

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Memória dos Desacontecimentos  
no Teatro do Maranhão no Século XIX:  
o Teatro da União (1815 - 1823)**

MARINEIDE CÂMARA SILVA

Orientador(es): Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões  
Prof. Doutor José Henrique de Paula Borralho

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutora em Estudos de Teatro

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Memória dos Desacontecimentos  
no Teatro do Maranhão no Século XIX:  
o Teatro da União (1815 - 1823)**

MARINEIDE CÂMARA SILVA

Orientador(es): Prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões  
Prof. Doutor José Henrique de Paula Borralho

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutora em Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Doutor Marcelo Cheche Galves, Professor Adjunto IV da Universidade Estadual do Maranhão (1.º Arguente);
- Doutora Licínia Rodrigues Ferreira, Técnica Superior do Departamento de Bibliotecas Municipais do Porto da Câmara Municipal do Porto (2.ª Arguente);
- Doutora Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, Professora Sénior Livre Docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Vogal);
- Doutora Ana Isabel Pereira Teixeira Vasconcelos, Professora Auxiliar da Universidade Aberta (Vogal);
- Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, Investigador Doutorado do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador).

Entidade Financiadora: Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), no âmbito do Programa de Concessão de Bolsas de Doutorado no País e no Exterior.

## SUMÁRIO

Resumo .....	i
Abstract .....	ii
Agradecimentos .....	iii
Lista de figuras .....	iv
Lista de tabelas .....	vi
Glossário de siglas .....	vii
Introdução .....	8
<b>Parte I. A Casa da Opa do Maranhão: revolvendo a memória</b> .....	<b>22</b>
1.1 Da narrativa cristalizada do União ao Arthur Azevedo como lugar de memória .....	26
1.2 O lugar social de Sabbas da Costa, César Marques e José Jansen na construção da narrativa sobre o Teatro da União .....	34
1.3 O Teatro da União: o contexto socioeconômico e a problematização da narrativa .....	72
Varela, o amante da arte dramática e Braga, o sócio .....	76
O drama de uma construção .....	79
Da inauguração ao fim da primeira fase do União .....	83
<b>Parte II. O Empresário do Teatro da União: o percurso empresarial da família Varela em Lisboa e no Maranhão</b> .....	<b>87</b>
2.1 O Empresário de Teatro em Lisboa (do século XVIII aos primeiros anos do XIX) .....	88
João Gomes Varela: um empresário dos divertimentos públicos em Lisboa no século XVIII .....	89
A sociedade dos homens de negócio para monopólio dos Teatros públicos de Lisboa .....	103
O Teatro de João Gomes Varela no Salitre .....	109
O Teatro do Salitre no século XIX: a herança de António Gomes Varela .....	116
2.2 Eleutério Varela: a terceira geração de empresários da família Varela .....	125
Eleutério Varela no Maranhão .....	130
<b>Parte III. Desacontecimentos de um Teatro Colonial em Construção (1815 - 1817)</b> .....	<b>137</b>
3.1 A sociedade de Varela e Braga .....	141
3.2 Estevão Gonçalves Braga no Maranhão .....	143
3.3 Correspondências oficiais e recursos para a construção do Teatro .....	147
3.4 O terreno para o Teatro e a interferência dos carmelitas .....	150
3.5 A planta do Teatro da União e seu autor Manoel Joaquim de Souza .....	161
3.6 A pré-inauguração no Teatro inacabado: o espetáculo do poder de António José Meireles .....	176
3.7 O elenco para a inauguração do Teatro da União .....	180
Manuel José da Silva: o galã .....	185

Caetano José de Oliveira Pinto: ator e alfaiate .....	186
Januário Caetano da Costa: um professor de primeiras letras para ator .....	186
José Maria Alves, Vicente Cortezi e José António de Carvalho: o contrato coletivo .....	188
Filipa Maurícia de Vilela, Jesuína Rosa e José Tomás Cota: dos Teatros São Roque e Bairro Alto para o Teatro da União .....	190
José Maria Galvão: do contrato à querela com o empresário .....	192
Casos omissos .....	193
3.8 A inauguração do Teatro da União: o drama heroico e as sugestões para as visualidades e sonoridades da cena .....	197
<b>Parte IV. A Ampliação do Elenco do Teatro da União (1818 - 1820)</b> .....	209
4.1 O novo elenco e as novas cláusulas contratuais: a questão do benefício.....	210
Cândida Emília Freire e Manuel Ferreira Freire: a dama do Teatro e o poeta .....	212
João Anacleto Soares da Silva: o ponto .....	215
António Raimundo Braule: decorador de cena, maquinista e ator .....	217
Casos omissos .....	221
O primeiro litígio judicial entre empresário e ator no Maranhão .....	224
A peça <i>Astúcia contra Astúcia, ou A Guerra Declarada</i> .....	228
4.2 Os artistas contratados em 1820 .....	230
Gertrudes Magna de Moraes e Manoel Batista Lisboa: novos cômicos .....	232
Claudio Labassé: o primeiro compositor de dança .....	234
Maria Ricardina e Maria Luísa Samartin: as primeiras bailarinas .....	237
João Fabri, Maria Fabri e Gaetano Matucci: do corpo de baile do Teatro de São Carlos para o Teatro da União .....	238
António Marassi: professor de física recreativa ou físico agradável .....	240
Augusto Tatin e Carolina (Ceral) Augusta das Dores: os artistas-prodígio .....	242
Luiggi Grossoni e o maranhense Raimundo António Marinho: diretores da orquestra .....	244
Casos omissos .....	248
<b>Parte V. O Teatro da União nas páginas do Conciliador (1820-1823)</b> .....	251
5.1 Piratas, dívidas e a primeira sociedade artística a ocupar o Teatro da União .....	253
5.2 Do Tabelaionato ao Teatro: a trajetória de António Marques da Costa Soares .....	257
5.3 Costa Soares e Varela no encerramento do primeiro ciclo do Teatro da União .....	268
<b>Considerações finais</b> .....	283
<b>Fontes e bibliografia</b> .....	287

## **RESUMO**

O Teatro da União foi o principal espaço de sociabilidade em São Luís do Maranhão na primeira metade do século XIX. O período que compreende sua construção, inauguração e as primeiras atividades corresponde aos anos de 1815 a 1823, marcadamente sua primeira fase sob a administração do empresário português Eleutério Varela. Nos séculos XIX e XX, o primeiro ciclo da casa teatral foi registrado por três autores maranhenses como um acontecimento, mas com poucas informações. Os escritos dos autores, Sabbas da Costa, César Marques e José Jansen consubstanciaram-se numa narrativa cristalizada integrando a memória cultural.

O presente estudo centra-se na trajetória do Teatro da União. Tal empresa foi realizada a partir da problematização da narrativa cristalizada e da aquisição do *corpus* documental. Esses fatores possibilitaram delinear os “desacontecimentos” da primeira fase do Teatro, ou seja, as motivações, os recursos, a primeira estrutura física da casa teatral, os agentes envolvidos no financiamento e na produção dos espetáculos. O estudo complementa-se com uma análise do contexto socioeconômico e ideológico vinculado às instituições políticas. Por fim, o trabalho consiste em um contributo para os estudos do Maranhão oitocentista e para a historiografia do teatro no Brasil e em Portugal.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro da União, Narrativa, Memória, Desacontecimentos, Historiografia do Teatro no Brasil e em Portugal.

## **ABSTRACT**

During the first half of the 19th century, the playhouse Teatro da União was the main space for socializing in São Luís do Maranhão. The building, opening and first activities of this playhouse took place from 1815 to 1823, noticeably its first period under the management of the Portuguese businessman Eleutério Varela. In the 19th and 20th centuries, the first cycle of the playhouse was recorded by three authors from Maranhão as an event, but their information is scarce. The writings of these authors – Sabbas da Costa, César Marques and José Jansen – have crystallized into a narrative that is an integral part of our cultural memory.

The present study focuses on reconstructing the itinerary of Teatro da União. We began by problematising the crystallized narrative and collecting the documental *corpus*. These considerations made it possible for us to delineate the ‘non-events’ of the first cycle of the Theatre, that is, the motivations, the resources, the original physical structure of the playhouse, the agents involved in its financing, management and production of the shows. This study is complemented with an analysis of the socio-economic and ideological context linked to political institutions. Finally, we have endeavoured to contribute to the study of 19th-century Maranhão and to the History of Theatre in Brazil and in Portugal.

## **KEY WORDS**

Teatro da União, Narrative, Memory, Non-events, History of Theatre in Brazil and in Portugal.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Maranhão – UFMA pela concessão da licença das atividades docentes para cursar o programa de Doutorado em Estudos de Teatro.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

À coordenadora do programa de Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Prof<sup>a</sup> Doutora Maria João Brilhante. Aos funcionários do Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa, do Arquivo Público do Estado do Maranhão, do Arquivo do Tribunal de Justiça do Maranhão e da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Ao orientador, Prof. Doutor José Camões, minha gratidão pela confiança na minha pesquisa, pelo conhecimento partilhado, pelo olhar atento e pelo auxílio durante a escrita da tese.

Ao coorientador, Prof. Doutor José Henrique de Paula Borralho, pela solicitude e parceria presentes durante o desenvolvimento deste trabalho.

Aos familiares e amigos.

À Maria Eduarda e Régis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Placa em homenagem aos fundadores Varela e Braga .....	29
Figura 2	Ciclorama da caixa cênica do Teatro Arthur Azevedo .....	31
Figura 3	Teatro do Salitre, Manuel de Macedo .....	120
Figura 4	Árvore Genealógica da família Varela .....	126
Figura 5	Relação dos bens deixados pelo Coronel Inácio José Frazão para Eleutério Varela .....	133
Figura 6	Assinaturas no contrato para representações no Barracão .....	134
Figura 7	Largo do Carmo em Ouro Preto .....	155
Figura 8	Largo do Carmo .....	155
Figura 9	Vista aérea da Rua do Sol e Largo do Carmo .....	157
Figura 10	Fachada do Teatro da União .....	162
Figura 11	Teatro de São Luís .....	165
Figura 12	Teatro Arthur Azevedo .....	165
Figura 13	Planta-baixa do piso inferior do Teatro da União .....	167
Figura 14	Planta- baixa do piso superior do Teatro da União .....	168
Figura 15	Planta-baixa do piso inferior do Teatro da União .....	169
Figura 16	Planta-baixa do Real Teatro de São Carlos .....	169
Figura 17	Planta do Teatro de São Luís (1882).....	173
Figura 18	Sala de espetáculo do Teatro de São Luís em 1908 .....	173
Figura 19	Lateral direita e interna do Teatro da União .....	174
Figura 20	Interior do Teatro Arthur Azevedo com visão para a plateia .....	175
Figura 21	Interior do Teatro Arthur Azevedo com visão para o palco .....	175
Figura 22	Folheto de <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817) .....	198
Figura 23	Folheto de <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817) .....	199
Figura 24	Ária. Folheto de <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817) .....	200
Figura 25	Personagens. Folheto de <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817) .....	201
Figura 26	Personagens e elenco. Folheto de <i>Ullysea Libertada</i> . Oficina de João Evangelista Garcez (1808) .....	202
Figura 27	Rubrica da Cena I do Drama Heroico <i>Ullysea Libertada</i> . Oficina de João Evangelista Garcez (1808) .....	203
Figura 28	Rubrica da Cena I do Drama Heroico <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817)..	203
Figura 29	Folheto do Drama Heroico <i>Ullysea Libertada</i> . Oficina de João Evangelista Garcez (1808) .....	203

Figura 30	Folheto do Drama Heroico <i>A Concórdia</i> . Imprensa Nacional (1817) .....	204
Figura 31	Contrato de Convenção entre Cândida Emília Freire e Eleutério Varela .....	214
Figura 32	Hino para ser cantado no Teatro da União na noite de 28 de agosto de 1840 .....	219
Figura 33	Folheto do <i>Baile Heroico Guilherme Tell</i> . Composto e dirigido por João Fabri .....	240
Figura 34	Libreto da Ópera <i>Zulema e Solimno</i> com Luigi Grossoni no elenco .....	244
Figura 35	Assinaturas de António Marques da Costa Soares no contrato de Raimundo Braule .....	258
Figura 36	Costa Soares como residente no escritório do Tabelião Feliciano José da Silva e Seixas (1818) .....	258
Figura 37	O monólogo de autoria de Costa Soares foi recitado no Teatro (1821) .....	264
Figura 38	O monólogo de autoria de Costa Soares foi recitado no Teatro (1821) .....	265
Figura 39	<i>Astley's Amphitheatre</i> , edição do autor a partir da gravura produzida por Thomas Rowlandson, Auguste Charles Pugin e John Bluck (1808) .....	271
Figura 40	<i>Manifesto Constitucional dos moradores da cidade de São Luís do Maranhão</i> ...	275
Figura 41	Relação dos integrantes da 1ª Companhia da Cavalaria Franca .....	278
Figura 42	Requerimento de Costa Soares solicitando habilitação da Ordem de Cristo, 1826 .....	279

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Contratos individuais e contratos coletivos .....	182
Tabela 2	Comparação entre os dramas <i>Ulysses Libertada</i> e <i>A Concórdia</i> .....	202
Tabela 3	Trajectoria do bailarino Labassé (1809-1813) .....	235

## LISTA DE SIGLAS

ABCT	Associação Brasileira de Críticos Teatrais
ADL	Arquivo Distrital de Lisboa
ADPRT	Arquivo Distrital do Porto
AHPL	Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa
AHU	Arquivo Histórico Ultramarino
AML	Academia Maranhense de Letras
ANTT	Arquivo Nacional Torre do Tombo
APEM	Arquivo Público do Estado do Maranhão
ATJMA	Arquivo do Tribunal de Justiça do Maranhão
ARBPM	Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira
BN	Biblioteca Nacional (Brasil)
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
BPBL	Biblioteca Pública Benedito Leite
CET	Centro de Estudos de Teatro
CIB	Centro Industrial do Brasil
COLUSO	Comissão Bilateral Luso-Brasileira de Salvaguarda e Divulgação do Patrimônio Documental
EAD	Escola de Arte Dramática
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IFMA	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGRGS	Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
RIHGB	Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
SAIN	Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional
SCAM	Sociedade de Cultura Artística do Maranhão
SECMA	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão
SECTUR-MA	Secretaria de Estado da Cultura e do Turismo do Maranhão
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

## INTRODUÇÃO

O edifício teatral que atualmente é denominado Teatro Arthur Azevedo, localizado na Rua do Sol, em São Luís do Maranhão, é considerado uma das mais antigas casas teatrais em atividade regular na América Latina<sup>1</sup>. O Teatro foi assinalado por três fases e nomes distintos: Teatro da União (1817), Teatro de São Luís (1852) e, por fim, Teatro Arthur Azevedo (de 1922 até os dias atuais). Embora seu edifício seja exaltado pela longevidade e beleza arquitetônica, ainda são escassas as pesquisas e publicações sobre os vários segmentos que compõem o fenômeno teatral e que possibilitaram a sua existência até os tempos hodiernos.

Os duzentos e cinco anos da principal casa teatral de São Luís do Maranhão são uma vasta seara à espera de investigação e das mais variadas formas de contar sobre a sua trajetória. De seu longo percurso, os anos de 1815 a 1823, nos instigaram para o início deste trabalho, pela ausência de pesquisa, de publicação e pelo esquecimento do União na historiografia do teatro no Brasil. Nesse sentido, realizamos um levantamento das publicações acadêmicas, que de alguma forma, perpassaram pelos primeiros dez anos do Teatro da União.

Em 2007, Aldo Leite publicou *Memória do teatro maranhense*. O foco desta obra é a atividade teatral no Maranhão no século XX, razão pela qual o autor resumiu a trajetória do União no capítulo “O teatro no Maranhão: aspectos gerais até o século XIX”<sup>2</sup>.

A tese de Marcelo Galves, *Ao público sincero e imparcial: imprensa e independência do Maranhão (1821-1826)*, de 2010, embora não verse

---

<sup>1</sup> “[...] precedido apenas pela Casa da Ópera de Vila Rica, fundada em 1770 e situada na atual cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, e pelo Teatro Danuta em Filadélfia, nos Estados Unidos, inaugurado em 1809” (Cerqueira, 2019, p. 45).

<sup>2</sup> Na obra o autor informou que depois da impossibilidade de construir o Teatro ao lado do convento carmelitano, “Constrói-se então em outro local, que logo em seguida é destruído pelo incêndio” (Leite, 2007, p. 24). Essa afirmação, sem referência, não foi afirmada por Jansen nem pelos seus antecessores. Não há registro sobre incêndios no Teatro da União.

especificamente sobre a atividade teatral, resgata o Teatro da União para o centro do debate político da adesão ao constitucionalismo, utilizando como aporte a obra de Jansen e o jornal *O Conciliador do Maranhão* (1821-1823).

*Crônicas do teatro ludovicense em meados do século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento*<sup>3</sup>, o livro de Jaqueline Mendes, de 2019, discorre brevemente sobre a construção e inauguração do Teatro da União, uma vez que o trabalho visou as companhias e empresários da casa teatral na segunda metade do século XIX.

O livro de Gilberto Martins, *Centro de Artes Cênicas do Maranhão: memórias e resistência de uma escola de teatro (1997-2007)*, de 2020, apesar de a obra ter como foco os séculos XX e XXI, o início do União foi apresentado em uma cronologia dos aspectos socioculturais do teatro em São Luís do Maranhão.

Todas as publicações supracitadas utilizaram como referência a obra de Jansen, *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX* (1974), portanto, indicam as poucas publicações sobre o teatro no Maranhão e apontam que José Jansen é a principal referência no assunto. Verificamos que são poucas as informações contidas nas sete páginas que Jansen dedicou ao início do Teatro da União. Jansen (1974, prólogo) apresentou algumas justificativas sobre o esqualido registro:

Embora adredemente sabendo que escasseiam fontes para a documentação, tomamos a iniciativa de reunir e coordenar elementos para uma História do Teatro no Maranhão. [...] Para a certeza de que as dificuldades não são poucas, basta lembrar a precariedade dos arquivos e que a primeira imprensa do Maranhão foi única até 1830. [...] Até 1847, os jornais surgidos eram omissos em assuntos de arte:

---

<sup>3</sup> Este trabalho apresentou um documento importante sobre o União: a folha de rosto e a página com a lista dos personagens do drama heroico *A Concórdia*. Este é considerado o primeiro texto a ser representado no Teatro, por ocasião de sua inauguração. As páginas digitalizadas estavam disponibilizadas, segundo a autora, no site do projeto *Teatro Português do Século XVII: uma biblioteca digital*. O projeto, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, iniciou em janeiro de 2012. O projeto coordenado pelo Prof. Dr. José Camões, do mesmo Centro de Estudos de Teatro, e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CLE-LLI/122193/2010) foi destinado à edição eletrônica dos textos de teatro de autores portugueses do século XVII (Mendes, 2019). Atualmente o documento se encontra no recurso digital do mesmo Centro de Estudos em Teatro, o HTP *on line* – Documentos para a História do Teatro em Portugal.

sua matéria versava quase somente sobre política e atos governamentais, não sendo as outras fontes informativas mais pródigas. [...] Da fase embrionária do teatro no Maranhão pouco se sabe: somente a partir de 21 de junho de 1817, os fatos se delineiam com alguma clareza, muito embora, para certos períodos, a documentação seja quase nenhuma.

Corroboramos os argumentos sobre a dificuldade com as fontes, contudo as duas últimas justificativas merecem atenção. Atualmente, os acervos digitais ampliam as possibilidades da investigação, um privilégio que Jansen não desfrutou. Portanto, podemos ponderar o argumento sobre a imprensa ser a mesma até 1830, uma vez que encontramos, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro-BN<sup>4</sup>, nove jornais<sup>5</sup> que circularam em São Luís entre 1823 e 1830.

Destes jornais, apenas um não traz comentários atinentes à programação no Teatro da União e à condução da casa pelo empresário Eleutério Varela, a *Gazeta Extraordinária do Governo da Província do Maranhão* (1823).

O autor ressaltou a escassez de fontes primárias como um fator limitador para uma ampla abordagem sobre o teatro em São Luís, na primeira metade do século XIX. Verificamos que as fontes utilizadas por Jansen, em relação ao início do Teatro da União, foram dois documentos institucionais, como o *Ofício de 3 de fevereiro de 1818*, do governador Paulo José da Silva Gama para autoridades no Rio de Janeiro e os *Anais do Conselho da Província*. Além destes, utilizou como principais referências *O Teatro de São Luís* de Sabbas da Costa, publicado no jornal literário *Semanário Maranhense* (1867) e o verbete *Teatro*, no *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão* (1870) de César Marques.

---

<sup>4</sup> <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

<sup>5</sup> *O Conciliador do Maranhão* (1821-1823); *Gazeta extraordinária do Governo da Província do Maranhão* (1823); *O Censor* (1825-1830); *Argos da Lei* (1825); *O Amigo do Homem* (1827) *Farol Maranhense* (1827-1831); *A Bandurra* (1828); *Minerva: folha política, literária e comercial* (1828-1829) e *A Cigarra* (1829-1830). Na Hemeroteca encontramos *O Despertador Constitucional: liberdade e obediência às leis* (1828), como um dos jornais do Maranhão, porém ele foi um anexo de outro jornal.

Seguimos o percurso do autor e buscamos as sobreditas fontes. Dos documentos institucionais localizamos apenas o primeiro<sup>6</sup>. Do cotejo que será apresentado no decorrer deste trabalho, entre a crônica de Sabbas da Costa, o verbete de César Marques e parte de um capítulo da obra de Jansen, podemos antecipar que, embora este último tenha acrescentado outros autores como referência, Domingos Vieira Filho (1968)<sup>7</sup> e Atos Damasceno (1956)<sup>8</sup>, o autor permaneceu atrelado aos seus antecessores, Marques e Sabbas da Costa, repetindo informações e argumentos, mas com alguns poucos acréscimos.

Consideramos os escritos dos três autores sobre o início do Teatro da União como narrativas na perspectiva de Hayden White (1992), posto que, os escritos abordaram sobre o passado do Teatro da União, um passado que não mais existe, porém sobrevive nas suas obras como representação.

Não obstante, a forma de contar um determinado evento é particular e explora dimensões diferentes do mesmo acontecimento, portanto, a narrativa é dinâmica, mas quando ela deixa de ser explorada ou discutida, conseqüentemente ela se valida, se estagna e se perpetua pela reprodução. Nesse caso, ousamos considerar o que sabemos sobre os primórdios do Teatro da União como o entrecruzamento e repetição das narrativas de Sabbas da Costa, Marques e Jansen, que consubstanciaram numa narrativa cristalizada.

Essa constatação apontou para a necessidade de uma investigação sobre o período mais obliterado da trajetória do Teatro da União, compreendido entre 1815 e 1823. A definição do recorte temporal demanda uma explanação sobre as fases do Teatro da União.

Considerando que sua trajetória está compreendida entre 1817 e 1849<sup>9</sup>, desse período destacamos o momento de 1817 a 1831, referente à administração de Eleutério Varela. Dentro desse espaço de tempo há duas fases: de 1817 a 1823 e de

---

<sup>6</sup> O documento será abordado na parte III.

<sup>7</sup> *Teatro Arthur Azevedo* (1968).

<sup>8</sup> *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul* (1956).

<sup>9</sup> O Teatro fechou para reforma e reabriu em 1852 como Teatro de São Luís.

