



## **O MERCADO DE TRABALHO DOS ESPETÁCULOS: ATRIZES DAS COMPANHIAS PORTUGUESAS NOS PALCOS DO TEATRO MUSICADO CARIOCA**

**Flávia Ferreira de Almeida**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

fladealmeida@hotmail.com

### **Resumo:**

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o trabalho de atrizes das companhias portuguesas que atuaram nos palcos cariocas de teatro musicado no final do século XIX e início do XX. A circulação das companhias portuguesas no Brasil era reflexo da consolidação de uma cultura urbana de entretenimento internacional e um importante mercado de trabalho para as mulheres que, na segunda metade do século XIX, passaram a se interessar mais pelo ingresso na carreira de atriz.

**Palavras-chave:** atrizes, trabalho, teatro.

### **Abstract:**

We consider the work of actresses in the Portuguese companies which frequently performed in Carioca music theaters in the late nineteenth and early twentieth centuries. The flow of Portuguese companies to Brazil was a consequence of the consolidation of an urban culture of international entertainment and provided an important labor market for women which, in the second half of the nineteenth century, joined the acting career.

**Keywords:** actresses, work, theater.

O Brasil oitocentista viveu uma grande prosperidade teatral que proporcionou ao público a exibição de espetáculos de diferentes gêneros e nacionalidades. A cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, centro cultural e político do país, se destacou pela popularidade do teatro na sociedade:

Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferaram pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores, e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica plateia (EDMUNDO, 1987: p. 169).

O mesmo período, também foi marcado por um aumento do número de moradores da Capital e por uma intensificação dos hábitos urbanos. A cidade do Rio de Janeiro experimentou uma pujante vida cultural e artística adquirindo hábitos burgueses que se expressavam nos cafés, nos salões elegantes e nos teatros da cidade. De acordo com Antônio Edmilson Rodrigues, no século XIX, “a cidade aburguesa-se e moderniza-se” (RODRIGUES, 2009: p. 108).

Na segunda metade dos oitocentos, ocorreu a ascensão do teatro musicado nos palcos nacionais. Seu repertório era formado por operetas, mágicas, fantasias, *vaudevilles* e revistas de ano. Caracterizado pela sátira, música ligeira, alegria e malícia, o teatro musicado atraiu um público pouco interessado em um teatro de repertório literário.

Os gêneros que compunham o teatro musicado precisavam de atores-cantores e, segundo Décio de Almeida Prado, na realidade brasileira, a busca por atores estrangeiros foi expressiva. “A solução encontrada no Brasil foi a de compromisso: cantoras vindas de fora, principalmente francesas, mas também espanholas e italianas, para os principais papéis femininos...” (PRADO, 1996: p. 101).

No século XIX, as companhias teatrais e o repertório parisiense estavam presentes não só na cena teatral europeia como em diversas outras regiões do mundo, sobretudo, na América. “Paris pode reivindicar o duplo título de capital teatral nacional e europeia. Seu teatro não só sufoca a produção provinciana como, até o final do século XIX, praticamente bane de seus palcos as novidades das outras capitais” (CHARLE, 2012: p. 179 e 180).

A presença de companhias francesas nos palcos brasileiros era grande, no entanto, companhias de outros países europeus também estiveram no Brasil. De acordo com Cláudia Sales Oliveira, a partir de 1910, a presença de companhias

portuguesas de teatro musicado se intensificou no país, especialmente no Rio de Janeiro:

A Companhia Taveira (1910-1913), Companhia Luz Júnior (1910), Companhia Ruas/Teatro Apolo (1911-1923), Carlos Leal e Companhia de Revistas Carlos Leal (1912-1932), Companhia do Éden Teatro/Luís Galhardo (1916) e Companhia Eva Stachino (1934) (OLIVEIRA, 2012: p. 82 – 83).

A influência do teatro lusitano nos palcos brasileiros vem do período colonial, momento em que a metrópole desejava desenvolver nas suas colônias uma missão civilizatória em sintonia com a expansão econômica, que se manifestava em um ideal de educacional e cultural.

A partir da década de 1870, o gênero de teatro musicado firmou-se como principal entretenimento urbano. No que diz respeito ao gênero, os primeiros registros de companhias portuguesas<sup>1</sup> nos palcos brasileiros estavam relacionados ao empresário Sousa Bastos.

Nascido em Lisboa, em 1844, Antônio de Sousa Bastos atuou como escritor de livros e jornais sobre teatro, ensaiador e empresário dos teatros portugueses da Rua dos Condes<sup>2</sup>, Príncipe Real, Avenida e Trindade. No Brasil, dirigiu companhias por alguns anos atuando nos teatros S. Pedro de Alcântara, Príncipe Imperial, Novidades, Lucinda, Recreio Dramático, S. José, Apolo, Minerva, Polytheama, entre outros teatros. Escreveu peças teatrais e obteve sucesso com as revistas de ano. Sua última temporada no Brasil foi em 1907, pois Bastos manteve suas principais atividades em Portugal e veio a falecer em 1911.

A circulação das companhias de teatro portuguesa no Brasil refletia a consolidação de uma cultura urbana de entretenimento internacional e de um grande mercado de trabalho para os atores, especialmente no final do século XIX e início do XX.

A liberalização do mercado teatral europeu e o aumento do número de teatros privados em relação aos com financiamento público, durante a segunda metade do século XIX, oportunizou uma maior competitividade entre a classe artística atraindo novos atores que precisavam ter talentos múltiplos para atender as demandas das companhias que misturavam gêneros. No mesmo contexto, segundo o historiador

<sup>1</sup> Por volta de 1850, o teatro de revista português teve início. A revista de Manuel Roussado intitulada *Fossilismo e Progresso* exibida no Teatro Ginásio, em 1855, marcou o princípio do gênero em Lisboa.

<sup>2</sup> Importante teatro lisboeta durante o século XIX.

Christophe Charle, ocorreu um processo de feminização da profissão, sobretudo nas capitais europeias.

A urbanização e a expansão do lazer criaram um mercado voltado para o universo da diversão no qual as mulheres viam uma oportunidade de trabalho e de ascensão financeira e pessoal, visto que algumas conseguiam conquistar o estrelato. São escassas as pesquisas historiográficas que problematizem o trabalho feminino nesse, sobretudo no teatro, importante entretenimento urbano do período citado.

Néstor Garcia Canclini afirma que “a cultura é um processo social de produção” (CANCLINI, 1983: p. 30), tal processo está inserido em uma realidade socioeconômico que engloba os meios de produção, relações e condições sociais. Deste modo, refletir sobre um produto cultural como o teatro, segundo Canclini, requer considerar a análise de elementos que formam a estrutura do campo teatral, pois muitos são os agentes responsáveis por sua produção e muitas são as relações estabelecidas entre eles sendo assim a classe artística feminina um componente fundamental dessa estrutura teatral.

Dentro dessa perspectiva, o presente artigo tem como objetivo refletir sobre as condições de vida e trabalho das atrizes de companhias portuguesas que atuaram nos palcos do teatro musicado popular carioca, no período circunscrito entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Realizar um estudo centrado no universo feminino exige uma reflexão acerca da construção histórica da noção de gênero. Para Judith Butler o gênero não se estabelece de forma coerente e sólida nas diferentes realidades históricas, pois “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2015: p. 21).

