*. Rio de Janeiro, 1963.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: Imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das Miscelâneas: O Folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: *Congresso Internacional de História*. Maringá, setembro de 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, Pablo Bráulio. *Cultura política, Sátira e Caricatura: moralidade pública liberal na imprensa humorística paulista na década de 1860*. 2008.

TEIXEIRA, Milton M. *A Pinacoteca perdida de Botafogo*. Disponível em: www.museu-emigrantes.org. Último acesso 23/05/09.

Notas.

¹ Mestranda em História - Universidade Federal de Juiz de Fora - MG./ Bolsista Fapemig. raqbasilva@hotmail.com

² Fundação Nacional da Arte/MEC

³ Carlo Ginzburg. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. p.296.

⁴ Essa característica de múltiplas habilidades não era um mérito particular de França Junior. Nelson Werneck Sodré já nos alertara a esse respeito. De acordo com ele, nossos homens de letras do século XIX “faziam as peças, faziam os jornais, faziam a política, faziam versos, faziam razões de defesa, faziam discursos, faziam tudo”. Nelson Werneck Sodré. *História da Literatura Brasileira*. p.212.

⁵ Keila Grinberg. *Eleições*. In: Ronaldo Vainfas (org.) *Dicionário do Brasil Imperial*. p.223.

⁶ Athur Azevedo. *França Junior*. In: *Teatro de França Júnior*. p.14.

⁷ Sobre o Conservatório Dramático, ver: Sílvia Cristina Martins de Souza. *As noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. passim.

⁸ Cf: Sérgio Buarque de Holanda. *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo II. O Brasil Monárquico*; vol. 5: Do Império à República.

⁹ *Teatro de França Júnior*. op. cit. loc.cit.

¹⁰ Sérgio Buarque de Holanda. op. cit. p.243.

¹¹ Raymundo Magalhães Junior. *Introdução*. In: Joaquim José da França Junior. *Política e Costumes*. p.IX.

¹² *Teatro de França Junior*: Tomo I. p.13.

¹³ Arthur Azevedo. *França Junior*. Século XX: Revista de Letras, Artes e Ciências. Número 7, Abril de 1906, ano1. p.25-29.

¹⁴ Joaquim José da França Junior. op. cit. loc.cit.

¹⁵ Joaquim José da França Junior. *Folhetins: Publicados na Gazeta de Notícias*.

¹⁶ Décio de Almeida Prado, um dos poucos que, ao falar da carreira do dramaturgo vai ressaltar seu trabalho como folhetinista, lembra que o fato de uma obra alcançar a quarta edição é “fato raro na

bibliografia brasileira”. Décio de Almeida Prado. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. p.126.

¹⁷ Joaquim José da França Junior. *Folhetins*. p.6.

¹⁸ “Pedro Dantas era o pseudônimo do escritor Prudente de Moraes Neto, (...) que em 1924 publicou com Sérgio Buarque de Holanda a revista modernista *Estética*”. Manuel Bandeira. *Crônicas da Província do Brasil*. p.279.

¹⁹ Este artigo foi posteriormente publicado no *Boletim de Ariel*, outubro de 1934 e na coletânea *Crônicas da Província do Brasil*, de Manuel Bandeira, publicada pela primeira vez em 1937.

²⁰ Manuel Bandeira. op. cit. p.112. Grifo meu.

²¹ Raymundo Magalhães Junior. op. cit.p.10.

²² Jacob Guinsburg. Orelha. In: Sábato Magaldi. *Panorama do Teatro Brasileiro*.

²³ Sábato Magaldi. op. cit. p.140.

²⁴ “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica”. João Roberto Faria. *Realista (Comédia)*. In: Jacob Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves Lima (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. p.266.

²⁵ “Pancadarias disfarces, cacoetes de linguagem, extravagâncias, situações absurdas ou quase inverossímeis, tipificação exagerada dos personagens” são exemplos de recursos utilizados pela baixa comédia destacados por João Roberto Faria. João Roberto Faria. *Baixa Comédia*. In: Jacob Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves Lima (orgs.) op. cit.p.54.