1826 a 1831. Até o momento sabemos que nos anos de 1824 e 1825, a casa esteve fechada.

### **Objetivos da investigação**

O presente trabalho pretende abordar a trajetória do Teatro da União, sua construção, inauguração e primeiras atividades contemplado o itinerário dos artistas, do empresário e dos proprietários da casa teatral, entre os anos de 1815 e 1823. A partir do objetivo geral foram delimitados os seguintes objetivos específicos:

- Discorrer acerca das implicações da narrativa cristalizada sobre o Teatro da União para a consubstanciação do Teatro Arthur Azevedo como lugar de memória;
- Problematizar a narrativa cristalizada sobre o Teatro da União referente aos autores, Sabbas da Costa, Marques e Jansen;
- Esboçar a trajetória de Eleutério Varela a partir do histórico familiar de empresários teatrais, além do itinerário dos membros do elenco do Teatro da União;
- Analisar os fatores da inauguração do Teatro à luz da inédita documentação e revisão bibliográfica. Outrossim, os fatores que contribuíram para o encerramento da primeira fase do Teatro da União pelas páginas do *O Conciliador* e no processo de transição política no Maranhão.

### **Arquivos e fontes**

A maior parte da investigação foi desenvolvida durante o Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, iniciado no primeiro semestre de 2018.

No segundo semestre de 2019 principiamos a pesquisa documental sob a orientação do Prof. Doutor José Camões. Encontramos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo – ANTT, uma vasta documentação relativa aos contratos entre empresário e artistas que formaram o elenco do União. Alguns folhetos foram adquiridos por

meio do HTP *on line* – Documentos para a História do Teatro em Portugal, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Outras consultas ocorreram no Arquivo da Marinha de Portugal, para conferir dados sobre o ensaiador Antonio Marques da Costa Soares. Os arquivos digitais do Projeto Resgate<sup>10</sup>, do Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM e da Biblioteca Pública Benedito Leite – BPBL contribuíram para localizar os requerimentos dos passaportes que complementaram as informações presentes nos contratos.

Posteriormente, encontramos documentações inéditas e de imensurável importância para história do Teatro, hoje denominado Arthur Azevedo. Faz parte da documentação encontrada, o projeto arquitetônico do Teatro da União, composto por duas plantas do edifício, uma seção longitudinal do lado direito do interior do Teatro e sua fachada frontal. Acompanham ainda este documento, três requerimentos do empresário Eleutério para D. João VI e D. Pedro I, todos salvaguardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BN. Houve imensa dificuldade para obter as cópias digitalizadas destes registros, em decorrência da pandemia de Covid 19. A instituição suspendeu em novembro de 2020, o atendimento presencial e as solicitações *on line*. Somente em dezembro de 2021, a BN retornou à normalidade e atendeu à solicitação relativa aos supracitados manuscritos.

Realizamos consultas aos acervos físicos do Arquivo Público do Estado do Pará e da Hemeroteca da Biblioteca Arthur Viana, uma vez que o empresário Eleutério Varela fez uma digressão com sua companhia para aquela província, em 1831. Nenhuma documentação relativa à presença do empresário e da companhia foi encontrada nos arquivos paraenses.

No acervo físico do Arquivo Público do Estado do Maranhão, localizamos documentos de ordem pessoal, como assentos de batismo e óbito dos artistas e proprietários do Teatro da União, que serviram para complementar as trajetórias. No

---

<sup>10</sup> Projeto Resgate de Documentação Histórica Barão do Rio Branco também chamado de “Projeto Resgate” foi um projeto criado institucionalmente que nasceu em 1992, por meio de um acordo assinado entre as autoridades portuguesas e brasileiras no âmbito da Comissão Bilateral Luso-Brasileira de Salvaguarda e Divulgação do Patrimônio Documental (COLUSO). O projeto tem como objetivo disponibilizar e mapear, em plataformas digitais, documentos históricos relativos à História do Brasil existentes em arquivos de outros países, em Portugal e demais países europeus que estiveram relacionados com a história colonial. Entre eles: Inglaterra, Espanha, Holanda e França (<http://resgate.bn.br/>).

Arquivo do Tribunal de Justiça do Maranhão – TJMA, acessamos o inventário do sogro de Eleutério Varela, no qual consta o nome do empresário como um dos beneficiários. Outro documento importante encontrado nesse arquivo foi o processo cível entre o empresário e o ator Jose Maria Galvão.

No cartório do 1º Tabelionato de Notas Tito Soares, a investigação deu conta de um importante contrato entre o empresário e três artistas, quiçá o primeiro realizado em São Luís. Contamos ainda com os jornais maranhenses de 1821 a 1831, por meio da Hemeroteca Digital da BN.

A peregrinação por todos esses arquivos resultou na formação de um rico *corpus* documental, que em sua totalidade diz respeito ao percurso do Teatro e dos agentes<sup>11</sup> relacionados a ele. São poucas as informações sobre o fazer teatral, objeto caro para a historiografia do teatro, porém o *corpus* documental é de grande valia. Sua importância consiste na possibilidade da apresentação de outras perspectivas, outros ângulos não explorados pela narrativa cristalizada, à luz das fontes recém-descobertas, além dos jornais e folhetos do século XIX, contribuindo para a ampliação das escassas discussões sobre o teatro no Maranhão oitocentista.

### **As categorias memória e desacontecimento**

O presente trabalho assenta-se nas categorias memória e desacontecimento. Sobre estas convém uma breve abordagem. Atualmente o campo do estudo da memória é amplo, porém as questões relativas à narrativa cristalizada apontadas por este estudo enquadram-se na memória cultural.

A teoria da memória cultural foi desenvolvida no âmbito da Ciência da Cultura, pelos investigadores alemães, Jan e Aleida Assmann. Os teóricos fundamentaram-se nas proposições concebidas por Halbwachs. A memória é, em primeiro lugar, uma base biológica e neuromorfológica. Sempre temos a possibilidade de ampliar nossa memória, ou pela experiência ou pela aprendizagem, uma outra forma é fazê-la coletivamente. Halbwachs (2006) inferiu que o grupo

---

<sup>11</sup> Utilizaremos o termo “agente” na perspectiva bourdieusiana, como o indivíduo e sua posição social a partir da incorporação do *habitus*.

valida as memórias individuais de seus membros e que as tornam significativas. No caso da saída do membro daquele grupo aquela memória perde a utilidade<sup>12</sup>.

Desta forma, é coletivamente que se mantém e se dá significado à memória por meio da interação social e pela comunicação. Nesse processo existem dimensões que não foram exploradas pelo sociólogo francês, como a tradição e transmissão da memória, deixando uma senda aberta para as investigações dos Assmann, que desenvolveram o conceito de memória cultural. Para Assmann (2008) a memória coletiva e a cultural coexistem como *modi memorandi*, portanto, são modos de memória, ou formas de lembrar.

Os modos de comunicação ou de transmissão são a própria cultura, nela reside a memória comunicativa, limitada pelo tempo. Nesta perspectiva, as memórias transmitidas na família são memórias comunicativas e são de curto prazo, uma vez que, depois da terceira geração, as memórias sofrem uma ruptura, “normalmente [alcançam] retrospectivamente não mais que 80 anos” (Assmann, 2008, p.119). No entanto, a memória de uma sociedade pode ultrapassar a limitação do tempo, desenvolver formas de continuidade e se prolongar por meio de sua codificação. O prolongamento da memória pode ocorrer de duas maneiras: pela memória performativa, mediante a repetição, ou pela inscrição, através de dispositivos materiais.

O campo da política, da ciência e da arte empregam esforços para construir memórias de longo prazo, em armazenadores materiais, mídias memorativas, criação de espaço de recordação e projetos institucionais. Tais diligências contribuem para a formação de identidades e consistem na categorização, armazenamento e transmissão de heranças simbólicas. Estas constituem um arcabouço de imagens, artefatos, ritos, textos, documentos e monumentos. Portanto, nesse processo de clivagem, onde está em jogo o que pode ser recordado e o que ficará guardado, destacam-se os componentes da memória cultural: o cânone e o arquivo.

É na memória pela inscrição e no conceito de cânone, que consideramos a narrativa sobre o Teatro da União como memória cultural. Principalmente pela formalização e institucionalização dos suportes e gêneros literários que colocaram a

---

<sup>12</sup> Sobre a relação da memória individual e a memória do grupo sugerimos a obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur.

narrativa em circulação. São eles: um verbete e o dicionário, a crônica em jornal e parte de um capítulo do primeiro livro dedicado à história do teatro no Maranhão.

A narrativa cristalizada se tornou memória cultural. Podemos encontrá-la na página oficial da Secretaria de Cultura do Maranhão – SECMA, na fala do guia de turismo, no enredo da escola de samba<sup>13</sup>, nos livros das edições comemorativas do Teatro Arthur Azevedo, nas produções acadêmicas enfim, em várias mídias. Se a narrativa é fruto de uma clivagem onde pesam as prioridades e os valores do autor, o que não é priorizado está fadado ao esquecimento. Logo, a memória cultural é o holofote da narrativa, reforçando o esquecimento, apagando as luzes do arquivo (memória passiva).

Na teoria da memória cultural há duas categorias do esquecimento. O ativo que é o apagamento intencional da memória, e o passivo, caracterizado pela negligência ou desvios em relação ao objeto. O esquecimento passivo não precisa ser definitivo, pois o objeto é arquivado e pode vir à tona pelo interesse de um pesquisador ou a serviço de governos, instituições ou grupos socialmente organizados.

*A priori*, podemos considerar que os esquecimentos na memória do Teatro da União são de ordem passiva, pois seus autores evitaram ou não demonstraram interesse sobre determinados assuntos, como será apresentado no corpo da tese. Se a memória do Teatro da União é a ressonância de uma narrativa estagnada, esta por sua vez é uma representação de um passado não vivenciado por Sabbas da Costa, considerado neste trabalho como autor que primeiramente trouxe informações sobre a construção, inauguração do Teatro da União, bem como os nomes de alguns componentes do elenco.

A construção, a inauguração e as primeiras atividades do Teatro foram acontecimentos para uma camada restrita no Maranhão, constantemente apresentada nos documentos e jornais maranhenses do século XIX, como os “habitantes” de São Luís. Os registros físicos e testemunhos orais desses acontecimentos vividos pelos tais habitantes, podem ter chegado à Sabbas da Costa, que durante a escrita da crônica

---

<sup>13</sup> Em 2017, a escola de samba maranhense, Flor do Samba, desfilou no Carnaval homenageando a história do Teatro Arthur Azevedo, com o enredo *União... São Luís... Arthur Azevedo... um templo do povo... O templo do Carnaval*.

precisou ignorar ou omitir informações, uma vez que o próprio gênero (crônica) e o suporte (jornal) configuraram fatores limitadores para a construção de uma narrativa mais abrangente.

Não pretendemos com essa análise incorrer ao anacronismo facultando ao autor do século XIX, os conceitos desenvolvidos na contemporaneidade. Destacamos que o próprio autor reconheceu as limitações com uma declaração no final da crônica, na edição nº 16 do *Semanário Maranhense*, de 15 de dezembro de 1867, “Muitos outros artistas têm se mostrado no nosso Teatro, e seria longo relacionar todos. Este incorreto trabalho não tem outro fim, além de registrar dados antigos, que, se forem de pouco merecimento no presente, outro tanto pode não acontecer para o futuro”.

Não obstante, a crônica foi somente mais um filtro por onde esses acontecimentos passaram. Portanto, o que foi ignorado, ou o que não coube na pauta de Sabbas da Costa podemos considerar “desacontecimentos”?

A junção semântica que resulta na palavra “desacontecimento”, não é reconhecida gramaticalmente. Por enquanto, é um neologismo que adquiriu valor semântico na poesia do poeta brasileiro Manoel de Barros<sup>14</sup> e nas obras do moçambicano Mia Couto<sup>15</sup>. Também encontramos o mesmo neologismo como questão epistemológica para os estudos comunicacionais na atualidade, caminho inaugurado pela jornalista, documentarista e escritora brasileira Eliane Brum<sup>16</sup>. *Desacontecimento* foi como Brum denominou a sua forma de fazer jornalismo.

Para Koselleck (2006) a História reuni três categorias que definem o acontecimento: o evento, a construção social e as temporalidades. Para Ricoeur (1991), o acontecimento se faz presente pela narrativa, pois esta proporciona a ele inteligibilidade, organizando seu itinerário por meio das temporalidades. Nessas acepções percebemos a ação humana pela clivagem como parte do conceito e, portanto, vem ao encontro da perspectiva do acontecimento como operacionalização do fato. Segundo Mouillaud (2002), acontecimento é um fato enquadrado, submetido

---

<sup>14</sup> *Elegia do Seu Antônio Ninguém*. Poesia Completa (2010).

<sup>15</sup> *Estórias abensonhadas*. Contos (2003).

<sup>16</sup> Eliane Brum defende um jornalismo humanizado. É autora de *O Olho da Rua – uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008) *A vida que ninguém vê* (2006), *Uma Duas* (2011); *Meus desacontecimentos – a história da minha vida com as palavras* (2014).

ao enredo e às convenções discursivas. Nesse sentido, o externo ao enquadramento é um universo de possibilidades de desacontecimentos, que para Brum (2006), são as histórias e as vozes dos indivíduos comuns e anônimos. Neste aspecto, há nos desacontecimentos uma influência da obra de Michel de Certeau, *A invenção do Cotidiano* (1998), principalmente no primeiro capítulo, no qual o autor discorreu sobre a cultura ordinária e os indivíduos protagonistas anônimos do cotidiano.

No jornalismo dos desacontecimentos existe a dimensão humanizada da escuta, mas não adensaremos nesta questão. Nosso intuito foi a apropriação de uma parte da perspectiva dos desacontecimentos de Brum, deslocando o conceito para o contexto das narrativas sobre a fase inicial do Teatro da União.

Em suma, para as categorias dispostas no título deste trabalho, utilizamos – memória – para a narrativa cristalizada e reproduzida. Quanto aos desacontecimentos, estes corresponderão às circunstâncias e aos indivíduos não contemplados na memória do Teatro da União.

### **Estrutura da tese**

A tese foi estruturada em cinco partes. A primeira é o escrutínio sobre a memória construída pela narrativa cristalizada sobre o Teatro da União. Como ela legitimou o Teatro Arthur Azevedo como lugar de memória. Para tal dialogamos com os sociólogos e filósofos relacionados ao estudo da memória, Halbwachs, Todorov, Pierre Nora, Ricouer e Le Goff.

As contribuições de Bourdieu sobre o lugar social e *habitus*, bem como a operação historiográfica de Michel de Certeau, foram fundamentais para a análise sobre os autores maranhenses, Sabbas da Costa, Marques e José Jansen. Foram importantes para este estudo os conceitos de redes de sociabilidade de Michel Bertrand, e “parentela” de Linda Lewis.

Da historiografia maranhense recorremos aos autores Henrique Borralho, no que diz respeito à produção literária oitocentista, e Antônia Silva Mota, com a abordagem sobre as redes de poder local na primeira metade do século XIX. Além da contribuição dos autores da historiografia do teatro brasileiro, Tânia Brandão, João Roberto Faria, Cafezeiro e Gadelha. O segmento encerra com a problematização dos

escritos que formaram a narrativa e segue para as demais partes desse estudo, apresentando nossas perspectivas concernentes às questões que emergiram na problematização, a partir do *corpus* documental e da revisão bibliográfica.

A segunda parte apresenta a trajetória das gerações da família Varela nos negócios de teatro. Destacando as primeiras formas de empresariar espetáculos em Portugal, perpassando pelas táticas e estratégias<sup>17</sup> do empresário João Gomes Varela<sup>18</sup> e do filho, António Gomes. Por fim, abordaremos o início do itinerário de Eleutério da Silva Lopes Varela no Maranhão e as articulações para construção do Teatro. Como referências utilizamos as obras de Sousa Bastos, *A carteira do Artista* (1899) e *Dicionário do Teatro Português* (1908). Do lisipógrafo, Gustavo de Matos Sequeira, *Depois do Terramoto: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa* (1918;1921) e *Teatro de Outros Tempos* (1933). Contamos também com as produções acadêmicas entre 2012 e 2019, como as dissertações, *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* (2012) de Francisco Gomes e *A vivência teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis* (2014) de Maria Emília dos Ramos Costa. As teses: *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)* (2017) de Ana Rita Delgado Martins; *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)* (2019) de Licínia Rodrigues Ferreira; *António José de Paula. Um percurso teatral por territórios setecentistas* (2019) de Marta Brites Rosa.

A terceira parte contempla o início da primeira fase do Teatro<sup>19</sup>, que foi marcada pelo processo de edificação e inauguração. Apresentaremos os trâmites para obtenção de recursos, perpassando pela análise da planta do Teatro e o reconhecimento de seu autor, ambos desconhecidos até o momento da escrita deste trabalho. Estabelecemos comparações entre a estrutura física original do União, com

---

<sup>17</sup> Optamos pelos dois conceitos da *Teoria das Práticas Cotidianas* de Michel de Certeau considerando, a sua flexibilização, uma vez que pode haver a oscilação, a dinâmica e o jogo que há entre eles. Em determinados momentos, João Gomes Varela esteve em situação de poder (privilégios) em relação aos demais agentes do negócio teatral, portanto, habitou o terreno das estratégias. Em outras situações, Varela esteve em um lugar vulnerável (sem privilégios) e utilizou desvios, astúcias para interagir e articular com os estrategistas estabelecidos na ordem social do Antigo Regime.

<sup>18</sup> Partimos de João Gomes Varela como primeira geração de empresários da família Varela, uma vez que foi o primeiro da família a envolver-se com os negócios do espetáculo.

<sup>19</sup> Utilizaremos “Teatro” com inicial maiúscula quando nos referirmos ao edifício e “teatro” com inicial minúscula para indicarmos a linguagem teatral.

a planta e fotografias do Teatro de São Luís e do atual, Arthur Azevedo. Destacamos, a contratação do elenco e as trajetórias dos artistas, além do viés ideológico, técnico e estético da cena, sugerido pelo texto da inauguração, *A Concórdia*.

A quarta parte foi dedicada à ampliação do elenco em 1819 e 1820, que teve como contexto a breve euforia econômica e subsequente crise financeira da capitania, que afetou os produtores rurais e negociantes. Incluem-se as trajetórias dos membros do novo elenco e análise das relações contratuais, entre empresário e artistas. Das circunstâncias contratuais, são pontos importantes, as condições impostas pelo empresário sob o benefício dos artistas e o processo por rescisão de contrato, entre o empresário Varela e o ator José Maria Galvão, na jurisdição do Tribunal da Relação do Maranhão.

Por fim, a quinta parte corresponde ao encerramento da primeira fase do Teatro, assinalada pelos registros das récitas no primeiro jornal impresso da província, *O Conciliador do Maranhão*. Nesse sentido contamos com os estudos de Marcelo Galves sobre os impressos como espaços de representação política no Maranhão oitocentista. Destacamos a breve administração da primeira sociedade artística a ocupar o Teatro e o percurso de Costa Soares, como ensaiador e depois diretor da casa. Também serão abordadas as tentativas e intenções de Eleutério Varela, para fazer do União um Teatro regular, em um cenário de instabilidade política e econômica.

## **Metodologia**

Inicialmente, a metodologia do presente estudo consistiu na leitura dos escritos de Sabbas da Costa, Marques e Jansen sobre o Teatro da União. Posteriormente foi realizada uma revisão bibliográfica sobre os estudos da memória e o conceito de desacomodamento. Outras leituras foram referentes às obras de contextualização registradas na bibliografia. Foi necessária uma investigação nos jornais dos séculos XIX e XX do Maranhão e do Rio de Janeiro, para levantar as informações sobre os autores maranhenses. A maior dificuldade nesse processo foi encontrar dados sobre Sabbas da Costa e José Jansen, pois não há biografias sistematizadas sobre os mesmos.

Dedicamos um tempo maior para investigação e transcrição da documentação manuscrita. São fontes nominativas e inerentes aos arquivos judiciais, como petições, inventários *post-mortem* e autos cíveis de ação de agravo. Registros de eventos vitais dos arquivos paroquiais, como assentos de batismo e de óbito, róis dos confessados e dos arquivos notariais, como contratos de convenção. Depois de transcritos foi necessário cruzar as informações entre os contratos e os requerimentos de passaporte.

### **Critérios de Transcrição**

Na transcrição dos documentos amealhados na investigação, a ortografia foi atualizada em consonância com a padronização exigida pelas *Normas e Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos*<sup>20</sup>. Houve dificuldade para transcrever os documentos localizados em São Luís. O estado de conservação comprometia a leitura, como páginas corroídas e manchadas, demandando mais tempo para transcrevê-las.

Optamos pela transcrição de forma corrida. As palavras ilegíveis foram indicadas pelo termo *ilegível* entre colchetes. Palavras repetidas ou incompletas foram suprimidas da transcrição. As folhas em branco foram indicadas com o número entre colchetes. As linhas ou palavras danificadas, manchadas pela umidade, com orifícios provocados por fungos ou insetos, foram identificadas com a expressão *corroído*, entre colchetes, com símbolo  $\pm$  e o número correspondente à quantidade de linhas arruinadas.

---

<sup>20</sup> II Encontro de Paleografia e Diplomática realizado em São Paulo, no ano de 1990.

## PARTE I

### A CASA DA OPA DO MARANHÃO: REVOLVENDO A MEMÓRIA

Parece que não há dúvida alguma de que fazem hoje oito dias certos que teve lugar, no Teatro, cá desta boa terra, o espetáculo em benefício do artista Rossi [...] o caso é que a *casa da opa*, como lhe chama o nosso povo, esteve a não estalar de gente.

Não tem nada, vamos ao Teatro ver o Goodison, o tal andorinha da breca. Às 8 pusemo-nos no andar da rua e a caminho para a *casa da opa*, como dizia noutro tempo nosso bom povo.

(*Diário do Maranhão*, 1874.)

Os fragmentos acima transcritos<sup>21</sup> foram retirados das crônicas habituais do jornal *Diário do Maranhão*. Pela data da publicação depreende-se que seu desconhecido autor<sup>22</sup> se referia ao Teatro de São Luís<sup>23</sup>, outrora Teatro da União<sup>24</sup>, o qual o “bom povo” do Maranhão<sup>25</sup> peculiarmente denominava como *casa da opa*<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Por opção metodológica adotamos a transcrição atualizada para os fragmentos retirados de fontes primárias e secundárias.

<sup>22</sup> O autor poderia ser de um dos redatores do jornal, no caso, António Rego e António Marques Rodrigues (Vilaneto, 2008).

<sup>23</sup> Nome que o Teatro recebeu em 1852, porém conhecido também como Teatro São Luís.

<sup>24</sup> Apesar de encontrarmos em artigos e bibliografias a denominação Teatro União, sem o artigo, optamos por utilizar a forma que consta na maioria dos documentos, portanto, Teatro da União.

<sup>25</sup> Para Borralho (2010), a denominação da cidade de São Luís como Maranhão configura uma “sinédoque cultural”. Tal denominação foi habitual no período imperial ao republicano e denota como São Luís gozou de mais recursos e urbanização em detrimento das outras cidades da província.