A sociedade burguesa instituiu o discurso de que o trabalho doméstico era o ideal para as mulheres. Aquelas pertencentes às famílias mais abastadas da sociedade acabavam por se encaixar com mais facilidade nesse papel, principalmente por não necessitarem trabalhar para sobreviver e por possuírem dotes. Nesse contexto, foi construído um papel social feminino padrão:

Presenciamos ainda nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probabilidade, um tesouro social imprescindível (D’ INCAO, 2004, p. 186).

No entanto, uma gama enorme de mulheres trabalhava fora de seus lares nas mais diversas profissões, chefiando suas famílias e fugindo do modelo ideal de trabalho feminino imposto. Assim como nos países da Europa, o Brasil, no final do século XIX, também viveu o aumento da atuação feminina nos palcos, fruto da consolidação do capitalismo e da vida urbana.

O ofício de atriz no Brasil teve início na colônia. Nesse período, existem registros da atuação de freiras e índias nos teatros jesuítas. Já no século XVIII, ocorreram as primeiras tentativas para estabelecer elencos dramáticos, nos quais mulheres passaram a atuar. No entanto, em 1780, em Portugal, D. Maria I vetou por decreto a participação de mulheres no teatro, porém tal veto não impediu a participação feminina nos palcos, nas últimas décadas do século XVIII. Em decorrência da suspensão do veto, a presença das atrizes nos palcos tornou-se mais constante:

Somente a partir do século XIX, com a abertura político-cultural promovida pela transferência da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, mais especificamente, com a suspensão do veto, começaremos a ver as mulheres ocuparem de maneira definitiva espaços dentro e fora dos palcos, como atrizes, cantoras e produtoras (ANDRADE, 2008: p. 25-26).

A transferência da família real para o Brasil gerou um forte intercâmbio cultural resultando no aumento da vinda de companhias teatrais portuguesas para a nova sede do governo português. Essa presença se intensificou no final do século XIX e início do século XX.

Em sua coluna “A propósito”, da revista *O Theatro*<sup>3</sup>, em 9 de novembro de 1911, o crítico Nazareth Menezes<sup>4</sup> escreveu sobre as companhias teatrais portuguesas:

As companhias portuguesas passam aqui quase todo o ano, tomam conta dos nossos teatros, exploram o nosso público, achincalhando-o com as suas indecências, os seus desmoralizados e sedição repertórios e ainda por cima, estabelecem o espetáculo por sessões, tirando o último recurso de que lançaram mão os nacionais para manter o nosso misérrimo teatro (MENEZES, 1911).

O colunista ressalta a presença das companhias nos palcos cariocas durante todo ano o que, segundo ele, estaria prejudicando a carreira dos atores brasileiros.

<sup>3</sup>Essa edição da revista semanal, que data de 1911, foi dirigida por Nazareth Menezes em colaboração com João Claudio e J. Ozório. Existiram outras edições anteriores da revista com outros colaboradores.

<sup>4</sup> Escritor teatral e poeta.

Inicialmente as companhias portuguesas vinham para o Brasil na época do verão europeu, fugindo das doenças que se multiplicavam no país durante sua estação mais quente e permaneciam pelo período de três a cinco meses, pois os atores tinham que regressar no inverno para os teatros que eram contratados. Os motivos que levaram os atores e empresários para as temporadas fora da Europa eram a falta de trabalho e de proventos no período do verão em Portugal. A chegada das companhias estrangeiras nos palcos da cidade do Rio de Janeiro era um grande evento:

Quando uma companhia estrangeira chegava na cidade o tumulto era grande: os jornais não falavam outra coisa, os cambistas se alvoroçavam, o comércio fechava mais cedo. Desde que a navegação a vapor passou a facilitar as travessias transoceânicas, o Rio de Janeiro recebeu visita constante de companhias estrangeiras. Trupes francesas de comédia ou de música, italianas de ópera, opereta, drama ou tragédia, espanholas com repertório de zarzuelas, e portuguesas, evidentemente (DINIZ, 1999: p.41).

O Brasil recebia companhias teatrais de outros países europeus como Itália e França, mas foram as companhias portuguesas que, a partir da primeira década do século XX, dominaram os palcos cariocas. Nazareth Menezes pontua essa presença a qual considera excessiva em outra crítica da coluna “A Propósito”, em 8 de junho de 1911:

Além das companhias líricas, italianas e francesas, em geral secundárias e de ordem ínfimas que nos visitam e partem logo, para voltarem no ano seguinte, temos as companhias portuguesas que vivem muitas vezes o ano inteiro a nos exploram os bolsos (MENEZES, 1911: p.7).

O principal repertório destas companhias, como se sabe, eram peças de teatro musicado, gênero desqualificado por muitos críticos teatrais que o consideravam responsável pela decadência<sup>5</sup> do teatro nacional.

Nazareth Menezes responsabilizou e criticou os portugueses pela implantação nos palcos brasileiros dos espetáculos por sessões, prática que diminuía o tempo de exibição das peças e que foi bastante utilizada no gênero musicado. Neide Veneziano destaca que o regime por sessões foi amplamente criticado no Brasil, logo após a sua

---

<sup>5</sup>O historiador Fernando Mencarelli destaca a existência de um debate acerca da decadência do teatro nacional entre os críticos teatrais do século XIX. A tomada dos palcos cariocas pelas revistas de ano, gênero que compunha o teatro musicado popular, provocou críticas daqueles que defendiam a construção de um teatro nacional pautado na dramaturgia literária próxima dos modelos da tradição dramática da tragédia e da alta comédia. Para muitos destes críticos as revistas de ano eram meras cópias e traduções de modelos estrangeiros.

implementação, com o argumento de que ele reduzia a qualidade do espetáculo em benefício dos lucros gerados pelo maior número de exibições.

O crítico Nazareth Menezes e muitos de seus pares publicaram crônicas em “defesa” do teatro nacional. Tal posicionamento refletia um projeto mais amplo que era o de pensar o teatro brasileiro.

No que diz respeito à crítica de espetáculos na imprensa, podemos notar que o seu surgimento foi marcado pela configuração de um círculo de especialistas que acreditavam que suas aptidões os habilitavam para a função de julgar aspectos estéticos que se tornaram decisivos nas questões de gosto. Norbert Elias destaca o papel do perito em arte na alvorada do século XIX:

Em vez da sociedade do ócio, aristocrática, de corte, agora são os pequenos grupos de artistas, críticos de arte e seus amigos, portanto de especialistas, que possuem sensibilidade e talento particulares para a arte ou a literatura, ou que acreditem tê-los, que determinam o chamado gosto artístico da moda (ELIAS, 2005: p.40).

A imprensa crítica, típica do modo de vida burguês, se intensificou no Brasil oitocentista. Segundo Marco Morel, a imprensa no Brasil se tornou livre em 1820 graças ao decreto da Junta de Governo da revolução constitucional portuguesa. A partir de então, a liberdade de imprensa teve ampliações e de retrocessos. Foi nesse contexto que o espaço público brasileiro passou de um lugar marcado pelas gazetas, manuscritos divulgados nas ruas, ou seja, formas típicas de comunicação do Antigo Regime para um espaço onde se consolidou debates através da imprensa, muitas vezes desvinculados do poder oficial do Estado, onde as leituras individuais e privadas ganhavam destaque, o que permitiu a formação de opiniões mais abstratas, fomentadas pela criticidade de cada leitor e representando um somatório de opiniões (MOREL, 2005: p. 205-206).