²⁶ Vale ressaltar que nos quatro verbetes mencionados encontra-se o nome de França Junior.

²⁷ Sábato Magaldi. op. cit. p.147.

²⁸ Sábato Magaldi. op. cit. p.150. Grifo meu.

²⁹ Antônio de Pádua. *Aspectos do estilo cômico de França Junior*. In: Ministério da Educação e da Cultura. *Coletânea: diversos*. passim.

³⁰ Idem. p.12.

³¹ A edição de *Teatro Completo de França Júnior* fez parte da coleção *Clássicos do Teatro Brasileiro*, que muito contribuiu para a revalorização da dramaturgia nacional na década de 1980. Outros títulos desta coleção foram: *Teatro Completo de José de Alencar*; *Teatro Completo de Gonçalves Dias*; *Teatro Completo de Joaquim Manoel de Macedo* e *Teatro Completo de Qorpo Santo*.

³² Na linguagem pidginizada, também conhecida como “fala de preto” o escritor utiliza deformações da língua pátria com a intenção de demonstrar a condição social do personagem ou sua nacionalidade (diferente daquela em que o texto foi escrito). John M. Lipski. *Os primeiros contatos afro-portugueses: implicações para a expansão da língua*. In: <http://www.personal.psu.edu/jml34/contatos.pdf>.

³³ Décio de Almeida Prado. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*.p.117.

³⁴ Idem. p.138.

³⁵ João Roberto Faria. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*.

³⁶ A comédias realistas ou dramas de casaca fazem parte de um gênero teatral inaugurado por Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, na França. Este gênero, que se opõe ao romantismo, privilegia o naturalismo como técnica de representação e as questões do presente como temática ao mesmo tempo em que as peças possuem feição moralizadora e caráter burguês. João Roberto Faria. *Realista (Comédia)*. In: Jacob Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves Lima (orgs.) op. cit.p.266. No Brasil esse gênero caracterizou-se pela sintonia com a construção da identidade nacional, por tratar de temas sociais com efeito moralizador e priorizar a dramaturgia brasileira.

³⁷ Iná Camargo Costa. *Sinta o Drama*.

³⁸ Idem. p.157.

³⁹ Luiz Eduardo Viveiros de Freitas. *Folhetins e Máscaras: a obra de França Júnior*.

⁴⁰ Márcia Azevedo Coelho. *Muito siso e pouco riso: a comédia conservadora de França Junior*. p.17.

⁴¹ Márcia Azevedo Coelho.op.cit.loc.cit. Em 2003 Israel Souza Lima, da Academia Brasileira de Letras publicou a biobibliografia de França Junior, juntamente com a de outro patrono da ABL, Fagundes Varela. Os elementos novos encontrados por Israel não foram apropriados por nenhum dos autores que escreveram sobre França Junior posteriormente, por isso não considere relevante citar

essa publicação no corpo do texto, já que trato da memória que foi consolidada a respeito de sua obra. Israel Souza Lima. *Biobibliografia dos patronos: Fagundes Varela e França Júnior*.

⁴² Márcia Azevedo Coelho. op.cit. p.13. Grifo meu.

⁴³ Milton M. Teixeira. *A Pinacoteca perdida de Botafogo*.

⁴⁴ Joaquim José da França Junior. *A missa do galo*. In: Joaquim José da França Junior. *Folhetins*. p.154.

⁴⁵ Arthur Azevedo. *França Junior*. In: *Teatro de França Junior: Tomo I*.

⁴⁶ Elisabeth R. Azevedo. *Um Palco Sob as Arcadas*.