<sup>26</sup> Segundo a investigação empreendida até o momento em jornais maranhenses, a expressão foi localizada primeiramente na *Crônica Parlamentar* intitulada *Circo-Leitão*, na edição nº 112, do jornal *Porto Livre*, do dia 14 de junho de 1864. Em 1874, a *casa da opa* apareceu nos fragmentos supracitados e no segmento *Os municípios*, da edição nº 194, do jornal *Pacotilha*, do dia 17 de agosto

É plausível que a expressão consistisse numa adaptação fonética para facilitar a pronúncia da palavra ópera, aludindo às casas da ópera construídas na América Portuguesa, no século XVIII, destinadas à representação teatral e não necessariamente para o gênero ópera, de tradição italiana em voga em Portugal no reinado de D. José, no século XVIII (Guinsburg; Faria; Lima, 2009).

Nota-se pela crônica, que a expressão *casa da opa* permaneceu em circulação, mesmo depois da construção de seu primeiro “Teatro decente”<sup>27</sup>, o Teatro da União, uma vez que o cronista fez referência ao passado, “como dizia noutro tempo” e a utilização no seu presente, numa alusão ao Teatro de São Luís, “como lhe chama”. O modo como o cronista usou a expressão *casa da opa* sugere uma recordação afetiva relacionando-a com outras expressões como “nosso bom povo” aventando pertença, como se todos os habitantes orbitassem o Teatro da rua do Sol da mesma forma. Isto seria um contrassenso, visto que a maioria<sup>28</sup> não frequentava o Teatro, mas nada impedia que a expressão circulasse acessível à população que compunha a parcela não-frequentadora, podendo esta atribuir outros sentidos, tais como, circunscrever um espaço na *urbe*, como ponto de referência para localizar outros espaços, ou mesmo ponto de encontro.

Com efeito, a expressão fez parte da memória coletiva do ambiente social do cronista estendida aos outros habitantes. O aspecto social da memória foi analisado por Halbwachs na primeira metade do século XX. Os estudos do sociólogo resultaram na obra *A memória coletiva*<sup>29</sup> (2006), cujo conceito foi definido pelo autor como uma recordação do passado que se mantém viva, porque ocorre em um grupo no qual seus membros são testemunhos das lembranças um dos outros, pois compartilharam as

---

de 1910. A pesquisa não localizou outro local no Brasil ou em Portugal, que utilizou a referida alcunha. Não identificamos a justificativa para seu uso em relação ao Teatro, o que supomos que foi uma abreviação de casa da ópera.

<sup>27</sup> Expressão utilizada por D. João VI, no decreto de 28 de maio de 1810, deliberando a construção de uma casa teatral no Rio de Janeiro apropriada para receber a família real.

<sup>28</sup> Consta no resumo do recenseamento publicado no relatório do presidente da província (1874), que a população total de São Luís era estimada em 34.723 pessoas, a população livre era de 27.306 pessoas e a população escravizada era estimada em 7.417. O grau de instrução de toda a população de São Luís, 11.212 sabiam ler e escrever, enquanto 23.511 analfabetos (Maranhão. Resumo do recenseamento da comarca da capital, 1874, p. 8)

<sup>29</sup> Obra publicada postumamente em 1950.

mesmas experiências pretéritas. Desta forma, quando os membros do grupo rememoram juntos perfazem uma tradição, que os une e os identifica enquanto pertencentes a uma determinada coletividade.

Em contrapartida, Todorov (2002, pp. 154-155) considerou que a “memória coletiva não é uma memória, mas um discurso que evolui no espaço público. Esse discurso reflete a imagem que uma sociedade ou grupo dentro da sociedade querem dar de si mesmos”. A memória coletiva, enquanto discurso desprovido de crítica, configura o que Paul Ricoeur (2007) definiu como “excesso de memória” de um determinado grupo, em detrimento da memória de outros grupos de uma mesma sociedade.

O transbordamento e retraimento da memória coletiva revela o quanto ela está sujeita à manipulação pelos detentores da memória, como apontou Le Goff (1996, p. 426) pois, “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” A institucionalização da memória coletiva acentuou seu cariz seletivo, pois constitui-se de “fatos” e fatores reconhecidos por especialistas como relevantes e que são preservados como memória oficial de uma nação. Desta forma, a memória expandida em mnemotécnicas<sup>30</sup>, como a escrita, reforçou os esquecimentos e silêncios das memórias dos grupos que não desfrutavam de posição social e cultural privilegiada.

Verificamos que o cronista do *Diário do Maranhão*, pertencendo à elite cultural, valeu-se do domínio da escrita para conferir materialidade à expressão, registrando todo o contexto sugerido por ele. Então, como saber sobre as memórias dos indivíduos cuja relação com o Teatro se restringia ao seu entorno e estavam ao seu serviço? Vendedores ambulantes, feirantes, os escravizados<sup>31</sup> que o construíram e que serviam dentro do Teatro, o elenco de olvidados que passou por seu palco, ou o

---

<sup>30</sup> Para Stiegler (2018), os indivíduos são constituídos de três camadas de memória: a memória da espécie, a memória adquirida pelas experiências e a memória técnica ou expandida tecnicamente. Esta última diz respeito às mnemotécnicas, como o alfabeto e a imprensa e as mnemotecnologias como, televisão e computadores.

<sup>31</sup> Optamos por utilizar o adjetivo escravizados ou pessoas escravizadas, uma vez que se refere à condição imposta, em oposição ao substantivo escravo, que sugere uma condição natural e permanente. Advertimos que por vezes a nomenclatura “escravo” poderá aparecer neste trabalho nas citações diretas.

velho Januário<sup>32</sup>, o fiel do Teatro de São Luís. No seu livro de memórias *O Cativoiro*, Dunshee Abranches (1941, p. 54) imortalizou Januário como homem-memória<sup>33</sup> que guardava o Teatro e suas recordações:

Januário era o popular guardião do Teatro São Luís, fronteiro à minha residência. Apesar de seus setenta e dois anos, manjava em pessoa todos os complicados maquinismos dos cenários. Subia pelos cabos dos bastidores, descerrava as bambinelas e não consentia que outros braços içassem a pulso o pano de boca. Dia e noite não arredava o pé do seu posto. Ali habitava; e mesmo, quando fechada a casa de espetáculo, ninguém nela penetrava sem licença sua. Tinha um ciúme feroz, por tudo que lhe fôra dado a guardar. E, ao cair da tarde somente, abria a meia porta da entrada dos artistas e sentava-se ao ar livre a contar anedotas intermináveis da vida teatral da cidade.

Estas memórias são desconhecidas por advirem de núcleos mnemônicos desconsiderados no período dos primeiros escritos sobre o Teatro da União, tendo em vista que no século XIX, a ênfase no documento escrito, como fonte privilegiada para o estudo da história, negligenciou a importância da testemunha (Nicolazzi, 2010). Este aspecto, associado à ausência de jornais<sup>34</sup> impressos nos primeiros anos de funcionamento do União, colaborou para a dificuldade de registros, visto que não só jornais, mas cartazes e programas eram escassos não somente no Maranhão, mas em outras capitânias<sup>35</sup>, conforme Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 88) atestaram:

---

<sup>32</sup> Português naturalizado brasileiro que assumiu a função de fiel do Teatro de São Luís até seu falecimento aos oitenta e três anos, em 1890 (Diário do Maranhão, 1890).

<sup>33</sup> Le Goff (1996) buscou fundamentação em Balandier (1974) para abordar sobre os homens-memória. Balandier denominou como homens-memória, os anciãos de comunidades ágrafas, responsáveis por guardar e contar a memória do grupo.

<sup>34</sup> O *Conciliador do Maranhão* foi o primeiro jornal da província e circulou pela primeira vez em 15 de abril de 1821. O *Conciliador* foi manuscrito até sua 34ª edição e a versão impressa circulou somente em 15 de novembro de 1821, porém, tão logo se instalou a primeira tipografia, os oito primeiros números foram impressos (Galves, 2010).

<sup>35</sup> Quando o Teatro da União inaugurou em 1817, o Brasil estava dividido administrativamente e territorialmente em capitânias. As capitânias receberam a denominação de províncias somente a partir da decisão das Cortes portuguesas, em outubro de 1821.

Poucas e inexistentes são as descrições dos espetáculos, sem o que não podemos nem mesmo uma pálida ideia do aspecto propriamente cênico do palco de então.

São os efeitos da proibição da imprensa. Os espetáculos anunciados por pregões que saíam às ruas para noticiar ao público o texto apresentado, assim como local e horário, não tinham outro meio de se fazer divulgar. E uma vez encenados como avaliar seus méritos (ou deméritos) através da crítica da imprensa?

Em suma, todos esses fatores contribuíram, portanto, para uma esquálida memória em que predominaram as escolhas e pontos de vista dos autores das narrativas sobre o referido Teatro. Ressalta-se que o estudo que aqui se apresenta é uma revisão da trajetória do Teatro da União, a partir de outros ângulos que auxiliem novas análises sobre esta fase do teatro no Maranhão. Em razão desta demanda examinamos os documentos utilizados pelos autores em seus escritos, apurando o que foi destacado e o que pode ter sido descartado, contando ainda com análise dos documentos que dizem respeito aos indivíduos que não foram consultados e daqueles que foram somente representados pelo olhar distanciado dos autores, nomeadamente, artistas e empresários, que constituíram o elenco do Teatro da União.

### **1.1 Da narrativa cristalizada do União ao Arthur Azevedo como lugar de memória**

Pierre Nora (1983, pp. 21-22) caracterizou os lugares de memória a partir de três aspectos:

material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como

um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada de lembrança. Os três aspectos coexistem sempre.

Desta forma, a narrativa cristalizada sobre o Teatro da União como passado do atual Teatro Arthur Azevedo<sup>36</sup> atravessou épocas ilustrando discursos e contribuiu na atualidade para a consolidação do Teatro como um lugar de memória, como se pode verificar nos exemplos a seguir.

A edição nº 7777 do jornal *Diário do Maranhão*, de 4 de agosto de 1899, publicou uma carta do dramaturgo Arthur Azevedo<sup>37</sup>, residente no Rio de Janeiro, recomendando o hábil pintor Orestes Coliva<sup>38</sup> para a função de cenógrafo no Teatro de São Luís (ex-União). Na introdução da carta, Arthur Azevedo (1899, p. 2) apresentou a casa teatral:

A capital do Maranhão possui um bom Teatro, construído pelo benemérito que se chamou Eleutério Varela, em terreno cedido pelos frades carmelitas (bons frades!) e inaugurado em 1817, por alguns atores contratados em Lisboa por Varela.

Durante 33 anos chamou-se Teatro União, mas em 1850, tendo sido comprado pela província aos herdeiros do seu primitivo dono, passou a chamar-se Teatro S. Luís.

O dramaturgo exaltou a figura de Varela, como benfeitor, digno de homenagem e o gesto caridoso dos padres carmelitas. Tal complacência era conveniente ao propósito da carta, não cabia em uma recomendação abordar querelas

---

<sup>36</sup> Em 1920 o Teatro recebeu o nome de Arthur Azevedo em homenagem ao dramaturgo maranhense.

<sup>37</sup> Nascido em São Luís do Maranhão, Arthur Nabatino Gonçalves de Azevedo (1855-1908) foi dramaturgo, poeta, jornalista e crítico teatral.

<sup>38</sup> Pintor e cenógrafo italiano. Orestes Coliva chegou ao Maranhão em 1899 para trabalhar como cenógrafo no Teatro de São Luís (*Diário do Maranhão*, 1902).

do passado. Contudo, as poucas palavras delineadas por Arthur Azevedo, na posição de intelectual reverenciado em São Luís, corroboraram e colaboraram para uma perspectiva da construção do Teatro como uma dádiva, em benefício de todos os maranhenses, movida pela ação de poucos homens de boa vontade.

Na década de 1940, o Teatro Arthur Azevedo atravessou uma fase de reconstrução memorialística. Esta fase iniciou com a inauguração do camarim n.º 1, suposto local de nascimento da atriz maranhense Apolônia Pinto<sup>39</sup>. De acordo com Barros (2006 p. 163):

Já em 1940 [...] Apolônia Pinto ocupa meia coluna do Diário Oficial do Estado do Maranhão. Estava noticiada a “inauguração do camarim n.º 1, onde nasceu Apolônia”. Na cerimônia, estiveram presentes, dentre outros, intelectuais, estudantes, Interventor Federal e Secretário Geral do Estado, para honrar aquela que teria sabido honrar seu torrão natal [...].

Em 1947, houve ainda outra solenidade no Teatro, que consistiu na entrega dos restos mortais da atriz Apolônia Pinto ao Maranhão e na inauguração do busto de bronze. Barros (2006, p. 162) apresentou sua visão sobre os motivos da monumentalização: “Apolônia Pinto é lida, vista e dita como um sinal vivo da Atenas. Ela também poetizou e propagou o Maranhão, como um espaço singular, uma ‘terra de gênios poéticos’[...] laureada por discursos que sempre lembravam a forma dramática e inusitada de seu nascimento e sua trajetória”.

Conforme indica a figura 1, uma placa foi instalada no Teatro em memória aos fundadores, Varela e Braga. A cerimônia materializou a visão construída sobre os primórdios da casa teatral.

---

<sup>39</sup> Filha do casal de atores portugueses Rosa Adelaide Marchezy Pinto e Feliciano Pinto, que atuaram nos Teatros do Salitre e Dom Fernando, em Lisboa. Apolônia nasceu no camarim n.º 1 do Teatro de São Luís, em 1854, durante a apresentação da peça *O tributo das cem donzelas* de Mendes Júnior (Jansen, 1953).



Figura 1. Placa em homenagem aos fundadores Varela e Braga.  
Fonte: Arquivo pessoal

Depois de cento e trinta e dois anos, seus nomes saíram das crônicas dos antigos jornais e do *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão* (1870) para compor a memória pública. Segundo Houdek e Phillips (2017), a memória pública consiste em uma recordação posta em circulação entre os membros da comunidade movida por interesses do presente, como observado no anúncio sobre a homenagem na edição nº 24 do jornal *Pacotilha – O Globo*, de 31 de outubro de 1949:

Ainda outra inauguração será levada a efeito, hoje, no Teatro Artur Azevedo [...] Trata-se da placa com os nomes dos fundadores de nosso único teatro, Eleutério Varela e Estevão Braga.

A iniciativa da inauguração da referida placa é do nosso companheiro Miécio Miranda Jorge, membro da SCAM, com uma justa homenagem sua à memória daqueles dois inolvidáveis idealistas que vencendo os maiores obstáculos e até mesmo dificuldades financeiras, legaram à nossa capital, o belo Teatro que hoje possuímos, como um dos mais importantes do Brasil.

O jornal reforçou a visão do Teatro como dádiva, enfatizando a condição de “nosso único teatro”, dando contornos dramáticos e grandiloquentes à sua fundação; a

propósito, foi o primeiro reconhecimento público das pessoas de Varela e Braga como fundadores. O conceito de fundação aproxima-se do mito, na acepção de Chauí (2000, pp.6-7):

à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela.

Nessa perspectiva, considerar Varela e Braga como fundadores não consiste em concebê-los como figuras imaginárias, trata-se de reproduzir representações do passado que estão sujeitas à adequação e instrumentalização das ideologias a cada nova demanda histórica. Notoriamente, o reconhecimento público dos homenageados fundadores serviu para inscrever na memória pública, um terceiro nome<sup>40</sup>. Por outro lado, todo esse processo de monumentalização, enquanto sinal do passado rememorado no presente com intenções de perpetuação (Le Goff, 1996), se devia em parte à ameaça iminente de o Teatro se tornar definitivamente um cinema<sup>41</sup>. Não obstante, essas ações, caracterizam-no como lugar que documenta o passado do próprio Teatro, não só pela edificação, mas pelos restos mortais de Apolônia Pinto, bustos e placas, que remetem ao passado do Teatro e foram revestidos por uma aura simbólica, como *lugar de memória* (Nora, 1993).

---

<sup>40</sup> Miécio de Miranda Jorge (1912-1975) foi jornalista autodidata maranhense, fundador do jornal *O Globo* e membro da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão–SCAM, criada em 1948 pela pianista Lilah Lisboa (1898-1979).

<sup>41</sup> Em 1932, o Teatro Arthur Azevedo esteve sob a guarda do governo municipal. A casa teatral foi arrendada para a Empresa Duailibe, proprietária de cinemas. Somente em 1961, o Teatro voltou para os cuidados do governo estadual e permaneceu com sua atividade de origem (Martins, 2020).

O reconhecimento do Teatro Arthur Azevedo como um monumento de patrimônio nacional<sup>42</sup> corroborou para concepção deste espaço como *lugar de memória*. Uma memória que não estaria mais nos indivíduos, mas em lugares específicos e eleitos como instrumentos para acessar os vestígios, objetos, inscrições que segundo Nora (1993), não constituem memória, mas história. A condição de *lugar de memória* é visivelmente percebida pela quantidade de assinaturas dos artistas amadores e profissionais, no ciclorama da caixa cênica do Teatro Arthur Azevedo, conforme verificamos na figura 2.

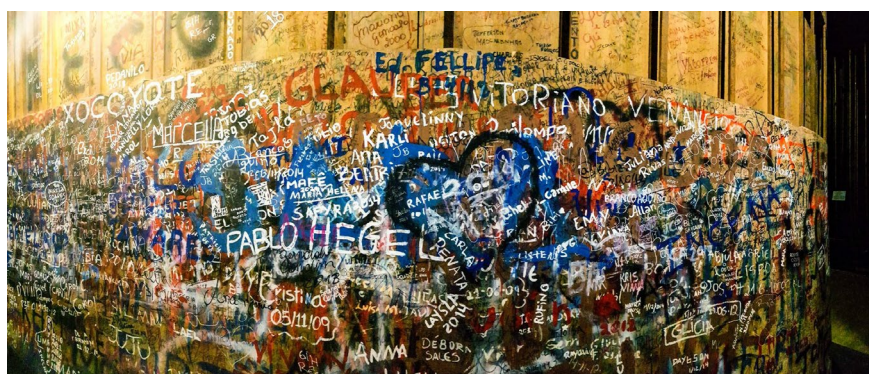


Figura 2. Ciclorama do Teatro Arthur Azevedo  
Fonte: Arquivo pessoal

As assinaturas configuram uma tradição estimulada pela memória cultural e pelos títulos de patrimônio, pois registrar seu nome, mesmo que seja nos bastidores de um Teatro reconhecido como monumento nacional e pertencendo a um conjunto arquitetônico certificado como patrimônio mundial, representa uma tentativa de deixar uma marca, de perpetuar sua passagem como artista, pelo palco da sobredita casa teatral.

O mais recente exemplo da visão concebida e reproduzida sobre o Teatro da União, encontra-se na página *on-line* do órgão oficial da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado do Maranhão – SECTUR-MA:

---

<sup>42</sup> O Teatro Arthur Azevedo foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional–IPHAN desde 1974. Em 1997, o conjunto histórico da cidade de São Luís, do qual o Teatro faz parte, foi reconhecido como Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO.

Em pleno ciclo do algodão maranhense, no ano de 1815, dois comerciantes portugueses desejosos de assistirem espetáculos de arte dramática e música lírica de qualidade e em condições adequadas, aqui mesmo em São Luís, a exemplo do que assistiam em Lisboa, decidiram edificar um grande teatro do mesmo porte das casas de óperas da Europa. Eram eles Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga.

A planta original do que seria esta grande Casa de Espetáculos, previa uma fachada para a Rua da Paz e a principal para o Largo do Carmo. A Igreja reagiu e, com o pretexto de ser antirreligiosa a construção de um Teatro ao lado de seu convento, pediu o embargo da construção.

Com uma sentença favorável aos padres carmelitas, o Teatro começou a ser construído em 1816 com sua fachada principal voltada para a rua do Sol, com todas as condições negativas que se conhece: o prédio foi estabelecido entre outras construções, sendo as ruas da frente e da lateral, de alta circulação automotiva com os barulhos consequentes e perturbadores, além das dificuldades para estacionamento.

Este Teatro não seria o primeiro e sim o quarto a ser construído na cidade de São Luís, entre 1780 e 1816. Todos de pequeno porte e sem os espaços e conforto adequados. E assim, em apenas um ano de construção, entre 1816 e 1817, dois empreendedores privados constroem um prédio de tamanha monumentalidade para a época. Isto há 199 anos e até o presente momento, nenhum outro foi construído pelo poder público igual ou maior e a cidade não tinha nem um quinto da população atual.

Edificado em estilo arquitetônico neoclássico, constitui-se no único exemplar verdadeiro desse estilo em São Luís. No Brasil, o neoclássico foi difundido com a chegada da missão artística francesa, trazida por Dom João VI em 1816. No Rio de Janeiro, a primeira edificação no estilo neoclássico só ocorreu em 1819.

Nascia assim o Teatro União, inaugurado em 1º de junho de 1817, dois anos após a inclusão do Brasil ao Reino Unido de Portugal e Algarves, fato que originou o nome do prédio. O projeto era grandioso. Na época, São Luís era a quarta maior cidade do Brasil e os 800 lugares do teatro representavam 5% da população local.

Em 1852, o Teatro União passaria a se chamar Teatro São Luís.

Evidentemente, existe a orientação de viés mercadológico da propaganda turística subjacente à versão histórica de um passado idealizado, dado e reproduzido, que se fundamentou em narrativas aceitas pela credibilidade de seus autores. Cumpre apresentar os títulos das narrativas que formaram a narrativa cristalizada sobre o Teatro da União: o verbete *Teatro*, em *Apontamentos para o Dicionário Histórico, Geográfico, Topográfico e Estatísticos da Província do Maranhão* (1864), a crônica *O Teatro de São Luís* de Sabbas da Costa, no jornal literário *Semanário Maranhense* (1867), o verbete *Teatro*, no *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão* (1870) e no capítulo da obra *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX* (1974) de José Jansen. Sobre estas pesam três fatores, que convém destacar previamente:

- Os registros são poucos, porém passíveis de revisão e de novas investigações;
- O longo intervalo de cento e três anos, entre a publicação do *Dicionário* de César Marques e a obra de José Jansen, ocorrendo apenas registros pontuais<sup>43</sup> que reproduziram as informações dos escritos de César Marques e Sabbas da Costa;
- Os registros sobre o Teatro da União nas sobreditas obras configuram uma narrativa naturalizados e cristalizados pela repetição, subsistindo inquestionáveis até os tempos hodiernos.

---

<sup>43</sup> A palestra do dramaturgo maranhense Arthur Azevedo, publicada no *Diário do Maranhão* (1899); a obra *Efemérides Maranhense (Datas e fatos, mais marcantes da História do Maranhão 1499-1823)*, de José Ribeiro do Amaral (1923); no livro *O Teatro no Brasil: obra póstuma* (1930), de Múcio da Paixão e no capítulo, *O Teatro e sua história* que integra a obra, *Guia Histórico e Sentimental de São Luís*, de Astolfo Serra (1965).

Posto isso, importa saber: por que foram escritas? Qual o lugar social<sup>44</sup> que ocuparam os seus autores? O que dizem os seus escritos? Por outro lado, os supracitados escritos são meios que portam vestígios e testemunhos funcionando como peças fundamentais que auxiliam no desenho de uma trilha, incompleta e vaga, pela ausência de peças perdidas ou ocultas, que constituem “o recordado como a ponta do *iceberg* do esquecido” (Catroga, 2001, p. 19). Cabe analisar tais escritos, sem pretender encontrar todas as peças e completar a trilha, mas apontar outros possíveis ângulos de análise sobre este passado.

Para atender a estas questões convém apresentar a visão sobre o Teatro da União como uma narrativa cristalizada e memória cultural, perpassando pelo lugar social dos autores. Na sequência será apresentado o contexto socioeconômico do Teatro, afluindo para a problematização das narrativas.