No Brasil, a figura do crítico teatral brasileiro estava em construção e “não parecia nada problemático, no período, que um crítico fosse também autor, ensaiador ou promotor de espetáculos em temporada ” (SÜSSEKIND, 2002: p. 62).

Os críticos teatrais oitocentistas pensavam o teatro brasileiro de forma ampla e articulado a um projeto nacionalista que tinha como objetivo pensar a nação. Flora Sussekind destaca que a polêmica, a compreensão da literatura dramática e da história teatral fundamentavam as críticas dos periódicos.

A propósito, de acordo com Roland Barthes, a linguagem que cada crítico utiliza na sua escrita é fruto da época em que ele vive, das experiências coletivas e individuais:

A linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões (BARTHES, 2013: p. 163).

Existia por parte dos críticos a defesa do teatro nacional, no entanto, eles divergiam nos mais variados aspectos acerca daquilo que consideravam melhor para o mesmo.

As críticas sobre a presença do teatro português no Brasil incluíam reflexões sobre os atores estrangeiros. As crônicas dedicadas às atrizes abordavam questões salariais, de atuação e de comportamento dentro e fora dos palcos. Segundo Mário Nunes, as atrizes estrangeiras que ganham notoriedade entre o público e a crítica teatral brasileira passaram a exigir maiores salários e concorrer com as atrizes nacionais. Vejamos a crítica publicada em 1920 sobre tal questão:

A exigência feita de altos salários, para virem ao Brasil, pelos artistas portugueses, declarou o empresário José Loureiro<sup>6</sup>, ia determinar a ausência de companhias daquele país, nos palcos carioca. Essa constatação, como se compreende, e dá máxima importância para o desenvolvimento do nosso teatro, que luta, anos seguidos, com a concorrência das trupes portuguesas... Palmira Bastos, 10:000\$000 e mais 200\$000 por noite de trabalho. Helena Castro, 1:200\$000, quando atrizes nossas de igual categoria, ganham 300\$000... Figuras que a um ano ganhavam 1:800\$000....E isso acontece quando o dinheiro português vale menos do que o brasileiro (NUNES, s/d: p. 225).

As atrizes Palmira Bastos e Helena Castro, ambas portuguesas, tiveram divulgados seus salários para que os mesmos servissem de comparação aos das atrizes brasileiras da mesma categoria.

Analisando os salários mencionados vamos compará-los aos de outros profissionais que compunham a sociedade carioca, em fins do século XIX e início do XX, para termos uma noção da média salarial exigida pelas atrizes portuguesas na

---

<sup>6</sup>Importante empresário português do ramo teatral. Na segunda década do século XX, Loureiro arrendou importantes teatros no Rio de Janeiro, como o Teatro Apollo, Carlos Gomes, S. José.

cidade do Rio de Janeiro. A crítica destaca que o salário de uma atriz brasileira da mesma categoria das portuguesas citadas era de 300\$000 réis, esse valor era igual ao salário mensal de um funcionário público municipal de baixa categoria funcional amanuense (NEVES, 2006: p. 23). Já o salário exigido por Palmira Bastos, em 1920, por exemplo, era muito superior ao das atrizes brasileiras, chegava a mais de 10:000\$000 réis, valor bem maior do que o pago a ela e outras atrizes portuguesas um ano antes que era por volta de 1:800\$000 réis.

O último valor era superior ao orçamento mensal de uma família carioca abastada, no ano de 1919, pois a média de gastos destas famílias com gêneros alimentícios, combustível, vestuário, aluguel, criados, móveis e despesas diversas somavam 1:151\$320 réis (DAMAZIO, 1996: p. 60).

Para compreendermos melhor tais exigências salariais refletiremos sobre a trajetória de uma das atrizes citadas na crítica: Palmira Bastos. Nascida em 30 de maio de 1875, era de Aldeia Gavinha e iniciou-se no teatro, ainda criança, a convite do empresário Sousa Bastos com quem se casou em primeiro de julho de 1894. Construiu sua carreira nos gêneros de teatro alegre e veio ao Brasil pela primeira vez contratada pela empresa do Teatro D. Maria. Em 1906 e 1907, a atriz esteve no país integrando diversas companhias de operetas. No ano de 1908, foi contratada pela Companhia Taveira que, na ocasião, funcionava no Teatro Recreio Dramático onde representou algumas operetas, retornou para Portugal, e dois anos depois, voltou para o Brasil já como primeira atriz da Companhia Taveira.

A trajetória de Palmira Bastos foi marcada pela atuação no teatro musicado e alegre com grande destaque na atuação de operetas, porém tal fator não a impossibilitou de trabalhar no drama e na comédia. Cabe ressaltar que a atriz foi casada com um dos maiores empresários do meio teatral, esse fato contribuiu para que ela obtivesse maiores oportunidades de trabalho. A atriz enviuvou de Sousa Bastos em 1911, casou-se novamente e faleceu com 91 anos de idade, em 1967.

Nazareth Menezes, em outra crítica na qual questiona o talento dos atores portugueses que, segundo o crítico, eram “uns artistas sem linha, sem jeito, sem qualidades boas, inferiores aos nossos que aqui andam abandonados” (MENEZES, 1911: s.p.). chama atenção para uma exceção com relação a atriz Palmira Bastos:

A companhia que tomou agora o Recreio, tirando a figura brilhante da Sra. D. Palmira Bastos, que é incontestavelmente uma artista de grande mérito,

que tem, senão mediocridades e chatezas completamente nulas (MENEZES, 1911: s.p).

Menezes foi um grande crítico da presença das companhias portuguesas no Brasil por considerar, como já foi dito, que essa presença era excessiva prejudicando assim o teatro nacional e por acreditar que os atores portugueses escolhidos para as temporadas no Brasil, com algumas exceções, não eram bons atores e, deste modo, não contribuíam para melhorar os artistas nacionais. Palmira Bastos diferenciava-se da maioria das atrizes, consagrada pela crítica brasileira e casada com um importante empresário do ramo teatral, possuía um status que certamente deu-lhe condições de fazer maiores exigências salariais.

Estabelecendo uma relação com a média salarial paga aos atores europeus no século XIX, destaco as conclusões obtidas por Charle em seus estudos acerca dos valores pagos aos atores nas capitais Paris, Londres, Alemanha e Viena:

Os salários pagos aos atores nas quatro capitais durante o século XIX atestam uma alta evidente, mais acentuada nos mercados de espetáculo centralizados que nos policêntricos. Sempre caracterizada pela amplidão das distâncias entre suas remunerações, a categoria dos atores vê essas diferenças aumentarem com o tempo e à medida que a concorrência se intensifica, o fenômeno clássico de afirmação das lógicas do mercado e do *star system* que se difunde pela Europa como um todo. No final do século, os grandes intérpretes protagonistas chegam a ganhos comparáveis, e até superiores, aos rendimentos das elites mais abonadas (...), enquanto o grosso dos artistas (40% a 50% do grupo) se mantém no mesmo nível de vida que os pequenos funcionários e os operários qualificados (CHARLE, 2012: p. 120 - 121).