⁴⁷ O *Correio Mercantil* surge no início da segunda metade do século XIX, diferenciando-se do principal jornal da época, o *Jornal do Comércio*, por seu posicionamento político partidário conservador abertamente adotado. Mostrando-se, por isso e por seus folhetins, mais vibrante e atraente, rapidamente tomou o lugar de importância do *Jornal do Comércio*. Pertenceu a Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto e dirigido por Francisco Otaviano de Almeida Rosa, genro do primeiro.

⁴⁸ Sílvia Cristina Martins de Souza. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. In: *Congresso Internacional de História*.p.3149.

⁴⁹ Luiz Eduardo Viveiros de Freitas. op.cit.

⁵⁰ Israel Souza Lima. op.cit.

⁵¹ A segunda edição de *Folhetins* só seria publicada em 1894, cinco anos após a morte do autor.

⁵² Yasmin Jamil Nadaf. *Rodapé das Miscelâneas: O Folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. passim.

⁵³ Carlos Roberto Maciel Levy. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*.

⁵⁴ Estes jovens artistas, com exceção de França Junior, seguiriam seu mestre, o Alemão Georg Grimm quando este não teve seu contrato renovado pela AIBA por não se adequar ao método de ensino oficial. Este grupo, também conhecido como Grupo Grimm, se reunia em torno do mestre para lições de paisagismo ao ar livre em Niterói, Rio de Janeiro, com a intenção de buscar uma percepção e representação naturalista da paisagem. In: Carlos Roberto Maciel Levy. op.cit.

⁵⁵ Center of Research Libraries. Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/provincial/alagoas>.

⁵⁶ *João do Rio*. Disponível em: <http://www.joadorio.com/site/index>.

⁵⁷ *O Paiz* 6 de outubro de 1890.

⁵⁸ Joaquim José da França Junior. *De Petrópolis*. In: Joaquim José da França Junior. *Folhetins*. p.337. Grifo do original.

⁵⁹ Norbert Elias. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.21.

⁶⁰ Serge Berstein. *A Cultura Política*. In: Jean-Pierre Rioux; Jean-François Sirinelli (dir.). *Para uma História Cultural*. p. 349-363.

⁶¹ Giovanni Levi. *Usos da biografia*. In: Janaína Amado; Marieta de Moraes Ferreira (coordenadoras). *Usos e Abusos da História Oral*. p.167-182.

⁶² Jefferson Cano. *O Fardo dos Homens de Letras: o “orbe literário” e a construção do Império brasileiro*.

⁶³ Norbert Elias. *A Sociedade dos Indivíduos*. p. 201.

⁶⁴ Maria Tereza Chaves Mello. *A República Consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. De acordo com essa autora o final do século XIX foi marcado pela “política no meio das ruas” devido, à ampliação do espaço público para além do parlamento ou da câmara.

⁶⁵ 01 de setembro de 1877 – nº80 – BPERJ.

⁶⁶ Os folhetins são um misto de literatura e jornalismo que eram publicados nos rodapés das primeiras páginas dos jornais. Além de crônicas que versavam sobre o cotidiano da sociedade e principais notícias da semana, muitas vezes visando o humor e o entretenimento, também alguns romances foram publicados em forma de folhetins.

⁶⁷ Georges Balandier. *O Poder em cena*.p.43. Grifo meu.

⁶⁸ Idem. *Ibidem*.

⁶⁹ Pablo Bráulio Souza. *Cultura política, Sátira e Caricatura: moralidade pública liberal na imprensa humorística paulista na década de 1860*. p.74.

⁷⁰ *Teatro de França Junior: Tomo I*.

⁷¹ Joaquim José da França Junior. *Política e Costumes: folhetins esquecidos (1867-1868)*. p.154.

⁷² Sidney Chaulhoub; Margarida de Souza Neves; Leonardo Affonso de Miranda Pereira (orgs). *História em cousas miúdas. Capítulos de história Social da crônica no Brasil*. p.13.

⁷³ Joaquim José da França Junior. *Infelizmente*. In: Joaquim José da França Junior. *Folhetins*. p.575.