## **1.2 O lugar social de Sabbas da Costa, César Marques e José Jansen na construção de uma narrativa sobre o Teatro da União**

Ainda que reconhecida a importância das narrativas, sem as quais não seria possível o presente estudo, ponderamos a necessidade de revisão e problematização, posto que interessam os documentos utilizados, as interpretações feitas sobre eles, as ênfases, os possíveis desvios e desinteresses. Nessa direção, torna-se necessário perceber o *lugar social* (De Certeau, 1982) dos autores e da produção de seus escritos, uma vez que ambos estão inseridos num lugar, do qual seus interesses e objetivos definem o dito e o não-dito.

Para tal empresa, realizamos investigação sobre a trajetória dos autores, considerando o conceito de trajetória na perspectiva das duas dimensões proposta por Bourdieu (1996): a primeira correspondente às histórias de vida, sua origem e formação, a segunda consiste na obra, neste caso as narrativas sobre o Teatro da União, bem como no conceito de redes de sociabilidade definido por Michel Bertrand (1999), como um sistema de favorecimentos e benefícios, por meio de relações

---

<sup>44</sup> Para Michel de Certeau (1982), a escrita da história é a construção do discurso do historiador permeado pelos lugares de vínculo social e institucional.

parentais e de cumplicidades que permitem a manutenção do *status quo* de determinados grupos.

O levantamento das trajetórias dos autores, a partir de seus escritos e do cruzamento das informações contidas nos documentos perscrutados até o momento, consiste na tentativa de avistar o trajeto intransitado por eles, e que constituem lacunas submersas no esquecimento durante o processo de naturalização e incorporação de narrativa pela historiografia do teatro.

### **César Augusto Marques e um primeiro esboço sobre o Teatro da União: dos *Apontamentos ao Dicionário***

A recolha das informações sobre este autor ocorreu por intermédio de sua própria obra, jornais e recursos digitais do Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM.

César Augusto Marques (1826-1900), filho de portugueses residentes em Caxias, Maranhão, realizou seus estudos preparatórios na capital São Luís e partiu para o bacharelado em Matemática na Universidade de Coimbra, estudo que não chegou a concluir. Ao retornar ao Brasil, Marques ingressou na Faculdade de Medicina da Bahia, bacharelando-se em 1854 (APEM, 2016). Durante sua formação, a província do Maranhão, tentava reconstruir-se diante da langorosa economia do período pós-independência, provocada pela queda no preço do algodão, um fracassado sistema de produção econômica e da Balaiada<sup>45</sup> (1838-1841).

Esse cenário, considerado como decadente<sup>46</sup>, do ponto de vista dos beneficiados pelos tempos áureos do algodão, abriu precedentes para uma outra forma de destaque: a formação de uma restrita elite intelectual e literária. Desta forma, os filhos das famílias abastadas eram enviados para estudar nas Universidades

---

<sup>45</sup> A revolta da Balaiada (1838-1841) foi um dos mais expressivos fenômenos coletivos da história brasileira, de luta pela propriedade e pelo trabalho livre da primeira metade do século XIX. Sobre a Balaiada sugerimos a leitura do artigo de Mathias Röhrig Assunção, *História do Balaio: Historiografia, memória oral e as origens da Balaiada* (1998).

<sup>46</sup> Sobre a retórica decadentista ver *A Ideologia da Decadência: leitura antropológica uma história da agricultura no Maranhão* (1983), de Alfredo Wagner Berno de Almeida.

de Coimbra, Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador, e retornavam ao Maranhão exibindo a sua erudição por meio de escritos literários, entre eles César Marques, laureado como vulto da Atenas Brasileira. Segundo Borralho (2000, p. 44), a Atenas Brasileira designava:

um destacado grupo de poetas, jornalistas, romancistas, teatrólogos, biógrafos, historiadores, tradutores, matemáticos e tantos outros intelectuais, que proporcionaram a São Luís o codinome de “Atenas Brasileira”. Este grupo de humanistas e intelectuais, segundo Jomar Moraes, foi constituído de dois grupos que se sucederam ao longo do período imperial. O primeiro denominado “Grupo Maranhense” atuou entre 1832 e 1868, e dele fizeram parte escritores que se tornaram conhecidos nacional e internacionalmente. São seus integrantes: Manuel Odorico Mendes, Francisco Sotero dos Reis, João Francisco Lisboa, Trajano Galvão de Carvalho, Antonio Gonçalves Dias, Antônio Henriques Leal, Joaquim Gomes de Sousa, Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade) e César Augusto Marques.

A denominação “Atenas Brasileira” atribuída a São Luís<sup>47</sup>, diz respeito ao mito delineado em meados do século XIX, pela necessidade de autoafirmação da elite maranhense, que buscava ostentar-se por meio das letras. O título de Atenas assentava-se na retórica da nacionalidade, no mito do gênio nacional e na ideologia da singularidade<sup>48</sup>. Tal ideário não correspondia às subjacentes contradições de uma sociedade escravista, rural, patrimonialista e com significativo *deficit* educacional (Borralho, 2010).

Durante o Segundo Império do Brasil (1840-1889), ainda como acadêmico de Medicina, que Marques alicerçou sua trajetória de intelectual e historiador. Marques

---

<sup>47</sup> Os estudos de Borralho (2010) apontaram várias cidades brasileiras que receberam esta mesma alcunha.

<sup>48</sup> Conceito utilizado por Lacroix (2002) para explicar a manutenção de uma visão hiperbólica sobre o passado “glorioso” do Maranhão. Esta visão desenvolveu na elite cultural maranhense a ilusão de superioridade em relação aos habitantes de outras províncias.

foi influenciado pelo ideário romântico de formação de uma nação<sup>49</sup> brasileira e de identidade nacional. O processo de formação de um Estado Nacional brasileiro envolveu duas esferas: a geopolítica e a simbólica. Esta última contou com a história e a literatura como aportes institucionalizados pela criação do Arquivo Público do Império e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro–IHGB, ambos em 1838. O primeiro foi criado para resguardar os documentos “capazes” de fundamentar os argumentos de historiadores na reconstrução do passado do país rumo à consolidação do Estado Nacional e na conjuntura da pós-independência.

Segundo o próprio Marques (1862), foi em 1852 que iniciou a escrita de seu primeiro *Almanaque Histórico de Lembranças Brasileiras*, inspirado pelo *Almanaque de Lembranças*<sup>50</sup> (1851) de Alexandre Magno de Castilho<sup>51</sup>. A obra de Castilho consistia num anuário, para estimular a leitura e levar instrução por meio de poemas, textos em prosa com temas variados de autorias diversas, que chegavam por cartas ao editor.

A publicação do *Almanaque* de Marques ocorreu em 1862, quando exercia medicina no Maranhão e era benemérito sócio correspondente da Sociedade de Ciências Médicas de Lisboa e da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional – SAIN (1825)<sup>52</sup>. César Marques, inserido nesta rede como correspondente da folha mensal da entidade, mantinha-se atualizado sobre as demandas atinentes à história

---

<sup>49</sup> A acepção de nação no mundo moderno provém da Revolução Francesa, com a formação dos Estados considerando seus limites territoriais, comunidade organizada e unidade política e jurídica.

<sup>50</sup> Editado em Paris, em 1850 e posteriormente em Lisboa, em 1853. Com o aumento significativo de leitores do *Almanaque* no Brasil, sua edição foi ampliada em 1855, contemplando temas brasileiros e portugueses e portanto, recebeu o título de *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Para Romariz (2011), o objetivo da nova roupagem do *Almanaque* foi alcançar um maior número de leitores. Por outro lado, Dutra (2005) destacou que o *Almanaque* visava contribuir para a construção imaginária de laços fraternos entre Brasil e Portugal.

<sup>51</sup> O português Alexandre Magno de Castilho (1803-1860) foi matemático e oficial da Marinha Portuguesa. O interesse pelos estudos geodésicos e hidrográficos contribuiu para a organização de uma biblioteca com obras e arquivos sobre os descobrimentos portugueses, cuja experiência colaborou para a elaboração do *Almanaque*.

<sup>52</sup> Fundada com o aval do imperador D. Pedro I, a função da SAIN era dar suporte aos produtores nacionais e emitir pareceres para o Ministério do Império sobre a economia do país. O SAIN visava, segundo seu estatuto, o progresso e prosperidade da indústria do Império Brasileiro. Em 1904 ocorreu a fusão da SAIN com o Centro Industrial de Tecelagem e Fiação resultando no Centro Industrial do Brasil – CIB (Silva, 1979).

das províncias, para a construção da história nacional, que antes haviam sido formadas pelo olhar estrangeiro, enfatizando as rivalidades entre as províncias e as contendas políticas dos anos anteriores e posteriores à oficialização da independência do Brasil, aspectos que foram amenizados, prevalecendo a ideia de transição natural de regime (Silva, 2012).

A agenda pragmática e historicista da escrita sobre uma nação brasileira orientou as investigações e publicações de César Marques, atividades consideradas por ele como, “amor às velhas coisas da pátria” (Marques, 1870, p. 8). Publicou três edições do *Almanaque de Lembranças Brasileiras* (1862, 1863 e 1868), *Apontamentos para o Dicionário Histórico, Geográfico, Topográfico e Estatísticos da Província do Maranhão* (1864) e o *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão* (1870).

O que Marques intitulou de *Apontamentos*, foi uma primeira tentativa de redigir um dicionário. Mas, insatisfeito com apuração das informações, em termos de volume e conteúdo, preferiu tratá-lo como estudo prévio. Marques justificou (1864, prólogo): “A árdua tarefa da composição de um *Dicionário* particular desta província, sempre nos pareceu muito pesada para nossos ombros, e ainda que a vaidade nos obscurecesse a vista, a consciência não nos lisonjearia a ponto de empreendê-la.”

Observou-se que a sua elaboração se aproximou do modo de feitura do *Dicionário histórico, geográfico e descritivo do Império do Brasil* (1845), do militar francês Milliet de Saint-Adolphe<sup>53</sup>, um dos precursores do gênero no Brasil, abordando temáticas como sobre o desenvolvimento das províncias, vilas e aldeias, descrições hidrográficas e topográficas. Marques dedicou-se ao caráter regional, contemplando logradouros, ordens religiosas, estabelecimentos públicos, como o Teatro e outros monumentos, a fundação de São Luís e a biografia de médicos, engenheiros e presidentes da província.

Paralelamente às buscas, Marques adotou como método de coleta das informações o envio de cartas aos conhecidos, aos portadores de arquivos particulares e para instituições. O pesquisador esperava ter acesso às fontes, ou mesmo obter um testemunho, mas nem sempre era correspondido (Marques, 1864). Sobre os arquivos

---

<sup>53</sup> Traduzido pelo baiano Caetano Lopes de Moura, sócio correspondente do IHGB na França (Veiga, 1979).

acessados, o autor destacou os manuscritos de Luiz Antônio Vieira da Silva<sup>54</sup>, da Câmara Eclesiástica e da Secretaria de Governo.

A dedicação empreendida na elaboração de *Apontamentos* proporcionou à César Marques uma homenagem do IHGB. O instituto concedeu à Marques o título de sócio correspondente, reconhecimento público relevante e almejado pelos intelectuais, diante do prestígio da instituição. A homenagem instigou-o a avançar com as pesquisas visando a elaboração de um dicionário, servindo-se da publicação de *Apontamentos* para receber mais contribuições com informações ou notícias sobre documentos de acervos particulares e públicos. Marques apresentou parte do método adotado na confecção da obra no artigo, *História do Maranhão* na edição nº 22, do *Semanário Maranhense* (1868):

Era intenção minha não publicar mais escrito algum relativamente ao Maranhão a não ser no *Dicionário histórico e geográfico* desta província, em que trabalho há tempos.

Mudei, porém, de resolução lembrando-me de publicar pouco a pouco alguns artigos com o fim de ir ouvindo a opinião de várias pessoas das localidades, por mim descritas.

Pela imprensa é mais fácil não só a remessa do artigo, como também o conhecimento dele por muitas pessoas.

O meu fim agora é pedir esclarecimentos e notícias, informações e documentos.

Venham eles, incompletos, melhor serão completos, venham sem demora e de todas as partes.

Será um serviço prestado a história da nossa província, a comunicação de quaisquer notícias, ou mesmo a correção de alguns erros, de fatos, ou inexatidões.

---

<sup>54</sup> Autor de *História da Independência da Província do Estado do Maranhão (1822-1828)* publicado em 1862. Segundo Galves (2010), Vieira da Silva foi bacharel em Direito pela Universidade de Heidelberg, na Alemanha e membro da elite política do Império.

O pedido transmitia a noção de colaboração cidadã dos coprovincianos, mediada pelo intelectual, responsável por sistematizar as informações no formato de um dicionário. A publicação de uma obra desta natureza serviria como meio de instrução para a comunidade, ao passo que consistiria num material para os objetivos do IHGB.

Em 1870, o *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão* saiu dos prelos da Tipografia do Frias, apesar das questões políticas que envolveram a publicação. Castellanos (2012, p. 54) destacou:

[César Marques] teve que combater opositores políticos contrários à publicação, já aprovada pela Assembleia Provincial (1868-1869), mas vetada em 1871 pelo Presidente da Província, José da Silva Maia, que julgou inconveniente o auxílio, em vista das circunstâncias financeiras em que se encontrava a província”. A justificativa obliterava os reais motivos, uma vez que houve semelhante boicote com a publicação de reedições de obras de Sotero do Reis e de Gonçalves Dias. A atitude de Silva Maia foi revogada depois do reconhecimento do *Dicionário* no âmbito do IHGB e a consequente promoção de Marques a sócio honorário, o que o qualificava também como parecerista dos artigos que viriam a compor a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – RIHGB (1839).

Embora reconhecida a importância da publicação do *Dicionário*, Marques não ficou isento das controvérsias advindas do meio literário maranhense. Houve uma acusação de espoliação de informações, tratada como questão literária, impetrada pelo militar João da Matta Moraes Rego, autor de *Sinopse histórica da administração de Dom Francisco de Mello Manuel da Camara, governador e capitão-general que foi da capitania do Maranhão nos anos de 1806 a 1809*. A acusação de Rego contra o *Dicionário* de César Marques se tornou pública pelo jornal *Publicador Maranhense* (1871).

Próximo da publicação do seu *Dicionário*, Marques teceu um comentário laudatório sobre a *Sinopse* intitulado *Uma boa nova*, no nº 229 do *Publicador*

*Maranhense*, de 7 de outubro de 1867. O comentário recomendava a leitura frente à imparcialidade da escrita por esta se referendar diretamente em uma prova incontestável, os tais autos de sindicância.

Em consequência, Moraes Rego agradeceu, ao notório autor, os elogios e incentivos para editoração da *Sinopse* nos jornais. Não obstante, quando pronto o *Dicionário*, no concernente ao governo de Dom Francisco de Melo Manuel da Camara<sup>55</sup>, o autor desqualificou o documento encontrado por Moraes Rego, tendo em vista não ser um “meio seguro” (Marques, 1870, p. 283) enquanto fundamento, por tratar-se de uma sindicância movida por uma carta régia, cujos depoentes haviam participado de contendas pró e contra a administração de Dom Francisco. Moraes Rego alegou que o autor do *Dicionário* utilizou sua *Sinopse* na abordagem sobre a dita administração. Foi uma acusação de apropriação indevida, uma vez que não havia outra fonte senão o documento descoberto por Moraes Rego, no qual Marques pudesse fundamentar-se. A acusação consta no nº 209 do *Publicador Maranhense*, de 25 de setembro de 1871:

O esboço feito pelo erudito Dr. Cesar Augusto Marques da administração de Dom Francisco de M. M. da Camara, no seu Dicionário Histórico e Geográfico, conterà algum fato principal ou secundário, estranho à nossa Sinopse?

7º Qual é este fato? [...]

Submetemos, pois, o exposto ao critério de exame da comissão da sessão de História Geográfica do Ateneu Maranhense.

O parecer final da questão literária pela citada comissão não foi localizado nos jornais consultados por esta investigação. A questão literária se configurou como uma disputa sobre a representação do passado entre os intelectuais dentro das associações histórico-literárias das províncias.

Desta feita, compreende-se a importância das obras de Marques, frente às dificuldades na recolha das informações, no sentido de formatar uma minibiblioteca,

---

<sup>55</sup> Governador e capitão-general da capitania do Maranhão (1805-1809).

concomitantemente às contendas com opositores políticos em torno da publicação, com o fito de proporcionar instrução<sup>56</sup> e como registro de uma memória sobre o Maranhão, visto que estas foram e continuam sendo utilizadas como referência em muitos trabalhos acadêmicos. Marques estudou sobre os gêneros em voga no Império e por meio de seu dicionário, o primeiro sobre a província do Maranhão, alcançou projeção como intelectual no Brasil.

César Marques autoproclamou-se imparcial na construção de um legado histórico sobre o Maranhão, como expôs no *Semanário Maranhense* (28 de janeiro de 1868, p. 1): “Desejo, porém a verdade, embora refira-se ela a alguém que já me tenha ofendido, e nos *Apontamentos* que já publiquei, encontra-se a prova de que perante o tribunal da história sei sufocar justos ressentimentos”.

Por outro lado, três aspectos configuram indícios de parcialidade com as prioridades do Império, no que diz respeito ao alicerce de seu capital simbólico<sup>57</sup> (Bourdieu, 1987):

- As frequentes demonstrações de alinhamento com os ideais do Império evidenciados no discurso de “amor às velhas coisas da pátria” (Marques, 1870, p. 8);
- A investigação e escrita dos resultados como ato cívico;
- A dedicatória à D. Pedro II no *Dicionário*: “como incansável protetor das letras, e estudioso cultivador da história da pátria” (Marques, 1870, p. 5).

Nesse sentido, em *Apontamentos* e no *Dicionário*, Marques se referiu aos primórdios do Teatro da província a partir dos aspectos anteriormente mencionados. Em *Apontamentos*, Marques evidenciou a estrutura do edifício teatral descrevendo suas medidas e acomodações, por fim, caracterizou o Teatro como “um dos melhores do Brasil” e importante legado dos fundadores, posteriores administradores e governadores da província. Na publicação do *Dicionário* ocorreu o soerguimento da narrativa sobre o Teatro da União, uma vez que o autor corroborou as informações

---

<sup>56</sup> Segundo Castellanos (2012), o *Dicionário* de Marques foi utilizado no ensino da Geografia e História do Maranhão.

<sup>57</sup> O prestígio alcançado não somente pelo fator econômico, mas por outros fatores considerados por Bourdieu como capitais: o cultural, o social, o político e o estético.

fornecidas pela crônica *O Teatro de São Luís* (1867), de Sabbas da Costa, principalmente no concernente ao reconhecimento dos fundadores e aos esforços do governo da província. A análise sobre as contribuições do *Dicionário* de Marques para construção de uma narrativa sobre o Teatro da União será apresentada no fim deste segmento.

### **Sabbas da Costa e a crônica *O Teatro de São Luís*: a fonte recorrente**

Francisco Gaudêncio Sabbas da Costa (1829-1874) publicou a crônica *O Teatro de São Luís*<sup>58</sup> no jornal literário *Semanário Maranhense*<sup>59</sup> (1867-1868). A crônica consiste numa síntese cronológica dos acontecimentos, desde a construção do Teatro da União, em 1815, até 1867, ano de encerramento do periódico, quando o Teatro se chamava São Luís. A referida publicação pode ser considerada, até a presente data, o segundo registro sobre o Teatro da União realizado no Maranhão<sup>60</sup>.

Perspectivando problematizar a narrativa, no que toca aos aspectos sociais e as escolhas inseridas em sua construção, apresento as seguintes questões: Por que coube a Sabbas da Costa registrar a trajetória do Teatro, tendo o Maranhão tantos outros autores, poetas, jornalistas e historiadores de maior reconhecimento<sup>61</sup> ou ressonância nacional que poderiam lançar-se a tal empresa, como o próprio César Marques ou Joaquim Serra? Quais são os registros sobre o Teatro, anteriores à publicação do *Semanário Maranhense*? Qual o papel do *Semanário Maranhense* na construção de uma narrativa sobre o Teatro? Para qual público Sabbas da Costa direcionou sua narrativa? As questões constituem pontos de partida para compreender a emergência

---

<sup>58</sup> Na ordem cronológica das publicações sobre o Teatro da União, *O Teatro de São Luís* (1867), de Sabbas da Costa, foi publicado entre a edição de *Apontamentos e Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão*. Neste caso, a crônica de Sabbas da Costa contribuiu para a ampliação do verbete *Teatro*, no *Dicionário* de Marques.

<sup>59</sup> O jornal será abordado na sequência.

<sup>60</sup> Até o momento, o mais antigo registro sobre o Teatro da União localizado pela presente pesquisa está na obra *Essai Statistique Sur Le Royaume de Portugal Et D'Algarve* (1822) do geógrafo e estatístico Adrien Balbi (1782-1848).

<sup>61</sup> Para Borrarho e Leão (2015), a lógica da hierarquia da crítica literária oitocentista caracterizava-se como classificatória e baseada na concepção instrumental e elitista da Literatura.

do discurso, sua reprodução e implicações para a historiografia do teatro no Maranhão, mais especificamente no referente aos primeiros anos do União, objeto do presente estudo.

Inicialmente, traçamos relações entre a família de Sabbas da Costa e o Teatro da província. Na sequência apresentamos os vínculos de Sabbas da Costa com Teatro, a partir da sua escassa biografia<sup>62</sup> e sua produção literária, além da consulta de publicações em jornais, como o *Semanário Maranhense* (1867) e o inventário *post mortem* do capitão Inácio José Frazão de 1815, seu avô materno.

Sabbas da Costa era filho do negociante português, naturalizado brasileiro, Comendador João Gualberto da Costa e de Dona Raimunda Afra Lamaignère Frazão da Costa, proprietária de terras no Vale do Itapecuru e na região de Pastos Bons<sup>63</sup>, no Maranhão. Esta, por sua vez, era irmã de Inez Firmina Lamaignère Frazão Varela, esposa do empresário e coproprietário do Teatro da União, Eleutério da Silva Lopes Varela.

Certamente terá havido pouco convívio entre o autor e o tio não-consanguíneo, pois supomos que este último faleceu na década de 1830, quando Sabbas da Costa ainda era impúbere. Pela conexão familiar justifica-se o reconhecimento e homenagem ao tio, a primeira até então encontrada nos registros sobre o Teatro da União: “A Varela deve o Maranhão o contar hoje o teatro que tem, e tamanho serviço prestado a nossa capital, não deve ficar esquecido, antes registrado na memória dos maranhenses” (Costa, 1867).

---

<sup>62</sup> Sua trajetória como autor encerrou em 1874, por conta de seu falecimento aos quarenta e cinco anos. O aporte para abordar sobre sua vida como literato consistiu na leitura das seguintes publicações: *Comendador João Gualberto Costa: esboço biográfico* (1944) de Antônio Lopes; *O Teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do Teatro no Brasil* (1960) de Galante de Sousa; O artigo *Elogio ao patrono: Sabes da Costa e as circunstâncias da história social do Maranhão* (2012) de Raimundo Palhano; A tese de Antônia Pereira de Souza, *A Prosa de Ficção nos Jornais do Maranhão Oitocentista* (2017); Livro *Crônicas do Teatro Ludovicense em Meados do Século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento* (2019) de Jaqueline Silva Mendes.