A média salarial das atrizes brasileiras da mesma categoria que Palmira Bastos era igual à média salarial do grosso de artistas europeus, ou seja, igual à de pequenos funcionários e operários qualificados. Desta forma, a diferença salarial entre as atrizes portuguesas e brasileiras era muito expressiva o que justificava as reclamações por parte das últimas.

No ano de 1911, Nazareth Menezes escreveu na sua coluna “A propósito”, de “O Theatro”, sobre uma suposta articulação dos artistas brasileiros contra a constante vinda de companhias de teatro portuguesas para o Rio de Janeiro visando melhorar as ofertas de trabalho para os atores brasileiros. De acordo com o crítico, uma das propostas dos artistas seria regular a vinda destas companhias para a capital federal:

A única coisa, porém, lógica e razoável, a medida que nos parece ser mais acertada e a legislação sobre o teatro...Não se proibirá, nela, a concorrência

estrangeira, por que isso vai de encontro a nossa Constituição. Será determinada, no entanto, uma época em cada ano durante a qual as companhias estrangeiras possam trabalhar nos nossos teatros. Fora desse prazo cada companhia que quiser aqui se exhibir contribuirá com um avultado imposto (MENEZES, 1911: s.p).

Não foram encontrados registros, entretanto, de que uma época do ano tenha sido delimitada para as companhias estrangeiras e que tais impostos tenham sido cobrados por parte do governo brasileiro.

No entanto, cabe destacar que as companhias estrangeiras pagavam imposto. Em 22 de maio de 1894, foi sancionado um projeto de lei que estabelecia o pagamento de imposto de 10% sobre a receita bruta dos espetáculos das companhias estrangeiras que se exibissem no Rio de Janeiro. Esse projeto tinha como objetivo arrecadar impostos para a construção do Teatro Municipal<sup>7</sup>. Contudo, para alguns críticos teatrais tal imposto possuía problemas, pois era um “*imposto equitativo, o que tanto monta dizer bastante leve, cuja cobrança deve ir sendo acumulada para o fim de um certo tempo(...)*” (FONSECA, 1894: s.p.).

Porém nem todas as companhias estrangeiras pagavam impostos. Em 16 de junho de 1894, foi promulgada uma lei que eximia as companhias de ópera lírica do imposto acima citado. O crítico teatral Artur Azevedo explicou em sua coluna *O Theatro*, do Jornal *A Notícia*, de 11 de abril de 1895, o motivo para não cobrar impostos das companhias líricas estrangeiras:

A lei de 16 de Junho eximia do imposto às companhias de ópera lírica (...). Poupano as companhias de ópera, os legisladores do ano passado tiveram em vista que os empresários líricos, longe de ser fintados, são, pelo contrário, auxiliados pelos cofres públicos nas mais civilizadas capitais, e isso em virtude do velho axioma afirmativo de que a música adoça os costumes. Se os adoça não sei, mas não ha duvida que é o mais poderoso fator da educação estética de um povo(...) (AZEVEDO, 1895: s.p.).

Segundo Artur Azevedo, a isenção de imposto dada às companhias de ópera lírica se justificava por que elas contribuía para o desenvolvimento do teatro nacional e do bom gosto e estética de um povo.

Um dos impostos cobrados aos artistas estrangeiros, assim como aos nacionais, era o imposto sobre os espetáculos em benefício<sup>8</sup>, mas, os atores e atrizes

---

<sup>7</sup> Inaugurado em 14 de julho de 1909, o prédio do Teatro Municipal fica localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, entre a Avenida Rio Branco, Praça Marechal Floriano, Rua Treze de Maio e Rua Manuel de Carvalho.

<sup>8</sup> Espectáculo em benefício, ou simplesmente benefício, nasceu provavelmente na França, em 1735, quando os artistas da Comédie française entregaram toda a renda de um espetáculo a uma atriz que

estrangeiros e nacionais buscavam estratégias para não pagar impostos e aumentar seus rendimentos.

Em 27 de junho de 1903, a prefeitura do Rio de Janeiro, pelo decreto 446 estabeleceu que os impostos teatrais arrecadados, inclusive as licenças, seriam destinados a edificação e manutenção do Teatro Municipal, o artigo oitavo instituiu que quando o espetáculo era em benefício de associações de caridade ou beneficência, de instrução ou motivado por fato de interesse social e humanitário, podia o Prefeito dispensar o pagamento de imposto municipal.

No dia 25 de julho de 1903, a atriz Nanette de Souza, que fazia parte da companhia Sousa Bastos, funcionando do *Teatro Apollo*, solicitou o pedido de isenção do imposto municipal para a peça que iria encenar em seu benefício, no dia 27 do mesmo mês, que foi deferido.

A atriz Ismênia Mateos também teve seu pedido de isenção de imposto do espetáculo em benefício deferido. Ela entrou com um processo no dia 23 de setembro de 1905, como atriz contratada da Companhia José Ricardo<sup>9</sup>, que funcionava no Teatro São José, para pedir a isenção do valor de um conto e duzentos mil réis em impostos. No entanto, nem sempre a prefeitura concedia tal isenção. No dia 17 de agosto de 1903, a atriz portuguesa Aurélia dos Santos<sup>10</sup> realizou um espetáculo em seu benefício no mesmo teatro que a atriz Nanette e com a mesma companhia. No mesmo dia, ela enviou ao prefeito um pedido de dispensa do pagamento do imposto municipal baseada no decreto 446.

A atriz teve seu pedido indeferido pela prefeitura com a alegação de que a mesma não havia se exibido nenhuma vez em temporada com a companhia Sousa Bastos e que aquela era a sua primeira exibição, deste modo, não pertencendo à companhia. Foi com este argumento que a prefeitura negou a isenção do imposto para Aurélia dos Santos. Cabe destacar que a dispensa do imposto era facultativa, ou

---

havia perdido seus bens em um incêndio. No século XVIII, os benefícios ocorreram esporadicamente para socorrer um artista acidentado ou em dificuldades financeiras. Já nos três últimos decênios do século XIX, não apenas os artistas brasileiros tinham direito aos benefícios. Os artistas estrangeiros aproveitaram esse costume para ganhar um pouco mais de dinheiro, além de flores e presentes ou mesmo jóias valiosas.

<sup>9</sup> A companhia pertencia ao ator José Ricardo nascido em Lisboa no ano de 1860. De acordo com biógrafos, José Ricardo começou a atuar aos quatro anos de idade. No ano de 1896, o ator virou empresário do Teatro D. Affonso.

<sup>10</sup> Nasceu no ano de 1852 na cidade Angra do Heroísmo, Ilha Terceira. Em 1881, entrou para o Teatro Trindade em Lisboa. Também atuou no Porto e viajou a trabalho várias vezes ao Brasil. Segundo Sousa Bastos, Aurélia cantava bem e era uma das atrizes portuguesas que mais possuía jóias valiosas.

seja, cabia à prefeitura analisar cada pedido e decidir se iria conceder a isenção ou não.

A tentativa de não pagar impostos e conseqüentemente melhorar os rendimentos não foi a única forma de articulação das atrizes para conseguir melhorias em suas carreiras. A relação com o empresariado e os conflitos estabelecidos também refletem tais iniciativas.

Os conflitos envolvendo atrizes e empresários não era incomum no universo teatral carioca. O historiador Fernando Mencarelli pesquisou um imbróglio judicial envolvendo três importantes empresários do teatro musical e conhecidas atrizes. Os empresários Sousa Bastos, Jacintho Heller<sup>11</sup> e Luiz Braga Junior<sup>12</sup>, a partir de um acordo registrado em contrato em 1884, tentaram criar um cartel no meio teatral. Uma das cláusulas deste contrato, a mais tensa e polêmica, impedia a saída dos atores das companhias sem o consentimento dos empresários e a recontração de ex-empregados das companhias no período de um ano. Meses depois da assinatura do contrato, Sousa Bastos e Braga Junior pediram que o mesmo fosse cancelado, pois as atrizes Rose Merry<sup>13</sup> e Hermínia Adelaide<sup>14</sup> tinham trabalhado para Heller e saíram da empresa para serem contratadas por Sousa Bastos e Braga Junior, e por um salário superior ao estabelecido no contrato dos empresários.

As atrizes se rebelaram contra os abusos do contrato de cartel e pressionaram para impedir que a iniciativa vingasse recusando novos contratos, não aceitando as regras impostas e utilizando seu prestígio com o público.

Outro conflito envolvendo atriz e empresariado foi o protagonizado por Pepa Ruiz. Vindo para o Brasil, em 1881, como primeira atriz da companhia de Sousa Bastos, com quem teve um relacionamento amoroso. Pepa nasceu em 1859, na cidade de Badajoz/Espanha, e foi para Lisboa junto com sua mãe aos seis anos de idade. Sua primeira aparição como atriz foi em 1875, fazendo pequenos papéis em uma revista de Sousa Bastos. Ao longo de 1879 e 1880, se destacou em revistas, operetas e

---

<sup>11</sup>Nascido no Porto em 1834, Heller veio para o Brasil com seu pai ator com 3 anos de idade. Fez parte da Companhia do Ginásio Dramático e se tornou um dos maiores empresários da cidade. Esteve na frente da Phenix Dramática.

<sup>12</sup>Nasceu no Rio Grande do Sul e se estabeleceu no Rio de Janeiro onde foi sócio de uma empresa teatral no Teatro Recreio Dramático. Logo depois, adquiriu o espólio da empresa de Ester de Carvalho montando uma companhia que percorreu o Brasil. Foi para Portugal onde se tornou sócio proprietário do Teatro D. Amélia. Em 1882, estreou sua primeira companhia no Teatro Recreio Dramático.

<sup>13</sup> Nasceu na França e veio para o Brasil a partir de 1870.

<sup>14</sup>Nasceu em Portugal onde começou a exercer a profissão de atriz. Veio para o Brasil por volta de 1879 trabalhar na Phenix.

*vaudevilles*. Seu primeiro sucesso no Rio de Janeiro foi na opereta *Mascotte*. Logo em seguida, ela retornou para Lisboa. Entre o ano de 1893 e 1894, quando assumiu a administração do *Teatro Trindade*, em Portugal, Sousa Bastos rompeu o contrato de trabalho que tinha com Pepa, e, talvez por esse motivo, a atriz tenha vindo se aventurar definitivamente nos teatros Brasileiros. Em 1894, ela fixou residência no Brasil indo para Portugal eventualmente. Nas suas idas e vindas entre Brasil e Portugal, Pepa dirigiu companhias no Teatro Recreio e Apollo, por exemplo. Faleceu em outubro de 1923, aos 64 anos (BASTOS, 1898: p. 345-346).

Em 1883, Sousa Bastos trouxe ao Brasil uma revista de ano chamada *Do Inferno a Paris* que foi proibida devido a confusões na sua estreia. Em 1886, Bastos levou a revista *O Casamento do Bilontra com a Mulher Homem* à cena carioca, com Pepa Ruiz como primeira figura. Em uma volta do Brasil, o empresário montou um de seus maiores sucessos, *Tim Tim por Tim Tim*, a revista de 1888. “*O Tim Tim por Tim Tim* deu 109 representações seguidas, deu reprises sem conto no Condes, no Avenida, no Trindade, no Coliseu, no D. Amélia, desde então até 1906, e foi representado em todos os teatros do Brasil” (SAVIOTTI, 1947: p. 139).

Pepa Ruiz estrelou a revista nos palcos cariocas e se envolveu em um conflito com os empresários responsáveis por montar a peça no Brasil. O cronista Arthur Azevedo, divulgou em sua coluna “O Theatro”, do jornal *A Notícia*, em 10 de janeiro de 1895, uma questão jurídica abrangendo a atriz e os empresários Fernandes Pinto e C. Os últimos compraram do escritor Sousa Bastos o direito de explorar nos teatros brasileiros a revista de ano *Tim-Tim por Tim-Tim*, na qual Pepa Ruiz representou 18 papéis. Ao longo da temporada de exibição, Pepa deixou o teatro e foi substituída pela atriz Miola que passou a interpretar os 18 papéis acrescentando mais um sem que o autor da peça soubesse. Pepa Ruiz solicitou à polícia a apreensão da peça manuscrita e das respectivas partes de orquestra o que foi feito. Os empresários recorreram ao juiz civil e o recurso foi deferido, mas a atriz colocou embargos e o juiz reconsiderou o despacho ficando mantido o sequestro e a proibição das representações da peça. Arthur Azevedo achou absurda a sentença da justiça beneficiando a atriz Pepa Ruiz em detrimento dos empresários proprietários que possuíam o direito sobre a peça de Sousa Bastos (AZEVEDO, 1895: s.p.). Não foi possível localizar tal processo judicial, porém esse imbróglio, onde a vontade de Pepa se sobrepôs à dos empresários, demonstra a influência e prestígio que uma atriz poderia alcançar.

A situação de exploração das artistas foi examinada por Michelle Perrot que relatou as abusivas condições contratuais a que estavam submetidas às atrizes europeias, durante a segunda década do século XX, especificando a realidade de uma atriz parisiense:

Ela se compromete a “representar, cantar, dançar ou aparecer no palco à primeira requisição (do diretor) – em qualquer tempo, em todos os lugares, mesmo na província ou no estrangeiro, várias vezes e em diferentes teatros no mesmo dia, à tarde ou à noite – todos os papéis que lhe serão atribuídos, sem distinção do gênero nem de emprego”. Ela deve aprender cinquenta linhas por dia, comparecer ao teatro todos os dias sem exceção, mesmo que não atue, uma meia hora antes de se abrirem as cortinas. Tudo isso por duzentos francos por mês que lhe serão pagos apenas se ela trabalhar em mais de um ato numa mesma representação. Se ficar doente não recebe. E ainda: ela é obrigada a morar em Paris, a uma distância de uns 15 minutos do teatro. Isso mostra sua dependência e a mediocridade de sua condição (PERROT, 2007: p. 129).

O modelo contratual exploratório também se estendia às temporadas no estrangeiro e nas províncias. O caso de Pepa Ruiz pode ser entendido à luz do comentário de Perrot. Assim como as atrizes envolvidas no conflito judicial da formação de um cartel de empresários teatrais, Ruiz desafiou os empresários da peça em que tinha atuado entrando com uma ação judicial contra a exibição da mesma por não aceitar uma mudança no texto original do autor.