<sup>63</sup> O vale do rio Itapecuru foi a primeira área a concentrar a significativa produção agrícola da capitania (Mota, 2012), as terras foram concedidas também ao irmão José Frazão, em 1796, confirmadas em 1807, pelo pai Inácio Frazão, quando Inês e José ainda eram crianças (AHU\_ACL\_CU\_005, Cx. 248 \Doc. 17092). As terras concedidas em 1811, “3 léguas de comprido por uma de largo” (Mota, 2012, p. 52), constituíam propriedades também da irmã de Inês, Dona Amância Esterlina Lamaignère Frazão, no distrito Pastos Bons.

O pai de Sabbas da Costa, o comendador João Gualberto da Costa, naturalizou-se depois da independência do Brasil visando manter seus negócios<sup>64</sup> e exercer sua influência na vida pública da província. Foi vereador e fez parte da comissão para a organização da Biblioteca Pública Provincial (1830), exercendo influência na cultura local, com participação na fundação da Sociedade Filomática Maranhense (1846) e como um dos administradores do Teatro da União (1851-1853).

Quando o governo da província adquiriu o Teatro da União, o então presidente, Eduardo Olímpio Machado, nomeou uma comissão administrativa a partir do critério registrado no relatório da administração provincial de 1851 “composta por três cidadãos que me pareceram os mais próprios”, João Gualberto da Costa, o médico Antônio Rego, que, pelo fato de ser autor e tradutor, assumiu a presidência da comissão, e o advogado Antônio Joaquim Tavares, fiscal da Junta do Comércio do Maranhão, em 2 de setembro de 1851 (Marques, 1870).

A comissão deliberou medidas impositivas denunciadas por João Lisboa, no seu *Jornal de Timon*<sup>65</sup>, como a mudança de nome do Teatro da União para Teatro de São Luís ou Teatro Nacional de São Luís e seu novo regulamento. Este último impôs o pagamento adiantado dos assinantes, limitava o número de espectadores nos camarotes e proibia a presença de escravizados que acompanhavam os senhores nas récitas, medidas que afunilaram ainda mais o seletivo público e acarretariam na diminuição do número de espectadores.

As novas regras indignaram Lisboa, que ofereceu seus préstimos para administrar o Teatro, desde que lhe fosse proporcionado viagens para os grandes centros a fim de apurar o gosto na escolha dos espetáculos e adquirir experiências com administração de casas teatrais. Desta sugestão, depreendemos o quanto era desejada esta administração pelos literatos, políticos e negociantes, para pôr em

---

<sup>64</sup> Os negócios de João Gualberto da Costa estavam articulados com os empreendimentos do irmão Francisco Gaudêncio da Costa, no Pará, e da nomeação de seu irmão Antônio Julião da Costa como cônsul de Portugal em Liverpool, na Inglaterra. Este último foi o membro da família que exerceu atividades intelectuais como autor e tradutor, portanto coube à Sabbas da Costa seguir a tradição familiar.

<sup>65</sup> Alcinha utilizada pelo jornalista, historiador, político e autor João Francisco Lisboa. Timom era uma personagem de seus folhetins que criticava a sociedade, suas práticas e ritos sociais, que por sua vez era uma alusão ao Timon grego.

prática suas aspirações literárias, exercer o jogo político, principalmente depois da reforma que deixou o Teatro mais atraente aos olhos do público.

Não obstante, os problemas do Teatro, como, a relação do empresário com a administração e desta com os espectadores, além da dificuldade para manter o funcionamento regular do Teatro devido à escassez de público, levaram ao encerramento dos trabalhos da comissão em 1853. A administração do Teatro ficou a cargo dos empresários compatriotas ou estrangeiros. Entretanto, os intelectuais maranhenses tentavam controlar indiretamente o Teatro utilizando os jornais, publicando críticas que influenciavam nas escolhas dos empresários sobre o que seria levado ao palco ou mesmo denunciando abusos cometidos pelos administradores da casa.

Nota-se que a aliança parental<sup>66</sup> Laignère-Varela-Costa tentava manter uma relação com o Teatro da província. Inicialmente com Varela e seus herdeiros (1815-1848), depois com João Gualberto da Costa (1851-1853) e na década de 1860, com Sabbas da Costa<sup>67</sup>, que foi crítico dos espetáculos apresentados no Teatro São Luís, animador cultural e dramaturgo.

A escolaridade de Sabbas da Costa é desconhecida. Supostamente terá cursado o Liceu Maranhense<sup>68</sup> como seus irmãos (Lopes, 1944). No que concerne à atuação profissional, os jornais informam que em 1857 ocupava a função de tenente<sup>69</sup>. Seu caso exemplifica a transição da elite militar para elite literária no

---

<sup>66</sup> Na perspectiva de Linda Lewis (1993), a aliança parental ou parentela caracteriza a família extensa e típica de sociedades patriarcais. Os laços de parentesco se expandem pela agregação de membros não consanguíneos, seja por casamento ou compadrio, conforme interesse político e econômico. O conceito está sujeito às limitações quando aplicado univocamente, desconsiderando por exemplo as variações de interesses, como a utilização das letras e do Teatro como meios de perpetuação dos valores de um determinado grupo social.

<sup>67</sup> Sabbas da Costa casou com a cantora lírica italiana Margarida Pinelli Sachero (1831-1898), *prima donna* da Companhia Lírica Marinageli.

<sup>68</sup> O Liceu foi inaugurado em 1838. Foi a segunda escola de ensino secundário do Brasil e frequentada pelos filhos da elite maranhense.

<sup>69</sup> Consta no *Diário do Rio de Janeiro* (1857), que Sabbas da Costa vivia em São Luís e exercia a função de tenente. Anteriormente, o mesmo jornal publicou em 7 de agosto de 1855, uma atestação em que constava o nome de Sabbas da Costa curado de uma moléstia pelo Xarope de Saúde de Arrault. Na publicação informava que sua morada era um sobrado na rua do Rezende, número 10 C. O local consistia no perímetro urbano composto de casarões elegantes e centro da vida social e boêmia

Maranhão, esta última sustentada por cargos públicos. Sabbas da Costa foi nomeado feitor da alfândega em 1858, por indicação do esposo de sua tia e madrinha Amância Estelita Lamaignère Frazão Muniz, o Senador Ângelo Carlos Muniz. A este último Sabbas da Costa dedicou o drama *Francisco II ou a Liberdade da Itália*, de 1861, se referindo ao Senador como tio e amigo. Na edição nº 125 do jornal *A Nova Época*<sup>70</sup>, de 4 de junho de 1958, publicou-se uma nota sobre parte dos trâmites da nomeação:

Foi nomeado feitor da alfândega desta província o Sr. Francisco Gaudêncio Sabbas da Costa. Consta que nesse despacho foi obtido a instância do ilustrado Sr. Senado Muniz; ao que perguntado o Sr. Ministro da Fazenda se o Sr. Costa tinha as precisas habilitações para desempenhar um lugar na fazenda – respondeu – que as mesmas que ele tinha para o desempenho do cargo de Senador!

Convém destacar que o eufemismo utilizado na resposta chama a atenção para a habilitação do Senador<sup>71</sup> ao assumir os altos cargos públicos, entre eles o de vice-presidente da província, obtido pela sua influência como proprietário rural, comendador e dos laços familiares<sup>72</sup>. Este último aspecto repete-se no episódio mencionado acima, refletindo a política de parentesco/apadrinhamento no acesso aos setores burocráticos da administração pública que envolvia o círculo literário e a dinâmica do Teatro. Desta forma, os homens das letras circulavam nos cargos públicos, vinculavam-se às agremiações políticas, atuavam como cronistas dos jornais, publicavam romances, poesias, dramas e influenciavam no repertório, na administração e no regulamento do Teatro.

---

fluminense, porém desconhece-se os reais motivos da sua estadia no Rio de Janeiro (*Diário do Rio de Janeiro*, 1855).

<sup>70</sup> Jornal conservador e defensor da política provincial. Luís Antônio Vieira da Silva e Manoel Moreira Guerra foram os redatores do jornal *A Nova Época*. (Serra, 1883).

<sup>71</sup> Vice-presidente da província entre 1844 e 1846. Exerceu a vice-presidência três vezes. Foi deputado provincial e presidente da Assembleia Provincial em 1847 e senador do Império do Brasil, entre 1852 e 1863.

<sup>72</sup> Filho de Raimundo José Muniz e de Ana Isabel Lamaignère Muniz.

Com o novo cargo, Sabbas da Costa dividia-se entre a produção literária e a crítica teatral, atividade que o obrigava a frequentar os espetáculos. Sobre sua atuação como crítico, sabe-se pela obra *Sessenta Anos de Jornalismo: A imprensa no Maranhão*, do dramaturgo e jornalista maranhense Joaquim Serra (1883). Durante o exercício da crítica teatral, Sabbas da Costa utilizou pseudônimos diferentes do conhecido Golodron de Bivac que usou como autor-colaborador de *A Casca da Caneleira* (1866)<sup>73</sup>, o que dificultou a localização e identificação de suas críticas, conforme se verificou na pesquisa realizada nos jornais da época, nos quais não foram encontradas críticas teatrais identificadas pelo seu próprio nome.

Sabbas da Costa escreveu dramas e romances no formato *folhetim* publicados entre 1861 e 1874<sup>74</sup>. Como cronista e dramaturgo, Sabbas da Costa esteve inserido na

---

<sup>73</sup> Primeiro romance colaborativo que se tem notícia no Brasil e foi por onze escritores e seus respectivos pseudônimos: Gentil Homem de Almeida Braga (Flávio Reimar), Joaquim Serra (Pietro de Castellamare), Raimundo Filgueiras (Pedro Botelho), Marques Rodrigues (Rufo Salero), Trajano Galvão (Jaime Blumm), Sotero dos Reis (Nicodemus), Henriques Leal (Judael de Babel-Mandeb), Dias Carneiro (Stephens Van-Ritter), Sabbas da Costa (Golodron de Bivac), Caetano C. Cantanhede (Iwan Orlof) e Sousândrade (Conrado Rotenski). *A Casca da Caneleira*, fez referência à *La Croix de Berny*, obra coletiva dirigida por George Sand. O jornalista e poeta maranhense Joaquim Serra orquestrou o romance maranhense, que consistiu em uma crítica aos comentários do poeta português Antero Quental, um dos líderes do movimento realista em Portugal, defensor da liberdade e individualidade na criação literária, cujas temáticas deveriam envolver os anseios sociais. A Questão Coimbrã iniciou com o desejo de transformações socioculturais em Portugal e foi marcada pelas trocas de desagregos entre os autores realistas e românticos, por meio de poemas e crônicas: Antero Quental, um dos maiores representantes da resistência dos autores românticos e da manutenção do *status quo* em Portugal, e o reverenciado escritor António Feliciano de Castilho. Um dos desagregos repercutiu no Brasil resultando em manifestações de contrariedade ao comentário depreciativo de Quental, no folheto *Bom Senso e Bom Gosto* (1865), sobre os admiradores brasileiros das obras de Castilho. Trechos da obra *A Casca da Caneleira*, evidenciam a crítica à Questão Coimbrã. Para Araújo (2016), os intelectuais maranhenses reagiram desviando das ofensas de Quental aos brasileiros e centraram esforços no ataque à Questão Coimbrã. Na visão de Borralho (2010) o episódio revelou uma incoerência dos intelectuais maranhenses que se intitulavam vanguardistas, pois publicaram uma obra que menosprezava o que havia de mais moderno dentre os movimentos literários na Europa. No entanto, “é mais coerente com a condição de atenienses que enquanto defensores de uma escola onde a crítica à produção textual está subjugada por uma ação entre amigos, por um *habitus* que não vacila em criar uma rede de proteção aos seus pares, excluir os não pares e não enxergar a literatura sem antes saber de que pena ela foi produzida” (Borralho, 2010, pp. 274-275). Sobre a referida polêmica ver o artigo de Valéria Augusti, *Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX* (2004).

<sup>74</sup> Além de *Bequimão* e *O Anjo Mal*, Sabbas da Costa escreveu os dramas: *Francisco II ou a liberdade da Itália* (1861); *Bequimão* (1866); *Garibaldi ou o seu primeiro amor* e *Pedro V ou o moço velho* (1862) e por fim, *O Barão de Oyapok* (1863). Suas comédias foram: *A Buenadicha* e *O escritor público* (1862) e a última do gênero, *Os Bacharéis* (1870). Publicou também os romances: *Rozina* e *O*

elite literária que tentava manter o mito da Atenas Brasileira<sup>75</sup>, ou seja, a idealização da capital São Luís, como um centro de letrados e escriturários (Rama, 1985) e que precisava ser reconhecida nacionalmente como berço de historiadores, poetas, romancistas e dramaturgos. Estes últimos recebiam apoio dos cronistas, que também eram literatos, na divulgação e avaliação de seus trabalhos e influenciavam no repertório das companhias dramáticas, por meio de seus comentários nos jornais, como observado no nº 133 do *Publicador Maranhense*, de 11 de junho de 1867:

A companhia que atualmente trabalha neste teatro, dispõe de um ótimo pessoal, e números suficientes para levar à cena dramas escolhidos e modernos; entretanto, não sabemos qual o motivo a companhia despreza obras-primas dos mais notáveis escritores nossos a estranhos; Atira-se de corpo e alma ao repertório francês de autores da 2ª ordem [...] Apenas desejamos que o nosso teatro se eleve à altura de nossa ilustração, o que nos parece fácil com os artistas de que dispõe, o havendo mais um pouco de boa vontade de seu inteligente empresário.

Aproveitando a estratégia da crítica que sugestionava o empresário e o gosto do público maranhense à dramaturgia nacional, Sabbas da Costa teve dois de seus dramas encenados nos palcos do São Luís, pela Companhia de Vicente Pontes de Oliveira<sup>76</sup>: o drama histórico *Bequimão*, com uma única apresentação em 1866 e a peça *O Anjo do Mal*, que subiu ao palco em 1867 e foi reapresentada em 1868 (Mendes, 2019).

Notoriamente, havia um esforço da crítica local, principalmente na pessoa de Joaquim Serra no reconhecimento nacional de Sabbas da Costa como um dramaturgo e romancista, fosse divulgando e avaliando positivamente suas peças e romances, fosse publicando seus folhetins nos jornais maranhenses, enviando exemplares das

---

*amor fatal* (1868). Participou da escrita coletiva da novela, *A Casca da Caneleira (steeple-chaise) por uma boa dúzia de esperanças* (1866).

<sup>75</sup> Sobre o mito da Atenas Maranhense sugerimos a obra *Uma Athenas Equinocial* (2010), obra de José Henrique de Paula Borralho.

<sup>76</sup> Empresário e artista pernambucano conhecido pelas digressões com sua companhia pela Região Norte do Brasil. Foi empresário do Teatro São João, na Bahia (Mendes, 2019).

obras para que os cronistas no Rio de Janeiro comentassem e avaliassem nos seus periódicos, ou convidando Sabbas da Costa para o projeto literário *A Casca da Caneleira* (1866). Estas ações denotam a existência de um protecionismo entre os literatos, Inspetor do Teatro, proprietários das tipografias, que envolviam laços de amizade e interesses, o que pode ser constatado pelas dedicatórias nas obras<sup>77</sup>.

Exposta a conjunção dos fatores mencionados sobre os aspectos relacionais de Sabbas da Costa com o Teatro, infere-se que havia vínculo entre ambos e que o autor retomou a aproximação com a casa teatral, beneficiado pela estrutura socioeconômica e política, influenciado pelo restrito meio literário e jornalístico. Nesse caso, há a necessidade da apresentação do contexto do *Semanário Maranhense* para compreensão dos aspectos que, somados aos fatores supracitados, propiciaram que Sabbas da Costa redigisse a crônica *O Teatro de São Luís*.

### **O Semanário Maranhense**

O *Semanário Maranhense*<sup>78</sup> foi fundado em 1867, por Joaquim Maria Serra Sobrinho<sup>79</sup> e autores colaboradores<sup>80</sup>. Serra objetivava fomentar a literatura maranhense de maneira a repercutir em outras províncias. Jornais com uma linha editorial semelhante haviam encerrado a circulação, pela falta de produção de artigos, mas o surgimento de novas agremiações literárias e o significativo número de obras que mantinham as tipografias em plena atividade instigaram os literatos a mais uma tentativa de uma nova revista literária (Borrvalho, 2010).

---

<sup>77</sup> O próprio Sabbas da Costa dedicou para Joaquim Serra, o folhetim *Os amigos* (1868). O jornalista Joaquim Serra dedicou a comédia *Cousas da Moda* (1867) para Temístocles Aranha, professor e jornalista, fundador e redator do jornal *O País* (1863). A romancista Maria Firmina dos Reis dedicou seu romance *Úrsula* (1859) para o dramaturgo João Clímaco Lobato.

<sup>78</sup> A primeira edição circulou em 1º de setembro de 1867 e encerrou em 8 de setembro de 1868, totalizando cinquenta e quatro edições e formadas por oito páginas cada. As edições foram impressas por Manoel F. Pires, na Tipografia de Belarmino de Matos, na rua da Paz, nº 7 (Souza, 2017).

<sup>79</sup> Editor, professor, tradutor, jornalista, dramaturgo e poeta maranhense.

<sup>80</sup> Escreveram para o periódico: Gentil Braga, Sabbas da Costa, de Sousândrade, José Ricardino Joffret, A. Collin, Sotero dos Reis, Nuno Álvaro, Ricardo de Carvalho, Daniel Rodrigues de Souza, A. da Cunha Rabelo e Maria Firmina dos Reis (Souza, 2017).

Em seu exórdio, o periódico foi caracterizado como um jornal modesto pelo seu editor no nº 1 *Semanário Maranhense*, de 1º de setembro de 1867, “Não ambiciona glórias, nem aspira altas nomeadas; apenas quer ser o arquivo, onde se encontram vestígios dos esforços empregados por alguns filhos dessa terra em bem da literatura e das artes.” A condição de arquivo foi reiterada por Serra<sup>81</sup>, em sua *Crônica Interna* ao comentar sobre os poemas de Maria Firmina dos Reis<sup>82</sup>: “não são estes os primeiros versos da autora da *Úrsula* e o *Semanário* sente especial prazer em arquivando os trabalhos de tão talentosa colaboradora” (Serra, 1867, p.8).

Serra poderia estar se referindo a uma forma de arquivo, não como o mesmo propósito dos arquivos institucionais como, o Arquivo Público do Império (1838), local que guardavam documentos administrativos do Estado e que subsidiavam a composição de uma história nacional pelos historiadores do IHGB (Costa, 1997).

Portanto Serra, na segunda metade do século XIX, se reportava ao *Semanário* como arquivo indicando a necessidade de inscrever a si mesmo e a geração de poetas e cronistas de São Luís na memória maranhense.

A conotação dada ao *Semanário* como arquivo da produção literária de autores maranhenses de sua geração, sugere tanto o receio do esquecimento, como um apelo à vaidade dos literatos. Era, portanto, uma forma de estimular a produção de conteúdo, pois havia uma constante preocupação com a falta de matéria, dada a baixa produção literária que ameaçava comprometer a tiragem semanal, o que motivou Serra (Castellamare) a cobrar os escritores por duas vezes na *Crônica Interna* da edição nº 1 do *Semanário Maranhense*, de 1º de setembro de 1867:

Onde estão tantas obras, que o público espera impaciente; e o que fazem tantos escritores festejados e bem-queridos em nosso mundo literário?

Uns dormem o sono da morte, e as suas obras jazem esparsas, mau grado a ansiedade pública; outros descansam mergulhados em um ócio

---

<sup>81</sup> Joaquim Serra assinava suas crônicas no *Semanário Maranhense* como Pietro de Castellamare.

<sup>82</sup> Reconhecida como a primeira romancista negra do Brasil. Maria Firmina dedicou sua obra à causa abolicionista, na segunda metade do século XIX.

repreensível, quando competia-lhes apresentar os frutos que foram profetizados por lindíssimas flores.

Poucos, bem poucos trabalham, e esses mesmos tomados de um desânimo latente, e como que envergonhados das horas, que dedicam aos estudos literários [...]

A segunda cobrança citou o nome de Sabbas da Costa:

Já se havendo o editor dirigido aos Srs. Drs. Marques Rodrigues, Gentil Braga, Antônio Henriques, Temístocles Aranha, Antônio Rego, Heraclito Graça, Ricardo E. Ferreira de Carvalho, Souza Andrade, Sabbas da Costa, Nuno Álvares e Carvalho Filgueiras, tem esperança de obter os bons escritos desses Srs., todos vantajosamente conhecidos nesta província e fora dela.

Estão, portanto, francas as colunas do *Semanário*, aos artigos que, digam respeito a literatura, artes e indústria.

Do ilustrado público desta capital espera o editor o poderoso valimento, que não pode deixar de merecer uma publicação tão recomendável e cheia de interesse.

Nos fragmentos acima transcritos, o público foi apresentado como ilustrado e ávido de publicações. Mas, quem eram os leitores e leitoras do *Semanário Maranhense*? O ilustrado público era a elite letrada da província: jornalistas, literatos, lentes, senhoras e senhoritas, estudantes, empresários e artistas das companhias<sup>83</sup>. Para alguns desses, César Marques (1868, p. 3) recomendou a leitura do *Semanário Maranhense*: “Neste folheto os curiosos encontrarão leitura agradável, os literatos mais algumas páginas excelentes, e a mocidade estudiosa, bens bons modelos”.

O jornal foi organizado com segmentos bem definidos para atender o interesse do “ilustrado público”. Cada segmento era escrito pelos seguintes autores: Joaquim

---

<sup>83</sup> Os artistas faziam parte da elite letrada, haja visto que atrizes que atuaram no palco do Teatro São Luís, como Maria Velutti e Eugénia Câmara eram tradutoras.

Serra, utilizando o pseudônimo de Pietro de Castellamare, redigiu a *Crônica Interior*, abordando assuntos relativos à província e ao Teatro. Também competia a Serra o segmento da *Revista Teatral e Conveniência*, destinada à crítica teatral; a *Crônica Exterior* ficava a cargo de Gentil Braga, que assinava como Flávio Reimar e tratava dos assuntos do exterior; Augusto César Marques foi responsável pela coluna sobre histórias do Maranhão e por fim, uma outra seção para poemas dos renomados poetas e dos novos talentos locais.

Sabbas da Costa responsabilizava-se pelo *Folhetim*, com os romances *Jacy, uma lenda maranhense; Jovita e Os amigos*. A estrutura do jornal não era rígida, de forma que os colaboradores pudessem discorrer sobre temas dentro do programa, além daqueles abordados na sua coluna, como foi o caso de Sabbas da Costa, com *O Teatro de São Luís*, para o nº 16 do *Semanário*, de 15 de dezembro de 1867.

A revista literária, como preferia denominar Serra, surgiu num contexto de aparente efervescência, com projetos de leituras e agremiações. Porém, a produção literária oscilava em quantidade e qualidade, o que pode ter gerado o receio da perda do prestígio e do esquecimento de seu mais caro elemento de identidade e de destaque sobre outras províncias: o posto de berço da instrução e erudição, o que corrobora qualificação de “arquivo” mencionado pelo editor. Cabia então, no bojo do guardião da memória um panorama histórico de outro símbolo presente no ideário identitário, o Teatro de São Luís, sobre o passado do qual até aquele momento havia um certo desinteresse, principalmente sobre sua construção e primeiras atividades, pois significava trazer à tona os embates políticos relacionados ao Teatro da União que antecederam a independência do Brasil (Galves, 2010). César Marques, estava muito ocupado com o ofício de médico, com a escrita para o *Semanário* e para o seu *Dicionário Histórico e Geográfico da Província do Maranhão*, como registrou no nº 15 do *Semanário Maranhense*, de 8 de dezembro de 1867:

Aproveito a ocasião para agradecer ao *Semanário* a bondade, que teve para comigo, sempre por seu intermédio, meus pobres artigos históricos, cuja continuação vai ser interrompida, porque tenho de cuidar da redação do meu *Dicionário*, para o que necessito de mais descanso.