Uma verdadeira indústria da diversão foi estabelecida na cidade do Rio de Janeiro e o próprio empresário Pascoal Segreto fez uso de diversos recursos para atrair o público, como a troca constante de espetáculos em cartaz, ingressos baratos, a criação de loterias, que dava prêmios através dos sorteios dos bilhetes dos ingressos, e um sistema de bonificação que dava ingressos a baixo preço. O empresário também utilizava muito a imprensa para chamar os espectadores com notas e matérias sobre os espetáculos.

O grande número de apresentações acabava sobrecarregando os artistas das companhias e as condições de trabalho a que estavam submetidos era esgotante. Os artistas do teatro musicado trabalhavam todos os dias da semana, realizavam em média três sessões por dia e dependiam de um grande esforço na projeção da voz, pois nos teatros de grandes dimensões e com uma orquestra tocando ao vivo, o canto e texto tinham que ser ouvidos por todos os espectadores. As próprias arquiteturas dos edifícios teatrais também atrapalhavam as apresentações dos artistas e muitos teatros possuíam bares, jardins, pátios e cervejarias cujos ruídos chegavam às salas

de apresentações devido à abertura de portas e janelas por causa do calor da iluminação a gás e do próprio clima tropical. Na Europa, a estrutura física dos mais populares teatros não era muito diferente. Luiz Francisco Rebello destacou vários problemas do Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, classificando o lugar como “uma fábrica de constipações”, “um subterrâneo frigidíssimo e tenebroso” e “uma espelunca imunda e carunchosa” (REBELLO, s.d.: p. 44).

Mário Nunes<sup>15</sup>, em sua obra *40 anos de Teatro*, publicou uma crítica, de 1918, sobre o abuso cometido pelos empresários com relação aos artistas que eram privados do descanso semanal:

Não gozava a classe teatral do direito de repousar (...). Não cremos, examinando a questão à luz do interesse comercial, que o fechamento dos teatros em um dia da semana trouxesse prejuízo às empresas. Quem tem o desejo de ir ver uma peça, não o perde porque o teatro esteve fechado um dia, e mesmo que o faça por que haja escolhido uma outra casa de espetáculos – no caso em que o fechamento não seja simultâneo – tal deliberação prejudicará a todos e, assim, neutraliza-se, uma vez que nenhum teatro fique isento de fechar.

Caso, porém, não deliberem os empresários por vontade própria o fechamento, que a classe teatral, solicitará – uma representação ao Conselho Municipal resolverá o assunto. Não pode esse corpo legislativo desatender a uma pretensão que sempre tem acolhido favoravelmente, quando formulada por outras classes (NUNES, s.d.: p. 135).

As reivindicações do crítico e dos artistas por um dia de descanso na semana refletem a luta por melhorias nas condições de trabalho da classe artística. A falta do descanso semanal se manteve pelo menos até a década de 1920.

A exploração da classe artística é um reflexo da consolidação do que o historiador Christophe Charle chamou de um capitalismo do espetáculo. Analisando o contexto do teatro europeu, na segunda metade do século XIX, Charle salienta a precarização do mercado de trabalho dos artistas teatrais assolado pelo desemprego, acidentes de trabalho, falências, insalubridade do local de trabalho, queda brutal no nível de vida, superexploração de acordo com sexo e idade, entre outros problemas (CHARLE, 2012: p. 134).

De acordo com Pierre Bourdieu, as sociedades industriais se hierarquizam pela desigual distribuição dos capitais econômico, cultural, social e simbólico. O sociólogo explica as desigualdades entre os grupos sociais propondo uma teoria do espaço

---

<sup>15</sup>Nasceu na cidade do Vassouras, Rio de Janeiro, no ano de 1886, foi crítico, autor e um dos responsáveis por fundar a Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Entre 1913 e 1914, publicou críticas teatrais no *Jornal do Brasil*. Nunes faleceu em 1968.

social, estruturado pelos diferentes capitais, e seus campos. Os campos, segundo Bourdieu, eram:

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (situs) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com outras posições (dominação, subordinação, homologia, etc.) Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmo social é constituído do conjunto destes microcosmos sociais relativamente autônomos, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irredutíveis às que regem os outros campos. Por exemplo, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem a lógicas diferentes (BOURDIEU, 2001: p. 72).

O campo artístico, assim como os demais campos, possui lógica própria de funcionamento, relativa autonomia, seus dominantes e dominados. No entanto, ele é atravessado por outros campos, pois existe uma articulação entre eles. No mundo capitalista, o campo econômico tende a permear os demais campos inserindo neles sua lógica de funcionamento. Deste modo, a exploração da classe artística pelos empresários teatrais evidencia essa interpenetração dos campos.

A origem humilde de muitos artistas e a precoce iniciação nos palcos demonstra que o ingresso na carreira era um meio de ganhar a vida e sustentar seus familiares. Michelle Perrot destaca que o século XIX foi marcado pela progressiva integração das comediantes, atrizes, cantoras e dançarinas na sociedade e que a maioria delas eram oriundas de meios populares.

Os laços familiares facilitavam a entrada dessas atrizes na profissão. Por meio desse capital social, que segundo Bourdieu, engloba as sociabilidades de que dispõe um indivíduo, elas iniciavam suas carreiras muito jovens. A já citada Palmira Bastos ingressou no teatro seguindo os passos dos pais espanhóis que eram artistas de uma modesta companhia que se dissolveu, levando a mãe da jovem atriz a trabalhar como modista pelas manhãs e como corista de teatro na parte da noite levando sempre sua filha.

Contudo, ao longo do século XIX, a influência da hereditariedade no ingresso a carreira de ator passou por algumas modificações. Com a ida da população para os centros urbanos, a construção de mais teatros e a falta de barreiras oficiais para a entrada na profissão acabou por alargar a porta de acesso ao teatro:

Assim como o chavão da “vocação” leva os biógrafos a mascarar o papel do meio de origem no ingresso nessa profissão de risco, a ideologia do dom e da graça muitas vezes os faz esquecer-se de precisar a formação escolar ou profissional anterior. Remetem-nos, então, a dois estereótipos: o do “filho de peixe”, cujos pais, atores, facilitaram sua formação prática, às vezes ainda bem jovem, e o do outsider bem dotado. Destinado a outra profissão, ele a rejeita e, por gosto, segue as pegadas de um ator ou atriz já reconhecido que percebe seu talento e o apadrinha. Esses dois tipos de trajetória existem, sem dúvida, mas estão em declínio, pois, como vimos, o índice de hereditariedade direta tende, mecanicamente, a diminuir com a expansão do grupo, enquanto a recomposição permanente das trupes, resultante do declínio da reprodução direta, contribui para afrouxar os laços de apadrinhamento entre as gerações (CHARLE, 2012: p. 112).