Além disso, pesam sobre mim muitas ocupações, como V. Mc. e todos sabem, e eu muito lembrado do velho preceito do velho Horácio – só tomo encargos quando posso dar boa conta deles.

Joaquim Serra também se empenhava com a escrita e edição do jornal. Sabbas da Costa, então, lançou-se nessa ousada empreitada, sobretudo depois da explanação de César Marques, no próprio *Semanário Maranhense* (1868), sobre os urdimentos necessários à pesquisa e escrita da história, citando João Lisboa como referência. Marques publicou tal comentário dois meses antes da narrativa de Sabbas da Costa sobre o Teatro de São Luís.

É suposto que Sabbas da Costa, que se dedicava aos folhetins, tentou compensar sua inexperiência de historiador com as informações que obteve, pois se beneficiando dos laços de parentesco com o empresário do Teatro da União dispunha na família de testemunhas ou documentos sobre os trâmites da construção e primeiras atividades, informações privilegiadas. Convém ressaltar que a segunda metade do ano de 1867 foi oportuna para os dramaturgos maranhenses, pois o empresário Vicente Pontes assumiu a administração do Teatro de São Luís e o maranhense Antônio Rego<sup>84</sup>, membro da comissão administrativa de 1851, foi nomeado Inspetor do Teatro. Como verificado no regulamento de 1854, Rego agregou a função de avaliador e censor dos textos para encenação e contou com a opinião da imprensa que apelava para peças nacionais. Foi nesse contexto que os dramas de Clímaco Lobato, Joaquim Serra e Sabbas da Costa foram encenados, o que pode ter estimulado o autor a redigir sobre os acontecimentos do Teatro, como forma de reconhecimento da importância deste espaço para sua dramaturgia.

Importa acrescentar que, conforme averiguamos nos jornais maranhenses, anteriores ou paralelamente à publicação do *Semanário*, constam notas e comentários sobre o Teatro, tais como: as comemorações cívicas, o repertório, problemas estruturais do edifício, denúncia de descaso com o bem público, críticas elogiosas ou

---

<sup>84</sup> Conforme registrou José Ribeiro do Amaral na *Efemérides Maranhense* (1923), o médico Antônio Rego, movido pelo gosto para o teatro, foi autor de *A Biblioteca Dramática do Mundo Moderno*, composta por doze fascículos mensais com traduções de textos teatrais realizadas entre 1853 e 1854. Todos os textos foram encenados no Teatro de São Luís, onde Antônio Rego foi ensaiador.

depreciativas aos espetáculos e membros do elenco, aviltamento dos espetáculos circenses<sup>85</sup>, mudanças na administração, exposição das falhas administrativas e comportamento do público. Em muitos desses textos, a casa teatral foi apontada como um incômodo para o erário, principalmente quanto aos gastos com reformas, conforme publicado no nº 18 de *O Estandarte*, de 23 de janeiro de 1854:

Note-se que o art. 5º. do Regulamento de 2 de setembro de 1851 obrigava a Comissão Administradora a participar ao Governo, qualquer deficit, que fosse aparecendo, para que ele pudesse tomar alguma providência em ordem a remover este obstáculo, e foi exatamente o que se não praticou acumulando-se ao contrário deficit sobre deficit, até o fim da administração, em que se veio a pagar tudo junto! [...]

Serviu, pois, o Teatro de S. Luís no 1º ano de motivo para um grande esbanjamento das rendas provinciais, em proveito de meia dúzia de estrangeiros, que nem sequer sabiam a profissão que deviam exercer!

O Teatro de São Luís, como instituição vinculada ao governo, era muito visado principalmente pelos opositores do presidenteda província. Os empresários disputavam pelo monopólio da administração do Teatro, como publicado no nº 95 do *Porto Livre*, de 7 de dezembro de 1863:

Um dos primeiros atos do Exmo. Sr. Vice-Presidente da Província, em exercício, merece esta denominação. Mal entrava o S. Ex.<sup>a</sup>. na administração, quando por surpresa, e em nome do ator português Luiz Cândido Furtado Coelho, lhe foi requerida a Empresa do Teatro São Luís!... S. Ex.<sup>a</sup> considerando o contrato do Governo com o Sr. Germano Francisco de Oliveira, e no escândalo da pretensão, INDEFERIU-A, com o que desapontou os protegidos e os protetores.

---

<sup>85</sup> No próprio *Semanário Maranhense* (1867), Joaquim Serra criticou a ocupação de espetáculos circenses no Teatro, espaço que o autor considerava destinado ao drama.

Os maranhenses liberais, imbuídos por um espírito nacionalista, recebiam o domínio da administração do Teatro por companhias portuguesas. As empresas escrituradas não tardavam falir pela falta de pagamento da subvenção do governo. O empresário nem sempre conseguia honrar seus compromissos somente com a receita da bilheteria, o que tornava inviável a estabilidade das companhias e dos empresários no Teatro de São Luís. Este, mesmo fechado pelo fracasso administrativo e problemas estruturais, permaneceu como pauta nos jornais, como expressou Flávio Reimar, pseudônimo de Gentil Braga, na edição nº 40 do *Publicador Maranhense*, de 18 de fevereiro de 1861:

Maranhão, Maranhão. Não há Maranhão como este! [...] Nenhum há velho ou moço que deixe de repetir, ainda que não venha a propósito, aquela deliciosa frase do mais inocente e delicioso consolo.

E por que não haverá de ter Maranhão como esse? [...]

É o brilhante espargimento de luz dos nossos candeeiros a gás líquido, e o Teatro da rua Sol. Embora digam que à noite nada se vê nas ruas pela carência de luz dos revérberos, eu sustento que a nossa iluminação a gás é o que nos consola, nos enche de orgulho[...]

E o casarão da rua do Sol? Afirmam muito embora os maldizentes que ele é defeituoso e irregular, de uma arquitetura que não pertence à ordem alguma conhecida, de péssimo gosto nos repartimentos internos, de plateia muito baixa, e de mais a mais que está fechado, há tanto tempo, pela ruína que a lhe sobreveio, e que nunca mais servirá nada, eu sustento que o nosso teatro é como nosso candeeiro a gás a causa ocasional da nossa consolação. Pois ali já se não cantou a *Traviatta* e a *Beatriz*? Ali não se ouviu a dulcíssima voz das primadonas de cartello<sup>86</sup>, que a Itália nos mandou? Ali já não se estremeceu pelo Germano? [...] Pois não constituem isso um passado de glórias, uma recordação de grandeza, magnificência, celebridade e bom gosto?

---

<sup>86</sup> *Primas-donnas de cartello* ou cantores *di primo cartello*, assim os italianos denominavam os cantores e as cantoras notáveis (Bastos, 1908).

E o caso é que o nosso teatro ainda pode para muita coisa. Metam ali dentro o Pelourinho do Largo do Carmo e a Pirâmide do Campo de Ourique, cada qual na sua posição perpendicular, e escrevam no cimo do portão de entrada este dístico em letras de ouro sob fundo azul:  
*Depósito dos monumentos da terra.*

Logo, o Teatro tornava-se alvo de crítica enquanto um edifício público oneroso e condenado à inutilidade, mesmo reverenciado como símbolo de um período áureo de frequentes e ilustres programações e que por hora encontrava-se estagnado e sem perspectiva, fadado ao esquecimento.

Cabe ainda mencionar o polêmico folhetim *Teatro São Luiz* (1852), de João Lisboa. O folhetim evidenciou o ressentimento e crítica direcionada à comissão administrativa e à frívola sociedade frequentadora do Teatro. Lisboa apontou práticas que contrastavam com o discurso de ilustração, rememorado na reedição do livro *Obras de João Francisco Lisboa* (1865), de Antônio Henrique Leal<sup>87</sup>.

É relevante tornar público os fragmentos desses registros, não só como ilustração, mas como premissas que podem ter contribuído para a construção da narrativa de Sabbas da Costa, pois se observou que, fora a curta notação sobre o Teatro em *Apontamentos*, de César Marques, se desconhecia algum outro registro sistematizado sobre o Teatro. Apenas existia uma “memória” paralela nos jornais, por sua vez dispersa, descontínua e sombreada pelos artigos e notas desfavoráveis, que não condiziam com uma instituição integrada a um “programa civilizatório”, palco onde foram encenadas obras dos ilustres dramaturgos filhos da terra, como Joaquim Serra e o próprio Sabbas da Costa.

E nesse sentido, o *Semanário Maranhense* uma vez concebido como arquivo, registro da memória literária e histórica, se tornou conveniente para Sabbas da Costa esboçar sua breve versão sobre a trajetória do Teatro. O autor suprimiu as críticas e questões políticas envolvendo a maior casa teatral do Maranhão, assim como o registro de César Marques. A crônica *Teatro de São Luís*, consistiu em uma

---

<sup>87</sup> Médico, político e escritor maranhense. Leal foi autor da obra *Pantheon Maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Tomo I* (1873) e o *Tomo II* (1875). Os dois volumes consolidaram o epíteto da Atenas Brasileira.

efeméride destinada aos leitores do *Semanário* e frequentadores do Teatro da cidade, que naquele momento sofria com a escassez de público.

O dilema da instabilidade financeira das atividades teatrais também acometia os jornais, como o *Semanário Maranhense*, que por este motivo, e com a retirada de Joaquim Serra para o Rio de Janeiro, encerrou suas atividades em 1868. Quando publicou a obra *Sessenta anos de jornalismo: a imprensa no Maranhão 1820-1880*, Serra revelou sua decepção com o periódico literário concluindo que foi uma “tentativa malograda” (Serra, 1883), e se referiu a Sabbas da Costa como “infatigável trabalhador” (Serra, 1883), dotado de muita imaginação e pouca habilidade com a forma.

A despeito da imperícia com a forma, Sabbas da Costa apresentava as condições favoráveis para publicar um registro sobre o passado do Teatro de acordo com os pontos arrolados a seguir:

- A origem em “uma das principais famílias” do Maranhão proporcionou ao autor a posição social como funcionário público e literato;
- O envolvimento da família com o Teatro. Provavelmente este fator favoreceu a coleta de informações, apesar de não ter apresentado nenhuma de suas fontes ao narrar sobre o Teatro União;
- A existência de uma rede de reciprocidade no meio literário;
- A ausência de um registro sobre a trajetória do Teatro, bem como um reconhecimento pelo fato de aquele ter abrigado a encenação de duas de suas obras.

Conforme verificado, Sabbas da Costa dispôs-se a compor uma narrativa empática sobre o passado do Teatro como um documento para arquivo do *Semanário*, que, como tal, elevou nomes e situações, mas silenciou outros. São estas oblitterações que interessam para o presente estudo.

Em vista do exposto, cabe abordar brevemente os contributos de José Jansen Ferreira, autor que utilizou como referência os escritos de Sabbas da Costa e César Marques para sua composição historiográfica sobre o teatro no Maranhão, e que, na contemporaneidade é considerada uma referência incontestada e frequentemente reproduzida no que diz respeito ao Teatro da União.

## **José Jansen: o ilustrador, caracterizador e historiador do teatro no Maranhão**

A ausência de uma biografia<sup>88</sup> ou estudo sistematizado sobre a atuação de José Jansen Ferreira (1906-1991) no teatro direcionou a investigação para os jornais do Maranhão e do Rio de Janeiro. Foram consultados acervos da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, publicações sobre o Teatro Duse e o Teatro do Estudante do Brasil – TEB e uma entrevista concedida por José Jansen, no livro *Memória de Velhos. Depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura maranhense* (1997), da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão – SECMA.

A juventude do maranhense José Jansen<sup>89</sup> (1904-1991) compreendeu a primeira metade do século XX no Maranhão da Primeira República (1889-1930). Nesse novo regime, predominava a retórica positivista nas ações governamentais de reordenamento institucional, moral e de investimento na educação no sentido de acelerar a instrumentalização de um novo modelo de mão de obra capaz e civilizada. O Maranhão, na Primeira República, foi marcado por sucessivas e desgastantes mudanças de governo, coronelismo dos proprietários rurais, formando oligarquias que se revezavam no poder, com disputas locais e intervenções do governo central<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Pouco se sabe sobre a trajetória do professor José Jansen, como geralmente é apresentado no Maranhão.

<sup>89</sup> Segundo o autor, a origem da família Jansen no Maranhão data da invasão holandesa (1641-1644). O tronco familiar dos Jansen possui várias ramificações, a exemplo dos Jansen Ferreira. José Jansen, nasceu e morou em São Luís na rua da Paz, esquina da rua do Passeio, na praça Deodoro, nº 12, local conhecido como Largo do Quartel, em 1904. No que diz respeito aos estudos escolares, frequentou a Escola Modelo, o secundário na escola Almeida Oliveira e logo após o preparatório para entrar na Escola Militar (Jansen apud *Teatro no Maranhão*, 1974).

<sup>90</sup> A conturbada disputa pela presidência do Maranhão deu-se entre Artur Quadros Colares Moreira, o segundo-vice-presidente, e Mariano Martins Lisboa Neto, presidente da assembleia. Benedito Leite, então presidente do Maranhão, retirou-se em maio de 1908 para a Europa em busca de tratamento médico. Como o primeiro-vice-presidente Antônio Teixeira Belfort Roxo, estava no Rio de Janeiro, Arthur Moreira, segundo-vice-presidente, assumiu a presidência até fevereiro de 1909. Moreira retirou-se, também, para o Rio de Janeiro, para tratar de assuntos particulares. Nesse ínterim, no mesmo ano de 1909, faleceram Benedito Leite e o terceiro-vice-presidente, Raimundo Nogueira da Cruz e Castro. Com a presidência acéfala, assumiu o cargo o presidente da Assembleia Legislativa

Nos anos finais do século XIX, o investimento nas fábricas têxteis instaladas no Maranhão gerou esperanças de desenvolvimento econômico. Os anseios por grandes investimentos e enriquecimento vislumbraram o Maranhão como a “Manchester Brasileira”. No entanto, as tentativas fracassaram por causa dos altos impostos e pela concorrência com produtos da região sudeste e da Europa. Diante das aspirações frustradas, os proprietários das fábricas desistiram da produção têxtil e recorreram para a exportação de coco babaçu. A produção agrícola do Maranhão ficou limitada à subsistência.

A estagnação econômica e a falta de perspectiva de sustento por meio da produção literária, impeliram a migração de alguns literatos maranhenses para o Rio de Janeiro. A busca pelo reconhecimento e trabalho levou Arthur Azevedo e seu irmão Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Viriato Corrêa e Graça Aranha para o Rio de Janeiro. Coube aos literatos que permaneceram no Maranhão, a recursividade de um ambiente decadentista e, por seu turno, um levante da “Atenas Brasileira”.

Contribuiu para esta retoma cultural a retórica passadista e decadentista do discurso de Coelho Neto<sup>91</sup>. Ao visitar São Luís, em 1899, Coelho Neto entusiasmou os intelectuais reverenciadores dos vultos da Atenas Brasileira. Esse ânimo ganhou reforço com a chegada do cônsul de Portugal no Maranhão, Fran Paxeco, em 1900. O cônsul se identificou com as propostas de reavivamento cultural do grupo formado por Antônio Francisco Leal Lobo, Manuel Béthencourt, Raul Astolfo Marques, João Quadros, Raimundo Lopes da Cunha e José do Nascimento de Moraes. O referido grupo fundou a Oficina do Novos, ou Novos Atenienses, uma agremiação que planejava uma série de ações para fomentar a produção literária e a vida cultural da cidade.

---

Estadual, Mariano Martins Lisboa Neto. Artur Moreira, retornou à São Luís reivindicando a presidência, mas Lisboa Neto recusou entregá-la, pois alegou a perda de mandato, devido a ilegalidade da licença de Moreira, usufruída sem anuência do judiciário. Para resolver o impasse, o governo central interveio e nomeou, provisoriamente para presidência, o deputado estadual Américo Vespúcio dos Reis, que assumiu o cargo até a realização de novo pleito (Abreu, 2015).

<sup>91</sup> Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864-1934) foi um literato nascido em Caxias – MA. Coelho Neto escreveu romances, artigos para jornais, assumiu altos cargos públicos e dedicou-se ao magistério durante sua morada no Rio de Janeiro. Foi membro da Academia Brasileira de Letras – ABL.

Inobstante surgiram várias sociedades literárias<sup>92</sup> que propiciaram uma significativa clientela à Livraria Almeida Ramos<sup>93</sup>, propriedade do avô materno de José Jansen. Ainda jovem, Jansen retornou da escola militar do Rio de Janeiro para tratar de uma moléstia e se recusou a voltar, colaborando no trabalho manual da tipografia anexa ao empreendimento familiar (Jansen, 1974). Jansen era filho de Ana Otília Almeida Jansen Ferreira e de Manoel Jansen Ferreira<sup>94</sup>, um conceituado advogado de São Luís. José Jansen pertenceu à elite maranhense ligada ao comércio, funcionalismo público, universo literário e cultural de São Luís.

A vida cultural de São Luís estava aquecida pelas ações dos Novos Atenienses, como a inauguração da Academia Maranhense de Letras – AML, em 1908. Entre os Novos Atenienses estava o tio de José Jansen, Justo Jansen Ferreira<sup>95</sup>, que foi um dos fundadores da AML, da Faculdade de Direito, em 1918 e da Escola de Belas Artes<sup>96</sup>, em 1922. A Escola de Belas Artes do Maranhão nascida no ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922), não seguiu as propostas da arte moderna, pois seus organizadores atenienses, concebiam o modernismo para pintura, escultura e música, uma negação à tradição clássica considera a “verdadeira arte”.

A iniciativa sobre uma escola desta natureza correspondia ao anseio plantado na sociedade por membros entusiastas da educação técnica e estética dos Novos

---

<sup>92</sup> “Grêmio Literário Maranhense”; “Cooperação Sotero dos Reis”; “Clube Nina Rodrigues”; “Grêmio Odorico Mendes”, “Sociedade Literária Barão do Rio Branco” e a “Távola do Bom Humor”, “Os Novos”, “A Atualidade”, “A Renascença”, “Revista do Norte”, “A Nova Atenas” (Borrvalho, 2011).

<sup>93</sup> A livraria foi inaugurada em 13 de março de 1846 pelo português Antônio Pereira Ramos de Almeida. Localizou-se primeiro no Largo do Palácio, onde atualmente é a Avenida Pedro II. Seu proprietário comprou a Tipografia Cruz que funcionou junto com a livraria. O empreendimento expandiu com outros nomes e para outras regiões. A livraria foi uma das mais conceituadas do Norte brasileiro. Manoel Jansen Ferreira, genro do proprietário, foi diretor da casa em sociedade com David Rodrigues Possas e Antônio da Silva Gomes, que logo passou para seu filho Humberto Ramos D’Almeida Jansen Ferreira (Viveiros, 1954).

<sup>94</sup> Promotor público, sócio da Livraria Universal (ex-Almeida Ramos) e professor da Faculdade de Direito do Maranhão.

<sup>95</sup> Médico e lente de Geografia do Liceu e da Escola Modelo e autor de livros sobre os aspectos geográficos do Maranhão.

<sup>96</sup> Sob a direção do ateniense Antônio Lopes, a Escola de Belas Artes foi inaugurada em 9 de abril de 1922, em sessão solene no Casino Maranhense. A escola tinha como objetivo proporcionar um ensino estético aos jovens, cujos pais poderiam custear a formação dos filhos em música, pintura, arquitetura e decoração. Participaram da criação, o pintor Paula Barros, José Lentini, Fran Paxeco, Da Costa e Silva, Antônio Lopes, Jacinto Aguiar e Francisco Furiati (*Pacotilha*, 1922).

Atenienses, a exemplo do português Fran Paxeco, que defendeu o tema no Congresso Pedagógico em São Luís em 1920. A inauguração da instituição foi precedida de várias reuniões presididas por Antônio Lobo, noticiadas pelos jornais, com o fito de organizar um currículo que visasse a formação estética. A arte acadêmica era a referência da instituição, como inferiu Lacroix (2020, p. 211):

O isolamento, a carência material, a falta de ensino em escolas especializadas, com técnicas elaboradas e informações sistematizadas, a exiguidade de mercado da sociedade pouco habituada a valorizar, admirar e possuir obras de arte também foram elementos ausentes e essenciais para a aceitação das novas linguagens e revoluções efetuadas pelo realismo, *art nouveau*, impressionismo, pós-impressionismo, fauvismo, ou outras experiências mais avançadas. A notícia das inovações europeias não sensibilizou os artistas plásticos maranhenses. O ambiente local ainda tacanho não fez abdicarem do caminho acadêmico, Rubem Damasceno, bom professor em perspectiva e pontos de fuga, Newton Pavão, paisagista e pintor figurativo e Telésforo de Moraes Rego, destacado artista em aquarelas.

De acordo com o nº 83 do *Pacotilha*, de 10 de abril de 1922, na inauguração da Escola de Belas Artes constava na lista de matriculados no curso de música e no curso de pintura, o nome de José Jansen, então com dezoito anos. Jansen foi aluno do pintor cearense José Paula Barros. As atividades da Escola de Belas Artes fomentaram as exposições de pintura e desenho. O próprio Jansen juntamente com outros jovens artistas organizaram e expuseram seus trabalhos no *Salão dos Novos*. O título da exposição pode ser considerado mais uma invenção da tradição<sup>97</sup> que tinha como referências uma geração de pintores maranhenses no século XIX, tal como ocorreu nas letras.

---

<sup>97</sup> Para Hobsbawm e Ranger (1997, p. 9) a invenção das tradições diz respeito ao conjunto de práticas, ritual ou simbólica, que são regidas por regras e existem para implantar e reforçar valores por meio da repetição. A repetição estabelece uma relação de continuidade com o passado.

As exposições aconteciam no Casino Maranhense<sup>98</sup>, no salão nobre do Teatro Arthur Azevedo e nos cinemas Olímpia e Eden. Os cinemas já representavam forte concorrência com os espetáculos da programação do Teatro Arthur Azevedo e dos três grupos amadores: Talia, Talma e Artur Azevedo. Uma nota no nº 129 do *Pacotilha*, de 8 de junho de 1922, destacou como estes grupos sugiram estimulados pelo discurso do culto ao filho ilustre, Arthur Azevedo:

A terra do inexaurível autor do “Badejo” merece o cultivo seletivo do gênero dramático. Aproveitem os amadores a larga porta que lhes descerrou a Escola de Belas Artes – e, dentro de um curto espaço, os núcleos referidos, unindo-se num ânimo idêntico, honrando as tradições artísticas de Atenas honrar-lhe-ão também os pergaminhos literários.