No final do século XIX, crescem na Europa as estruturas privadas de formação artística na tentativa de atender novas exigências do público e a crescente sofisticação dos papéis, valorizando a formação escolar e profissional dos atores em detrimento do estereótipo do “dom” muitas vezes herdado hereditariamente. O *Almanack dos theatros*, de 1909, por exemplo, criticou Pepa Ruiz pela falta de estudo: “Embora pouco dada ao estudo, Pepa tem um lugar distinto nos teatros do Brasil e Portugal. E que ela sabe suprir, pelo talento, o que lhe falta do amor pelo estudo”. A atriz que iniciara a carreira com apenas 16 anos de idade, aprendeu a arte da atuação na prática. A menção a seu “dom natural” para a profissão aparece na crítica e foi reforçado por outra matéria do mesmo periódico, no ano de 1906, que atribuiu grande popularidade junto ao público carioca às características que os autores do periódico julgavam necessárias a uma atriz de revistas de ano, como uma “boa plástica” e humor. A aparência física e a voz eram determinantes na carreira de uma atriz do teatro musicado. Periódicos brasileiros realizavam concursos com os atores<sup>16</sup>, nos quais os leitores elegiam através de uma votação aqueles com maior beleza plástica, por exemplo.

No caso das mulheres, a questão física e a juventude eram mais determinantes do que para os homens, segundo o historiador Christophe Charle:

O envelhecimento, problema crucial à atividade, afeta os dois sexos de forma desigual. Os principais trunfos iniciais das mulheres que se arriscam no palco são a voz e a aparência física (“beleza natural”, maneira de vestir-se e porta-se), mas eles se apagam com o tempo (CHARLE, 2012: p. 127).

---

<sup>16</sup>A própria atriz Pepa Ruiz foi integrante de um concurso de beleza plástica do periódico *O Rio Nu*, 21 de maio 1898, na primeira votação ela liderava em primeiro lugar.

O envelhecimento e as recém-chegadas atrizes mais jovens ameaçavam as veteranas que acabavam perdendo papéis, com exceção das estrelas que ao consagrar seus nomes garantiam bons papéis e se protegiam do desgaste do tempo.

O *Almanaque d`O Theatro* também se pautou na ideia de que o sucesso na profissão de ator estava apenas no mérito, no talento, na aparência física, na beleza do rosto, ou seja, em dons “naturais” ou pessoais. Ainda de acordo com o historiador Christophe Charle, esse ideal do talento natural foi construído com a permissão da própria profissão para reivindicar sua irreduzível especificidade e dar a entender aos que não eram atores que o caráter despótico do sucesso se fundamentava na natureza ou na personalidade do artista e não em fenômenos sociais artificiais que poderiam ser aleatórios e questionáveis. O ideal do dom inato da profissão de ator foi corroborado por trabalhos biográficos das grandes estrelas e por historiadores que não questionam a seletividade social destes trabalhos.

No Brasil do século XIX, a ideia do dom inato da profissão de ator esteve acompanhada pelo ideal de especialização dos atores em determinados gêneros teatrais. De acordo com Flora Süssekind, existia entre os críticos teatrais a defesa da especialização no terreno da interpretação teatral, ou seja, os papéis deveriam ser distribuídos de acordo com a “especialidade” de cada ator (SÜSSEKIND, 2002, p. 68).

A defesa da especialização no terreno teatral não se limitava apenas aos atores, cronista e críticos teatrais da época também levantavam a bandeira da divisão dos teatros por gêneros para garantir a exibição de variados espetáculos e lamentavam que nos palcos da cidade alguns gêneros como as revistas de ano dominassem a cena teatral.<sup>17</sup>

Deste modo, o ideal de especialização dos atores em gêneros específicos esteve presente nos almanaques teatrais especializados que fizeram referência a atriz Pepa Ruiz conforme podemos observar no trecho a seguir do *Almanack dos theatros*<sup>18</sup>:

Nas revistas, então, é que se vê o quanto está bem (...). Bem poucas possuem esse dom da Pepa, de impor às plateias, conquistando palmas aos centos e enchente às cunhas para os teatros que trabalha em que trabalha. (...) No seu

<sup>17</sup>Arthur Azevedo publicou, no dia 17 de janeiro de 1895, em sua coluna *O Theatro*, do jornal *A Notícia* uma crônica na qual ele ressalta a necessidade da divisão dos teatros por gêneros para garantir a exibição de variados espetáculos e lamenta que nos palcos da cidade as revistas de ano dominassem a cena teatral.

<sup>18</sup>O periódico foi organizado por Alvarenga Fonseca e Alfredo Calainho. Além de informações sobre teatro trazia contos, poemas, anedotas e informações diversas.

gênero, tem um lugar distinto, um lugar de honra (AUTOR DESCONHECIDO, 1909: s.p.).

A popularidade da atriz extrapolava os palcos e as salas teatrais. Antônio Sousa Bastos em sua obra *Carteira do artista* relata que presenciou brigas entre admiradores de Pepa Ruiz e Esther Carvalho, atriz nascida em Montemor-o-velho, região localizada em Portugal, em 20 de agosto de 1858, que veio atuar em nossos palcos e que, embora tenha tido uma breve passagem pela cidade, tornou-se muito popular. Esther chegou ao Rio de Janeiro em 1882, pela Companhia Sousa Bastos instalada no Teatro Imperial. Na ocasião, a primeira atriz da Companhia era Pepa Ruiz, mas parte do público achava que essa posição deveria pertencer a Esther. Tornou-se difícil harmonizar as duas, o que levou Esther a sair da Companhia Sousa Bastos indo formar Companhia no Teatro Recreio. Depois da morte de seu companheiro de vida e trabalho, o ator Ribeiro<sup>19</sup>, a atriz passou a trabalhar em excesso e desenvolveu tuberculose pulmonar, tendo que dissolver sua Companhia e regressar ao Teatro Imperial, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 15 de janeiro de 1884. Veja-se o relato de Sousa Bastos:

Lembro-me que seguia eu uma noite com a atriz Pepa num bonde que subia a rua da Assembleia; á nossa frente ia um sujeito carrancudo que nos olhava de revez. Ao chegarmos ao largo da Carioca, entraram para o bonde quatro Pepistas que desataram logo aos vivas á Pepa. O sujeito carrancudo levantou-se num ímpeto, cheio de cólera e gritou:—Viva a Esther!... Os quatro saltaram-lhe em cima, atiraram-no á rua e dariam cabo dele, se eu não intervisse e a Pepa, pedindo-lhes que deixassem o pobre homem, que estava no seu direito em ser admirador da Esther, que na verdade tinha talento bastante para admirar (BASTOS, 1898: p. 124).

De acordo com Sousa Bastos, a rivalidade dos admiradores de Pepa e Esther se dava também fora das salas de espetáculos. Ele destaca que as ruas onde as duas atrizes moravam estava em constante “estado de sítio” havendo quase sempre alguns feridos e muitas prisões. Os caixeiros de casas comerciais cariocas, por exemplo, brigavam em pleno horário de trabalho para tomar partido de Esther e Pepa. Cabe destacar que sendo Pepa uma atriz de gêneros populares seu público também era formado por pessoas das mais diversas classes sociais o que incluía caixeiros, ferreiros, marceneiros, cocheiros, pintores, entre outros.

<sup>19</sup> Joaquim Pereira Ribeiro começou no teatro como cabeleireiro do Teatro Variedades, em Lisboa. Em 1864, foi convidado para atuar substituindo um ator. Em 1882, foi contratado por Sousa Bastos para ir para o Rio de Janeiro.

Ainda segundo Sousa Bastos, algumas das confusões nas salas de espetáculo entre Pepistas e Estheristas precisavam ser contidas pela polícia. Muitos dos espetáculos em que estava em cena a atriz Pepa eram interrompidos pelos admiradores de Esther, e, da mesma forma, aqueles em que entrava Esther tornavam-se tumultuosos por causa dos admiradores de Pepa.