Desse período, não há indícios da relação direta de Jansen com o Teatro, mas sabe-se que mantinha amizade e admiração pelos dramaturgos maranhenses como Viriato Corrêa, considerado um influenciador na sua trajetória artística e intelectual (Jansen, 1974). Jansen demonstrou aptidão para ilustração, retratos e caricaturas utilizando as técnicas: lápis, carvão e aquarelas. A inspiração provinha da observação dos habitantes da cidade, como descrito por Fábio Antônio, pseudônimo do poeta Antônio Vasconcelos Mello na edição nº 2256 de *O Imparcial*, de 1º de abril de 1930, “daí, o ilustrador esquisito, fazedor de bonecos e bonecas de última moda, iguaizinhos a esses rapazes e moças que se movimentam por aí, pelas ruas, pelas avenidas, pelos chás, pela vida afinal”. Muitos destes personagens ilustravam as colunas do jornal *Pacotilha*. O trabalho de José Jansen aproximava-se das ilustrações de figurino à *belle époque*, proporcionando-lhe uma exposição individual sublinhada na edição nº 234 de *O Imparcial*, de 27 de janeiro de 1927:

---

<sup>98</sup> Funcionou como espaço das sociedades musicais do início do século XX.

José Jansen, o feliz autor das mais lindas crônicas pintadas da cidade, o festejado desenhador de mulheres-figurinos, o mais elegante dos nossos *rapins*, promete-nos para breve uma pequenina *montre* [...]

Jansen, por insistência dos amigos, vai deixar um pouco sua modéstia e-casulo e entregar à popularidade as mais encantadoras sedas que trabalham no seu recolhimento. E para que essa festa dos sentimentos, que será a exposição de José Jansen, se torne ainda mais requintadamente ravissante, o artista a fará na casa de modas de madame Machado [...]

Além das exposições, Jansen escrevia artigos<sup>99</sup> sobre arte e cultura para o jornal *O Imparcial*, esses temas revelaram seu apego às tradições, como no artigo da edição nº 2163, de 25 de dezembro de 1929: “Cada ano que se passa, cada pedra que cai, cada uma dessas coisas que desaparece, é um vestígio que se apaga da nossa tradição. Em cada uma dessas coisas há a recordação da grandeza [...]”. O jovem artista foi acadêmico em Ciências Jurídicas da Faculdade de Direito de São Luís, que ao concluir logo seguiu para o Rio de Janeiro para trabalhar como funcionário postal, como registrado na edição nº 2428 de *O Imparcial*, 17 de setembro de 1930.

Jansen acompanhou a revolução de 1930<sup>100</sup> que levou Getúlio Vargas à Presidência da República. A política intervencionista de Vargas se apropriou do discurso de progresso por meio da indústria, da educação e das artes, que deveriam

---

<sup>99</sup> Dimitri foi o pseudônimo utilizado por José Jansen na coluna “A vida em sociedade” do jornal *O Imparcial*.

<sup>100</sup> Revolução que destituiu o presidente Washington Luís e impediu a posse de Júlio Prestes. Apoiado pelas oligarquias dissidentes e pelo tenentismo, Getúlio Vargas promoveu a dissolução do congresso, a revogação da constituição de 1891, a centralização do poder, a substituição dos governadores, além da adoção de uma política de incentivo à industrial e de estruturação de leis trabalhistas. O governo Vargas criou o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério da Educação e Saúde Pública. Outro marco da gestão Vargas foi a intervenção na economia e na cultura, sendo esta última institucionalizada. A classe artística, que concordava com a concepção elitista e nacionalista da arte na sociedade brasileira, foi contemplada com fomentos para as manifestações artísticas em paralelo ao plano de desenvolvimento da educação, pasta ao encargo do ministro Gustavo Capanema. A era Vargas durou quinze anos (1930-1945) e por meio de eleição obteve mais três anos no poder (1951-1954).

contribuir com o que “havia de melhor” para formação cidadã, formatando uma cultura oficial e estatal.

A classe artística gozou de ações institucionais que levaram à criação de comissões e entidades<sup>101</sup>, fomento para produção, divulgação e formação, como o Teatro-Escola do Ministério da Educação, criado em 1834 e dirigido por Renato Viana (Camargo, 2017), local onde José Jansen iniciou sua trajetória no teatro moderno brasileiro.

Jansen conciliou o trabalho nos gabinetes do correio, com desenhos e escrita de artigos sobre arte para os jornais, tradução de textos teatrais<sup>102</sup> e organização de exposições<sup>103</sup>. Já reformado, Jansen dedicou mais tempo para conferências sobre arte e história do teatro. Por meio destas e de seus desenhos, ingressou nas atividades teatrais como professor de caracterização no Teatro-Escola do Ministério da Educação, a convite do cenógrafo Tomás Santa Rosa<sup>104</sup>. Esse primeiro contato inseriu Jansen na pauta das inovações que marcaram o teatro moderno brasileiro e abriu as portas para o universo dos espetáculos, assinando a caracterização e maquiagem e firmando-se como artista de teatro e professor, passando pela direção temporária do Teatro do Estudante do Brasil - TEB.

O TEB foi criado em 1938 pelo departamento cultural da Casa do Estudante do Brasil, tendo à frente Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Paschoal Carlos Magno, entusiastas do projeto de soerguimento da cultura nacional utilizando a montagem de textos clássicos pelos estudantes. Segundo Fontana (2010, p. 1):

---

<sup>101</sup> Comissão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (1832) para elaborar um estatuto para os profissionais de teatro e divertimentos; Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo (1934) e Associação Brasileira de Críticos Teatrais – ABCT (1937) (Camargo, 2017).

<sup>102</sup> Jansen traduziu o texto *A mais forte*, do autor sueco August Strindberg.

<sup>103</sup> Jansen desenvolveu interesse por *memorabilia* com Antônio Lopes, durante a organização do primeiro museu em São Luís do Maranhão (Jansen, 1974).

<sup>104</sup> Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956) foi artista plástico e cenógrafo paraibano que contribuiu para o moderno teatro brasileiro. Santa Rosa assinou a cenografia da célebre montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. O cenógrafo colaborou com vários grupos, como o Teatro Experimental do Negro.

Esse conjunto teatral foi o responsável por definir a base do teatro brasileiro moderno, ao associar a prática do teatro à cultura nacional e educação, dando a este uma dimensão de campanha patriótica. [...]. Portanto, vale ressaltar que o sucesso do TEB não é somente fruto das inovações cênicas que ele trouxe para o palco do nosso teatro moderno, mas, e principalmente, porque a sua finalidade enquanto grupo artístico, e depois movimento teatral, sempre teve ressonância e apelo junto à intelectualidade, que, a partir de Getúlio Vargas, passa, inclusive, a ocupar importantes posições na malha do poder estatal.

A passagem de José Jansen pelo TEB confirmou seu alinhamento com as propostas estéticas e educacionais da cultura oficial varguista, principalmente quando Jansen substituiu, em 1945, Paschoal Carlos Magno na direção do Teatro. O jornal *A noite* (1945) entrevistou Jansen expondo sua qualificação como do diretor temporário: “A sua frente ficará o senhor José Jansen, que recentemente fez duas conferências sobre “Educação e Teatro” e “Expressão Teatral”, a convite do Serviço Nacional do Teatro e do Instituto de Ciência Política, respectivamente é um dos jovens de maior cultura sobre assuntos teatrais”. Ainda na mesma matéria, perguntado sobre projetos futuros do TEB, Jansen evidenciou a valorização da abordagem linear, cronológica e eurocêntrica para os espetáculos que seriam encenados:

Desejamos promover a apresentação de peças representativas de cada fase marcante na evolução do teatro, para mais tarde podermos organizar séries e espetáculos que constituam ciclos completos: podendo o espectador ter uma ideia concreta do progresso na arte cênica, desde o remoto grego às mais modernas tendências.

Na direção do TEB, Jansen permaneceu um ano, mas ao longo da década de 1940, a sua trajetória foi consubstanciada pelo reconhecimento como intelectual e professor. Lecionou nos cursos das iniciativas estatais, como o Curso Prático de Teatro e na Escola de Arte Dramática – EAD. Na década de 1950, Jansen esteve no

Teatro Duse<sup>105</sup> de Pascoal Carlos Magno, considerado um teatro-laboratório, lecionando, trabalhando com caracterização e maquiagem do elenco para os espetáculos.

A primeira publicação de Jansen foi estimulada pelo cenógrafo Tomaz Santa Rosa, consistindo na obra *A Máscara: no culto, no teatro e na tradição* (1952), uma compilação de suas palestras. O financiamento para a publicação partiu do projeto Cadernos de Cultura<sup>106</sup> do Ministério da Educação, que aumentou significativamente a publicação de livros sobre artes, literatura e história (Camargo, 2017).

Na sequência, Jansen enveredou pelos caminhos da investigação reunindo jornais e informações para a escrita da biografia da atriz maranhense Apolônia Pinto em *Apolônia Pinto e seu tempo* (1953). A experiência aguçou o interesse pela escrita sobre a história do teatro da sua terra natal, resultando na obra *Teatro no Maranhão*, cuja investigação iniciou nos anos finais da década de 1960 e publicada somente em 1974. A duração do tempo dedicado à investigação e publicação deve-se ao longo recorte temporal que o autor pretendeu contemplar, desde 1620 até o fim do século XIX.

A investigação e escrita da obra *Teatro no Maranhão* ocorreram durante a ditadura civil-militar na presidência da República (1964-1985), período de instauração do controle e a censura na circulação das informações, como os setores da comunicação e imprensa, universidades, atividades artísticas e culturais, bem como publicações literárias, acadêmicas e científicas. Tal conjuntura contribuiu para o gradual afastamento de Jansen do universo dos espetáculos e seu direcionamento para a investigação, escrita e engajamento na organização de exposições comemorativas e de museus<sup>107</sup>.

Para a investigação que resultou na obra *Teatro no Maranhão*, Jansen recorreu à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro<sup>108</sup> e à Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (Maranhão, 1997). Como pesquisador, Jansen apresentou as

---

<sup>105</sup> Sobre o Teatro Duse, ver Diego Molina: *O Teatro Duse: o primeiro Teatro laboratório do Brasil*, publicado em 2015 pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE.

<sup>106</sup> A coleção Cadernos da Cultura era de responsabilidade de José Simão Leal (Camargo, 2017).

<sup>107</sup> Inauguração do Museu do Negro, em São Luís, no dia 5 de fevereiro de 1975.

<sup>108</sup> O nome de José Jansen e o assunto investigado constam no Mensário do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (1970-1982).

dificuldades durante a investigação, devido à precariedade dos arquivos e à falta de documentação sobre teatro, problemas não somente do Maranhão, mas do Brasil.

Na escrita sobre o teatro no Maranhão, Jansen traçou um percurso linear e cronológico. Estas características estiveram presentes nas suas palestras sobre os temas voltados para História do Teatro e na metodologia de trabalho quando desempenhou a função de administrador no TEB, em 1945.

Além de mencionar empresários, companhias e espetáculos, o autor homenageou nomes da cultura maranhense traçando breves biografias e tentou facilitar o trabalho do leitor pesquisador. Sobre estes aspectos Jansen (1974, p. 123) advertiu:

Eu usei para não deixar o livro cair em monotonia de datas, eu usei muito esse recurso: quando chegava no local da narrativa, eu dizia: nasceu Coelho Neto, etc., etc... é fácil saber quando nasceu Coelho Neto, Viriato Corrêa [...]. De modo que o grande público lê, sem precisar anotar isso. Mas o interessado em história vai procurar em ano nasceu Coelho Neto, Viriato Corrêa ou outro qualquer e botar uma notinha na margem para seus trabalhos futuros.

Com isso, creio que superei um pouco essa monotonia de citar datas [...]. Eu procurei fazer um livro mais agradável de ler possível, sempre com absoluta idoneidade de documentação de tudo que se fala, porque em história, não inventa. História é uma coisa, ficção é outra. De modo que me documento bem. [...] Muitos dos meus livros são citados como fundamento.

A perspectiva de Jansen sobre a escrita da História baseava-se na confiança nos documentos, desconsiderando a subjetividade de quem a operou, pois se para o autor, em história não se inventa, escolhe-se o que escrever e sobre quem escrever.

Desta forma, em sua obra se encontram elogios direcionados aos governadores, empresários e artistas. Na citação acima, verificamos que Jansen destacou o método para registrar datas, que foi aplicado à biografia de Apolônia Pinto e continuado no *Teatro do Maranhão*.

O método se tornou o *modus operandi* da escrita de Jansen, denotando um caráter enciclopédico, muito próximo do modelo da história da literatura, em detrimento de uma reflexão crítica.

A esse respeito, Borralho (2010, p. 361) constatou: “José Jansen (1974) relata que episódios políticos dificultavam a organização e apresentação de espetáculos, sem qualificar qual a natureza dos impedimentos políticos”.

No entanto, essa ausência não parece ter sido uma característica particular da obra de Jansen, mas recorrente na produção de estudiosos do teatro, os quais o autor utilizou como referência, Múcio da Paixão e Galante de Souza. Sobre este último, Faria (2012, p. 18) destaca, “escreveu uma obra notável, à qual devemos voltar sempre, mas, infelizmente, limitada pelo modesto alcance crítico de seu pensamento”.

O autor declarou a demanda e seu objetivo ao escrever a obra, delegando o caráter interpretativo às instituições, como informou na obra *Teatro no Maranhão* (1974, prólogo):

Há muito observando que só fragmentada e esporadicamente se tem falado no teatro do Maranhão e verificando a falta de uma narração continuada dos fatos para uma história (completa ou não), resolvemos pôr em ordem os subsídios que nos tem sido possível colher, sem pretendermos nos promover a dono do assunto.

Embora adredemente sabendo que escasseiam fontes para a documentação, tomamos a iniciativa de reunir e coordenar elementos para uma História do Teatro no Maranhão.

O fato de saber que não há obra fundamental animou-nos a registrar essa pequena parcela, na esperança de ser útil, a maiores institutos de pesquisa voltados para a historiografia do desenvolvimento cultural do país. [...] aqui reunimos, despretensiosamente, os subsídios que conseguimos reunir, os quais serão como parafuso anônimo na grande engrenagem, mas muito embora, uma contribuição que talvez encontre ressonância.

Ao assumir a obra como uma sistematização dos acontecimentos, Jansen resguardou-se de possíveis polêmicas e advertências dos órgãos de censura ainda em vigor, dedicando a obra em homenagem ao governador do Maranhão Pedro Neiva de Santana, aliado do regime militar.

*O Teatro no Maranhão* encontrou ressonância nos trabalhos acadêmicos no Maranhão e noutros estados do Brasil, conforme Jansen (1974, p. 123) relatou:

Muitos dos meus livros tem sido citado como fundamento. Há pouco tempo fui almoçar em casa de um amigo e ele estava lendo um livro e disse: – “Você está muito citado aqui”. Perguntei o que era ele me disse que era uma história da música no Pará, de Vicente Sales. Ele cita meu livro de História do teatro várias vezes, o que me deixou muito satisfeito, porque demonstra a confiança que o leitor tem no trabalho que eu apresento. Porque eu tenho essa preocupação: só uso documentação autêntica.

O caminho que Jansen desbravou e organizou serve-nos hoje. É dele a primeira iniciativa na construção de uma história do teatro no Maranhão, caracterizando-se como obra fundadora.

Dessa maneira, ela contribui como ponto de partida para estudos historiográficos não somente do teatro, mas de outras linguagens, como as artes visuais e a música no Maranhão. Logo a obra acabou por configurar-se como uma importante fonte.

Poucas são as publicações sobre o teatro no Maranhão e nenhuma problematização da obra de José Jansen, que está impregnada de fatores da sua formação artística e intelectual. Sua concepção de arte estava condicionada a uma visão de “alta cultura” verificada pela ausência de uma análise crítica, principalmente no que se refere aos primeiros anos do Teatro União.

Jansen não teve tempo para contemplar os grupos amadores e suas produções, esteve preocupado como uma possível retoma do trabalho de historiar para “acréscimos” de “fatos marcantes”. Consequentemente, sua obra se tornou um rico

manancial de lacunas e problematizações que precisam de pesquisadores interessados em redescobri-la e discuti-la.

Após a explanação sobre a trajetória dos autores maranhenses constatamos que as condições privilegiadas de formação cultural, proporcionaram o *status* de intelectuais nos períodos em que esta posição foi beneficiada pelas ideologias vigentes.

Cesar Marques adequou sua escrita aos objetivos do IHGB. Sabbas da Costa soube usufruir das relações da família com o Teatro e do convívio com outros literatos que contribuíram para a sua carreira de dramaturgo, e por fim, registrou em uma crônica a trajetória da casa teatral que abrigou a encenação de suas obras.

Jansen, por sua vez, ambientado no meio intelectual maranhense também seguiu para para o Rio de Janeiro, como outros jovens maranhenses que buscavam inserção na vida artística e cultural da capital do Brasil.

No Rio de Janeiro, Jansen foi caracterizador teatral e palestrante sobre a História do Teatro, de base eurocêntrica e pautada nos clássicos, corroborando a concepção de arte do governo Vargas.

Importa ressaltar, que as obras de José Jansen foram desenvolvidas num período de efervescente preservação da memória e marcada pelas publicações sobre o teatro brasileiro apoiadas por ações governamentais.

A partir do delineamento do *locus* social dos autores, torna-se pertinente analisar como os fatores acima arrolados permeiam os escritos que formaram a narrativa que contribuiu para a constituição de uma memória do Teatro da União. Esse exame demanda apresentar o contexto político e socioeconômico do Maranhão que propiciou a construção do Teatro, sequenciado pela problematização dos escritos formaram a narrativa.

### 1.3 O Teatro da União: o contexto socioeconômico e a problematização da narrativa

No Maranhão – antes mesmo da recomendação do alvará real de 17 de julho de 1771<sup>109</sup> para instalação de Teatros públicos nas colônias portuguesas – Franz Retz, superior geral da Companhia de Jesus, em 1735 sugeriu: “Com respeito às Tragédias julgo conveniente que alguma casa deva ser construída quando for conveniente, permitindo que [as tragédias] sejam recitadas” (Budasz, 2017, p. 102). A manifestação teatral extrapolou os domínios da Igreja e passou a integrar as festas cívicas.

Em 1786, a *Gazeta de Lisboa* publicou um relato sobre a programação das festividades ocorridas em São Luís, em comemoração do casamento do príncipe D. João com a infanta de Espanha D. Carlota Joaquina. Integrou a programação, uma encenação a cargo de curiosos<sup>110</sup>, “Terminou esta bem disposta e ordenada festividade a representação da Ópera de *Demofonte* do célebre *Metastásio*, que alguns curiosos executaram com tanta perfeição, como o poderiam fazer os atores mais exercitados nos Teatros da Corte” (*Gazeta de Lisboa*, 1786).

O correspondente da *Gazeta de Lisboa* no Maranhão<sup>111</sup> demonstrou o cumprimento do programa de culto à monarquia com “notável desempenho”, descrevendo a dedicação dos súditos na representação e na organização das cerimônias e festas. O relato não informou sobre o local e a estrutura da encenação, geralmente apresentada em casas da ópera, cuja construção partia da iniciativa particular, como ocorria em Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Em 1802, Francisco Orcy<sup>112</sup> solicitou para a Superintendência das Obras Reais, materiais para edificação de uma casa de ópera no Maranhão. O pedido

---

<sup>109</sup>O alvará da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte foi um conjunto de leis que visava a organização do funcionamento dos Teatros públicos de Lisboa e a utilização da atividade pública teatral como instrumento pedagógico e civilizacional na era pombalina (Costa, 2014).

<sup>110</sup> Artistas amadores.

<sup>111</sup> Provavelmente o governador e capitão-general do Maranhão e Piauí, José da Silva Telles.

<sup>112</sup> Não encontramos nenhuma informação sobre Francisco Orcy e a continuidade da construção da casa de ópera.

somente foi atendido após a apresentação de um fiador capaz<sup>113</sup>, no caso Antônio José Barroso Pereira, como demonstra a transcrição do documento <sup>114</sup>:

Diz Francisco Orcy que para haver de [ilegível] na Casa de Ópera que tem construído nesta cidade; necessita ultimamente de novos auxílios de Vossa Excelência de quem o suplicante tem recebido inumeráveis; suas necessidades consistem em 80 alqueires de cal para reboque das paredes, e camarotes, uma dúzia de feixes de ripas para formar-lhes bastidores, como 28 caibros pequenos dos que se acham em baixo na praia grande.

Seguindo a trajetória da existência destes espaços, apurou-se do relato do engenheiro Antonio Bernardino Pereira do Lago, que chegou à província em 1818 e publicou na *Estatística Histórica-Geográfica da Província do Maranhão*, em 1822, que “Havia um pequeno Teatro, que se queimou” e César Marques (1870) situou mais dois, um que ficava no Largo do Palácio e outro na Praça do Mercado.

Na visão de Jansen (1974), estas iniciativas foram modos da população atender às recomendações do alvará de 1771, bem como seus desejos pelo divertimento proporcionado pelo teatro. Onde Jansen observou entusiasmo no que concerne à cultura colonial, Corrêa (2017, p. 59) percebeu alienação:

Não é acidental a pequenez da manifestação da cultura nos séculos coloniais no Maranhão, se confrontada com que viria a consumir a sua real presença no Primeiro e no Segundo Reinados. A consciência alienada não poderia produzir manifestações superiores do engenho humano: crítico e criativo. Onde estão as biografias e os produtos culturais dos poetas, dos músicos, dos oradores, dos artesãos e dos

---

<sup>113</sup> Na visão de Luís Araújo (2008, p. 4), “os fiadores são indivíduos que assumem a condição de devedores solidários em relação a uma obrigação, [...] em relação aos valores a serem pagos para a Fazenda Real, em decorrência do estabelecimento de contratos de direitos e de tributos régios. Os fiadores estavam sujeitos, no caso de não quitação do contrato, à execução dos bens”.

<sup>114</sup> BPBL, Manuscrito nº 68.

santeiros maranhenses, expressão dos séculos coloniais, resistindo e emocionando os tempos futuros?

E o interesse pela edificação de um Teatro evidenciava-se, por exemplo, no relatório<sup>115</sup> do ex-ouvidor do Tribunal da Relação do Maranhão, o pernambucano Bernardo José da Gama quando afirmou (1872, p. 14), “Não há um só Teatro, um divertimento público que a sã política tanto recomenda para entreterem uma aplicação inocente, e que ali se fazia mais necessário do que em alguma parte do Brasil”.

Curiosamente, na sequência desta denúncia, apontou a falta de um pelourinho, ou seja, o espaço público carecia de locais para entretenimento da elite e para castigos físicos dos escravizados e criminosos. Pela ótica da sociedade colonial, o Teatro e o pelourinho constituíam símbolos de urbanização e de civilização.

No relatório, Gama apontou uma série de problemas na esfera administrativa, perpassando pela sociedade e costumes. O ex-ouvidor descreveu a sede da capitania do Maranhão envolta no atraso e recomendou enfaticamente a construção de um Teatro, se referindo claramente ao alvará de 1771, ao citar a “sã política” e a dar-se o trabalho de articular planta, terreno e acionistas para edificar um Teatro no Maranhão.

Importa destacar que a historiografia tem centrado atenção apenas na desqualificação da província evidenciada no relatório e desconsidera a informação subsequente registrada por Gama (1872, p.14), “Esta empresa, eu já tinha começado: e inclusos, ofereço a V. S<sup>a</sup> o plano do terreno já alinhado; as escrituras passadas, o plano dos acionistas, e o desenho; pois que tudo ficou frustrado pelas conhecidas hostilidades de um muito grande general”<sup>116</sup>. O relatório foi um achado do historiador Varnhagen<sup>117</sup>, editado em 1872. Nesta edição há uma advertência sobre a ausência dos sobreditos planos.