A *Revista Theatral*<sup>20</sup>, de 1894, também destacou as brigas em que alguns admiradores de Pepa Ruiz se envolveram para defender sua predileção pela atriz:

Não são raros os apatacados comerciantes que ainda hoje podem apresentar uma ou mais cicatrizes, atestados dos combates em que estiveram nos bons tempos em que não havia atriz que o fosse sem que tivesse um partido. Pepa Ruiz, que já ocasionou muita cabeça quebrada e que deu bastante que fazer a arnica e aos esparadrapos, é também uma artista de talento (AUTOR DESCONHECIDO, 1894: s.p.).

O público se manifestava por meio de palmas, assobios, berros, vaias e batendo os pés ou as bengalas no chão expressando suas simpatias e antipatias sobre autores, atores e espetáculos. Na segunda metade do século XIX, a paixão de alguns espectadores gerou a criação de verdadeiros partidos das atrizes que tinham por objetivo exaltar as qualidades de suas musas inclusive com periódicos dedicados exclusivamente a elas.

Marco Morel afirma que, ao longo da história do Império, uma sala oficial de espetáculos no Rio de Janeiro, situada na atual Praça Tiradentes, acabou se transformando em um espaço de expressão de diferentes vontades coletivas. Um local privilegiado dos debates em torno da construção de um espaço público urbano na Corte, servindo como termômetro da chamada opinião pública. Esse espaço se tornou um lugar de conflitos e embates diversos tanto políticos como sociais (MOREL, 2005: p. 236-237).

Ao longo do século XIX, o teatro foi considerado pelas autoridades brasileiras uma “escola de costumes”. Um espaço que deveria ser usado para propagar o bom gosto e a modernidade, por tal motivo existia uma grande preocupação em regular o comportamento do público que fazia das salas de espetáculos locais para expressar suas ideias e manifestações coletivas. A fundação, em 1843, do Conservatório Dramático, órgão voltado para o controle da produção teatral na Corte, marcou, justamente, a tentativa de ordenar a sociedade através de valores moralizantes em

---

<sup>20</sup>O periódico foi dirigido por Alvarenga Fonseca, ilustrado por Bento Barbosa, gerenciado por Alfredo Calainho e teve como colaboradores efetivos Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Luiz Rosa, Pedro Rabello, entre outros. O valor do periódico girava em torno de 200 a 300 réis.

sintonia com o ideal civilizatório do Estado Imperial. O Conservatório e a polícia se juntaram na tarefa de censurar os teatros cariocas, no entanto, os dois órgãos tiveram atritos principalmente no que se referia ao que eram suas competências.

De acordo com Silvia Souza, a ascensão do teatro ligeiro, que incluía as revistas de ano, contribuiu para minar, a partir da década de 1870, o projeto do Conservatório Dramático de criar um teatro civilizador e moralizante (SOUZA, 2002: p. 213). Em 1897, o Conservatório foi extinto com a alegação de inutilidade e ineficiência do órgão. Deste modo, a tarefa de censura ficou sobre a definitiva tutela da Polícia.

Marcos Bretas destaca que, em 1920, foi criado o departamento oficial de censura ligado à Polícia Civil do Rio de Janeiro, na época Secretaria de Polícia do Distrito Federal. As peças eram entregues aos censores para avaliação (BRETAS, 2016: s.p.).

Os conflitos envolvendo os admiradores de Pepa Ruiz e de outras atrizes igualmente reconhecidas nos leva a refletir sobre os espectadores. Patrice Pavis chama atenção para a dificuldade de prever de que forma o espectador assimilará um espetáculo: “Os espectadores, em sua unicidade, decidem aquilo que concerne à profundidade: ou seja, até que ponto o espetáculo conseguiu fincar as suas raízes em algumas memórias individuais” (PAVIS, 2008: p.18). Portanto, cabe ao espectador decidir aquilo que ele irá reter e o que excluirá de um espetáculo.

A predileção por determinadas atrizes e a expressão disso dentro e fora dos palcos demonstram que os espetáculos podem ser absorvidos e metamorfoseados das mais diversas maneiras pelos seus espectadores. Tais conflitos também demonstram a expressividade e importância que as atrizes tinham nos espetáculos encenados na cidade do Rio de Janeiro sendo elas, muitas vezes, responsáveis pela atração do público.

Abordando aspectos da trajetória de vida e trabalho das atrizes portuguesas, procurou-se refletir sobre a popularidade conquistada por algumas delas e a formação de uma indústria de entretenimento na cidade do Rio de Janeiro que contava com a forte presença de companhias e empresários portugueses. As relações socioeconômicas que compunham esse universo teatral foram marcadas pela exploração e competitividade da classe artística, as exigências da crítica teatral e as relações conflituosas entre as atrizes e o empresariado.

**Fontes primárias:**

A Notícia, Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1895.

Almanack dos Theatro, Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1909.

BASTOS, Sousa Antônio. Carteira do artista. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

O Theatro, Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1911.

Revista Theatral, Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1894.

**Referência bibliográficas:**

AGUIAR, Flávio W. Antologia do teatro brasileiro: a aventura realista e o teatro musicado. São Paulo: Editora Senac SP, 1997.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. A mulher e o teatro brasileiro do século XX. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, Brasília, DF: CAPES, 2008.

BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva. 2013.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRETAS, Marcos. O teatro popular brasileiro do início do século 20. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2690,1.shl>>. Acesso em 21 de março de 2016.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEIRO, Sandra de Sá e SANT`ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs). Cidade: olhares e trajetórias. Rio de Janeiro. Garamond, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHARLE, Christophe. A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

Damazio, Sylvia F., Retrato Social do Rio de Janeiro na Virada do Século. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

- EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.
- ELIAS, Norbert. A peregrinação de Watteau à ilha do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coord). Dicionário do teatro brasileiro: temas - formas e conceitos. São Paulo, SESC/Perspectiva, 2006.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- MOREL, Marco. As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial, 1820-1840. São Paulo: Hucitec, 2005.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*. Campinas: Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.
- NUNES, Mário. 40 anos de teatro. Rio de Janeiro: MEC/SNT, s/d, v.1.
- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- PRIORE, Mary Del., BASSANI, Carla. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004.
- REBELLO, Luiz Francisco. História do Teatro do Português. Lisboa: Europa-América.
- REIS, Ângela de Castro e WERNECK, Maria Helena (org.). Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- SAVIOTTI, Gino. A evolução do espírito do teatro em Portugal. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1947.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp. CECULT, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. Papéis colados. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- VENEZIANO, Neide. Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro...oba!Campinas: Editora Unicamp, 1996.

\*\*\*

**Flávia Ferreira de Almeida:** Doutoranda em Política e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** março de 2017

**Artigo aprovado para publicação em:** abril de 2017

\*\*\*

**Como citar:**

ALMEIDA, Flávia Ferreira de. O mercado de trabalho dos espetáculos: atrizes das companhias portuguesas nos palcos do teatro musicado carioca. **Revista Transversos**. “Dossiê: Vulnerabilidades: pluralidade e cidadania cultural”. Rio de Janeiro, n<sup>o</sup>. 09, pp. 222-246, ano 04. abr. 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2017.28396.