---

<sup>115</sup> O relatório foi redigido em 1813, por Bernardo da Silva Gama ordenado pelo Chanceler Antônio Rodrigues Veloso e recebeu o título de *Informação sobre a Capitania do Maranhão*.

<sup>116</sup> O general em questão era Paulo José da Silva Gama, capitão-general da capitania do Maranhão (1811-1819). Segundo Jansen (1974), o general incentivou e contribuiu para a construção do Teatro da União.

<sup>117</sup> Diplomata e historiador brasileiro do século XIX.

Dois anos depois da redação do relatório, em 1815, iniciou-se tanto a construção do União como a instalação do pelourinho<sup>118</sup> no Largo do Carmo (Abranches, 1941). O contexto socioeconômico permitiu a conclusão das obras do Teatro e sua inauguração em 1817. O União foi o principal espaço de entretenimento, sociabilidade e ostentação da restrita sociedade. Tal sociedade elevou seu poder aquisitivo beneficiada ao longo de anos pela estratégia mercantil do Marquês de Pombal, direcionada para o monopólio comercial dos produtos agrícolas do norte da América Portuguesa, em 1755, instalando a 2ª Companhia Geral de Comércio do Maranhão e Grão-Pará, no governo de Mello e Póvoas.

O algodão produzido na ribeira do Itapecuru, ao leste do Maranhão passou a abastecer o mercado internacional, devido à abertura dos portos, em 1808. A historiografia tradicional, a exemplo de César Marques (1870), e, posteriormente, Jerônimo Viveiros (1954), a partir de documentos administrativos, como cartas e relatórios, apresentaram um cenário de atraso e pobreza superados pela empreitada pombalina com a elogiada administração de Póvoas. Não obstante, perspectivas contemporâneas revisaram e ponderaram estes argumentos sobre a imputação da companhia na transformação total da realidade maranhense e a constituição de uma elite, como destacado por Roni Araújo (2008, p. 19):

a Companhia de Comércio, detentora do monopólio do comércio de escravos negros, da venda e compra de gêneros tropicais e da navegação, num espaço de vinte anos em terras do Maranhão, veio suprir boa parte dos problemas apresentados. O que não se pode, no entanto, é superestimar o seu feito, transformando a história da sua existência em um conto de fadas, atribuindo a ela a alteração radical da realidade social da população da capitania do Maranhão. O sucesso do empreendimento refletiu-se em uma pequena camada da população maranhense que compunha a elite.

---

<sup>118</sup> Há indícios da existência de outro pelourinho no século XVII, em frente à Casa de Câmara e Cadeia.

A referida elite formou-se com os proprietários e proprietárias rurais que residiam em São Luís, negociantes e militares. Dos estrangeiros <sup>119</sup> que formavam esta elite, estavam os portugueses que emigraram atraídos pelas possibilidades de ascensão econômica e social com a instalação da primeira companhia de comércio. Pedreira (1992, p. 430) destacou que esses fatores propiciaram: “construção de redes que facilitavam a própria reprodução do movimento migratório pela integração dos recém-chegados”. Incluem-se neste processo os consórcios matrimoniais que contribuíram para a formação de padrões de vínculos e círculos sociais formadores da sociedade luso-maranhense. Na transição do século XVIII para o XIX, houve um aumento de moradias das famílias dos proprietários rurais em São Luís. Esse novo fluxo demandou novos espaços de sociabilidade e o Teatro cumpria esse papel.

Após a apresentação do contexto das tentativas para se estabelecer um Teatro em São Luís partiremos para o cotejo e a problematização das narrativas que constituíram uma memória sobre o Teatro da União. À guisa de sistematização dividimos os acontecimentos por subitens.

### **Varela, o amante da arte dramática e Braga, o sócio**

Em *Apontamentos para o Dicionário Histórico, Geográfico, Topográfico e Estatísticos da Província do Maranhão* (1864), o verbete *Teatro* é o mais antigo registro sobre o Teatro da União realizado no Maranhão. No concernente aos primórdios do União, César Marques (1864, p. 336) pontuou: “Em 1815, deu-se o começo da construção do atual Teatro, que há na rua do Sol, o qual com o nome de União foi aberto em 1817 sendo seus proprietários Eleutério da Silva Lopes Varela e Estevão Gonçalves Braga”. No entanto, as obras seguintes passaram a homenagear e notabilizar o empresário Eleutério Varela. Essa iniciativa parte de Sabbas da Costa (1867, p. 5) “A Varela deve o Maranhão o contar hoje o Teatro que tem, e tamanho

---

<sup>119</sup> Em seu estudo sobre as “famílias principais” do Maranhão, Mota (2012) destacou que, não somente portugueses natos e luso-brasileiros fizeram parte da elite maranhense do início do século XIX, mas irlandeses, franceses, ingleses e alguns destes naturalizados portugueses. Uma elite formada por imigrantes ávidos pelas oportunidades de enriquecimento como proprietários rurais.

serviço prestado a nossa capital, não deve ficar esquecido, antes registrado na memória dos maranhenses”. Verifica-se que Sabbas da Costa buscou monumentalizar o Teatro de São Luís, ou seja, tentou evidenciar e conservar sua memória considerando as relações de poder que se agregam à sua formação e constituição (Le Goff, 1996). Conseqüentemente, a monumentalização da pessoa de Varela relegou Estevão Braga a coadjuvante pouco expressivo. Essa distinção evidencia-se no *Dicionário* de Marques (1870, p. 520):

Só em 1815, conseguiu-se este fim, porque vindo de Lisboa para aqui o cidadão português Eleutério Lopes da Silva Varela, muito amante da arte dramática, intentou edificar nesta capital um teatro. Associou-se a Estevão Braga e aforaram ao convento de N. S. do Carmo o terreno necessário.

Marques, que em *Apontamentos* apenas citou Varela, depois da homenagem de seu contemporâneo Sabbas da Costa ao empresário do Teatro da União, acrescentou notabilidade ao empresário Varela como benfeitor das artes em detrimento de outros interesses, se referindo à capital, como eleita para tal empreendimento, pois veio o empresário de Lisboa com este objetivo. Marques acatou a narrativa de Sabbas da Costa, que não apresentou nenhuma referência sobre as informações na sua crônica histórica. O *status* de historiador de Marques permitiu a legitimação e difusão da versão da crônica como oficial, pois, como visto em sua trajetória, o *Dicionário* serviu de livro didático nas escolas de São Luís. A monumentalização de Varela foi corroborada por Marques (1870, p. 522):

Terminamos este artigo, juntando nossas vozes à do Sr. Sabbas da Costa, no artigo já citado, dizendo “que ao Maranhão deve a Varela o Teatro, que tem, e tamanho serviço prestado à nossa capital, não deve ficar esquecido, antes registrado na memória dos maranhenses” e é o que acabamos de fazer.

Mesmo advertindo neutralidade no prólogo de *Dicionário*, as descrições dos verbetes de Marques são permeadas pela subjetividade, principalmente quando dizem respeito às figuras públicas. Jansen, por sua vez, buscou fundamentação diretamente em Marques, apesar de informar equivocadamente que a citação era de Sabbas da Costa, no *Semanário Maranhense*. Jansen afirmou ter aplicado rigor na apuração dos fatos “com absoluta idoneidade de documentação” (1974, p. 123), mas entre os documentos estão os escritos Sabbas da Costa e César Marques, que foram reproduzidos isentos de crítica ou problematização e resultaram no seguinte registro feito por Jansen (1974, p. 20):

É o “Semanário Maranhense” que nos ajuda a divisar os fatos, afastando o véu que o tempo interpôs. Conta-nos que o cidadão português Eleutério Lopes da Silva Varela, vindo de Lisboa, em 1815, “por ser muito amante da arte dramática”, formulou planos para erguer um teatro regular em São Luís.

Não podendo fazer sozinho, face a tão ousado empreendimento, associou-se a Estevão Gonçalves Braga [...]

Notoriamente, os autores idealizaram as figuras dos proprietários do Teatro da União desconsiderando a trajetória de Varela e Braga. A partir desta premissa é pertinente questionar: Qual a trajetória de Varela e Braga até associarem-se para empreenderem no ramo teatral? O que competia a cada um no empreendimento? Como era ser empresário teatral em São Luís do Maranhão, na primeira metade do século XIX? Essas questões que correspondem às lacunas relativas à construção que ainda permanecerão em discussão, tendo em vista o tom dramático que ganhou o enredo, com a revogação dos padres carmelitas relativa à escolha do terreno para a construção do Teatro.

## O drama de uma construção

A construção do Teatro esteve envolvida em contendas que nas narrativas dão a ver personagens que ganharam contornos emblemáticos pelas penas dos autores. O autor que primeiro contou sobre os trâmites da construção da casa teatral foi Sabbas da Costa, que apresentou a seguinte versão (1867, p. 4):

O terreno foi aforado, a obra começada, devendo o teatro dar a frente para o Largo do Carmo, ficando cercada pela rua do Sol e da Paz e travessa do Sineiro, quando os Rvm<sup>os</sup> Carmelitas embargaram a obra dando como pretexto ser anti-religioso elevar-se ao lado de um templo sagrado como a Igreja N. S. do Carmo um templo profano como o teatro!

Os embargos trouxeram demoras e a contenda travou-se renhida, sendo a questão submetida a um júizo especial. Para árbitro foi escolhido João Antonio Teixeira Tezinho<sup>120</sup>, que condenou Varela e Braga a edificarem o Teatro com a frente para rua do Sol! Esta decisão, toda favorável aos Rvm<sup>os</sup> Carmelitas, lhes deu a vitória embora a boa razão e a justiça, originando hoje os grandes defeitos hoje notados em nosso teatro.

Além de Tezinho, o capitão-general Paulo José da Silva Gama também participou da contenda. Importa destacar, que este personagem não apareceu na crônica de Sabbas da Costa. Sobre a atuação do general, Marques (1870, p. 521) destacou:

Em ofício de 3 de fevereiro de 1818 disse para a metrópole o governador e capitão-general Paulo José da Silva Gama, “que muito ele esforçou-se para que os religiosos do Carmo aforassem esse

---

<sup>120</sup> O autor equivocou-se quanto ao nome do religioso, que se chamava José António da Cruz Ferreira Tesinho.

terreno, separando-o da sua *cerca*, o que conseguiu com assaz dificuldades dos prelados do convento.”

Foi a obra começada, porém segundo o plano a sua frente era para o largo do Carmo e ficava ao lado do convento do mesmo nome.

Os carmelitas considerando antirreligiosa tal construção tão próxima de um templo, e de um claustro, embargaram a obra.

Travou-se renhida questão entre os frades e os empresários, e depois de muitas lutas concordaram em ser o pleito decidido por um árbitro, sendo para isso escolhido o padre José Antônio Ferreira Tesinho, que condenou Varela e Braga a alterarem o plano da obra colocando a entrada principal na rua do Sol, como se vê.

Paulo José da Silva Gama mereceu dedicada atenção na narrativa de Jansen (1974, pp. 20-21):

Desde o começo, tiveram o estímulo e a ajuda do governador, capitão-general Paulo José da Silva Gama, que em ofício de 3 de fevereiro de 1818 já comunicava à metrópole as dificuldades enfrentadas e as suas diligências, junto aos frades no sentido de separarem o dito terreno de seu cercado e o aforarem para aquele fim.

O governador Paulo José da Silva Gama (futuro barão de Bagé), era homem afeiçoado pelo teatro e evidente prova desta predileção é que quando governou São Pedro do Rio Grande do Sul, também ali deu apreciável incentivo no reerguimento da Casa da Ópera justificando seu conceito de ser “homem sumamente fino, culto e amável” o que é confirmado ainda por sua intenção de ali fundar não só um teatro mas também um salão de bailes e festa e ainda um clube de letras, tão necessário a um núcleo social onde a “civilização já era uma verdade” conforme o dizer do cronista gaúcho.

Jansen teceu comentários elogiosos ao governador capitão-general Paulo José da Silva Gama, com base na obra *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no*

*Século XIX* (1956), do cronista gaúcho Athos Damasceno<sup>121</sup>. Na obra, Damasceno reverenciou o general com as características reproduzidas por Jansen, que tomou por fundamento ainda, ofícios, como o de 3 de fevereiro de 1818<sup>122</sup>, no qual o governador mencionou seus esforços e protagonismo a favor da construção do Teatro, assim registrou Jansen (1974, pp. 21-22):

Voltando à iniciativa idealizada por Varela: de início o Teatro foi planejado de forma a ter a frente voltada para o Largo do Carmo, porém os frades Carmelitas, considerando um teatro próximo a um templo como a Igreja de N. S. do Carmo, recorreram às dificuldades cabíveis, isto é, embargaram as obras.

Os financiadores vendo-se em face de tal impedimento, apelaram para os bons ofícios do governador que já os vinha estimulando na iniciativa.

Silva Gama que já vinha utilizando o prestígio da posição que ocupava estabelece entendimento com os frades, no sentido de demovê-los procurando superar o impedimento causado pelo embargo, mas os religiosos mostravam-se irredutíveis no seu ponto de vista.

Depois das delongas que podemos imaginar escolheu-se para árbitro, no caso o Padre José Antônio da Cruz Ferreira Tesinho que condenou os empresários a voltarem a frente do edifício para a Rua do Sol e assim foi feito.

Era só dobrar a esquina.

Como visto, o drama da construção atingiu o clímax do conflito, pois de um lado estavam os benfeitores das artes e do outro os defensores da moral e da religião, como se profano e sagrado não fossem lados de uma mesma moeda. A disputa pelo espaço público foi uma causa favorável aos carmelitas, pois a irmandade era proprietária do terreno e aliada da coroa. Sabbas da Costa considerou o argumento

---

<sup>121</sup> Ensaísta, cronista, sociólogo, historiador, poeta e romancista gaúcho, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul – IHGRGS, em 1957 (Silva, 2012).

<sup>122</sup> Apresentaremos sobre o teor do documento na parte III.

dos carmelitas um “pretexto” para o embargo da construção. Desta forma, qual motivo oculto teriam os carmelitas para impedir a edificação do Teatro?

O governador enviou um ofício informando sobre a contenda do terreno em data posterior à inauguração do Teatro, pois este foi inaugurado oficialmente em 1º de junho de 1817 e a data do ofício é de 3 de fevereiro de 1818. Como as autoridades no Rio de Janeiro poderiam atender às queixas contra os carmelitas depois de toda a disputa encerrada e resolvida? Que tipo de tribunal e indicação do árbitro constituíram o julgamento desta causa?

Com esses contrapontos que orbitaram nesse episódio, os autores findam o drama com os “antagonistas” vencedores, marcando as figuras de Varela e Braga como mártires que se conformaram com a nova localização imposta. Sobre o início desta segunda construção, os três autores apontaram 1815 com marco, enfatizando que em 1816 já era possível perceber “todo seu molde e bom gosto” (Sabbas da Costa, 1867, p. 4). As informações sobre a estrutura interna<sup>123</sup>, com detalhes das divisões hierárquicas e medidas do palco, deixam claro que se tratava de um “Teatro decente” e condizente com as aspirações da capitania.

Essas informações surgiram primeiramente em *Apontamentos* (1864), de César Marques. O autor apresentou números diferentes de camarotes e assentos em relação ao que Sabbas da Costa apontou na crônica (1867). Porém, Marques, no *Dicionário* (1870), corroborou os números apresentados pela crônica, o que indica uma correção ao que havia afirmado em *Apontamentos*. Considerando que essas afirmações foram dadas após a reforma no Teatro entre 1851 e 1852, não podemos considerar que correspondam exatamente à mesma estrutura de 1817. Somente com a planta elaborada para a construção do Teatro poderíamos ter uma ideia da quantidade e disposição espacial dos assentos e camarotes. Esse ponto será retomado na parte III da tese.

---

<sup>123</sup> Três ordens de camarote, totalizando sessenta e seis, uma tribuna no centro, uma 4ª ordem de torrinhas, tendo no centro um avarandado. A plateia admitia quatrocentas e trinta pessoas, sendo cento e trinta nas cadeiras, e trezentas nas gerais. A caixa do Teatro tinha cinquenta e cinco palmos de largura, cem de fundo e trinta e oito de altura. Atrás do palco estavam os camarins dos artistas (Costa, 1867; Marques, 1870; Jansen, 1974).

## Da inauguração ao fim da primeira fase do Teatro da União

Segundo Sabbas da Costa (1867, p. 4):

Em primeiro de dezembro de 1816, António José Meireles, querendo solenizar o aniversário da restauração de Portugal, estando ainda o teatro por concluir, abriu suas portas ao público e houve grande espetáculo por sua conta e gratuito para o público, que concorreu a abrilhantar a festa nacional de então. Em 1817 estava concluído o teatro e Varela trouxera de Lisboa uma companhia dramática com a qual no dia 1º de junho deste ano de representação, abrindo ao público um magnífico teatro com o nome de União.

Os demais autores reproduziram esta informação, na qual se percebe que a pré-inauguração do Teatro o legitimou como espaço da oficialidade e comemoração civil. Porém, os autores não explicaram a relação de Antônio José Meireles com a construção do Teatro, quando este utilizou o espaço ainda em fase de construção.

A denominação do Teatro, de acordo com Marques (1870, p. 521) aludia-se “a união do Brasil com Portugal formando o Reino Unido”, informação reiterada por Jansen (1974, p. 22). A escolha do nome foi providencial para reafirmar o vínculo da capitania com Portugal, uma vez que já ocorriam movimentos separatistas, como em Pernambuco<sup>124</sup>.

Existe uma divergência irrelevante sobre a data da inauguração entre Jansen, que anotou como 21 de junho de 1817, e seus antecessores que registraram como 1º de junho. Contudo os todos três denotaram desconhecimento, por falta de documentação ou desinteresse, sobre a companhia dramática, que os três afirmaram ter sido contratada em Lisboa, por Varela. Os autores nada acrescentaram, sobre tal companhia, para além do incidente relatado por Jansen (1974, pp. 22-23):

---

<sup>124</sup> A revolução pernambucana de 1817 foi impulsionada pela insatisfação das camadas populares e da elite com as medidas de Dom João VI. O monarca ordenou o aumento de impostos para manutenção da Corte portuguesa no Rio de Janeiro.

Para dar o brilho conveniente a tão almejada e definitiva inauguração, Varela foi a Lisboa contratar uma companhia e obteve ainda do governo da Metrópole o aviso de 3 de setembro de 1817 concedendo, a favor do teatro, algumas loterias anuais, cujo recebimento foi acusado em 3 de fevereiro do ano seguinte.

Dos “Anais do Conselho da Província”, consta que a companhia contratada em Lisboa por Varela, quando em viagem para o Maranhão, foi espoliada de seus haveres por piratas que abordaram o navio em que viajara, deixando-os apenas com a roupa do corpo e, para que dessem início às suas atividades recorreram ao governador, no sentido de lhes conceder permissão para abrir uma subscrição, a cargo do tesoureiro José dos Reis e Brito, durante os dias 23, 24 e 25 de julho de 1820.

No que concerne a existência de uma possível companhia dramática de Varela e Braga, como denominou Sabbas da Costa (1867, p. 5), o dramaturgo declarou: “Em 1819, a companhia dramática foi aumentada com um corpo de baile, ainda que pequeno, porém composto de bons artistas como Labasait, Maria Pirolito, San Martin e Carolina Ceral<sup>125</sup>; e com um hábil cenógrafo, Antonio Raimundo Braule.”

Marques e Jansen reproduziram esta mesma informação. O nome de Antonio Marques da Costa Soares ganhou destaque na narrativa de Jansen, pois em 1821, Costa Soares exerceu a função de redator e ensaiador dos espetáculos no Teatro, de acordo com Jansen (1974, p. 24):

A orientação dos espetáculos era geralmente entregue a Antonio Marques da Costa Soares que, coagido ou por mera lisonja, arranjava jeito de tecer em cena aberta elogios de turiferário ao governador que substituíra Silva Gama [...]

O governador, na expectativa das consequências dos acontecimentos decorrentes da Revolução Constitucionalista do Porto, e querendo

---

<sup>125</sup> Na parte IV deste trabalho, a grafia dos nomes dos artistas citados nas narrativas será apresentada conforme suas assinaturas nos documentos.

manter-se no governo, tinha em Antonio Marques da Costa Soares um fãmulos bem remunerado para seu jogo político e este, dentre outras medidas, utilizou o teatro várias vezes. Na primeira, com portas franqueadas, o espetáculo constava de um “Monólogo” bajulatório e um “Hino Nacional” de sua lavra: dias depois nova sessão “cívica”, temperada com lisonjas servis que provocaram desordens: na terceira, estando as coisas mais calmas, o espetáculo constava de uma alegoria e apresentação do drama “A Aclamação de Dom Afonso I Rei de Portugal, no Campo d’Ourique” e “Santo António Livrando o Pai do Patíbulo”.

Jansen (1974, p. 25) fez referência ao governador Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca (1819-1822)<sup>126</sup>, que dizia apoiar o constitucionalismo para minimizar a oposição à sua gestão. Por outro lado, pretendia manter-se como governador, cercado-se de apoiadores da manutenção do elo entre Maranhão e Portugal.

Sem aprofundar no âmbito político que envolvia o Teatro, Jansen (1974, p. 24) apontou sucintamente o uso político da casa teatral, “[...] muito cedo, o espírito político começou tentando desvirtuar a finalidade daquela casa destinada a espetáculos de natureza lúdica”. Entretanto, tais práticas não se limitavam ao governo de Silveira Pinto e não diziam respeito somente ao Maranhão.

Acerca de Costa Soares, Jansen fundamentou-se na obra *História da Imprensa no Maranhão: 1821-1925* (1959) de Antônio Lopes, que destacou ter este português exercido a função de jornalista, sendo o primeiro do Maranhão. Nessa perspectiva, a dupla função de redator e ensaiador atribuída a Costa Soares e os nomes do cenógrafo e bailarinos contratados para o elenco do União, constituem pontos instigantes relativos ao elenco da companhia e suas experiências como artistas de teatro. Nesse sentido, como ocorreu a formação do elenco? Qual o histórico da experiência teatral desse elenco? Quais as condições de contrato e as relações de trabalho entre artistas e empresários? Quais os objetivos e expectativas destes artistas em relação ao Maranhão? Como foi a passagem desses artistas pelo palco do União? qual repertório

---

<sup>126</sup> As influências do sobredito governador na imprensa local e no Teatro serão abordadas na parte VI deste trabalho.

tinha o União em sua fase inicial, para além das apresentações cívicas e comemorativas?

Em 1823, o Teatro da União encerrou sua primeira fase. Dentro desse recorte temporal de 1815 ao ano de 1823, as inquirições foram muitas, em virtude das poucas informações contidas na narrativa que se constituiu a partir das narrativas dos três autores maranhenses. As problematizações realizadas neste estudo foram os questionamentos levantados, a partir do *locus* social dos autores, dos seus discursos e das influências dos suportes e gêneros. Dos questionamentos emergiram os desacontecimentos, que serão abordados subsequentemente, por meio da análise dos documentos que dizem respeito ao próprio edifício teatral, ao elenco, ao empresário e demais agentes relacionados ao Teatro da União.

## PARTE II

### **O EMPRESÁRIO DO TEATRO DA UNIÃO: O PERCURSO EMPRESARIAL DA FAMÍLIA VARELA EM LISBOA E NO MARANHÃO**

Como visto na parte anterior, muitos fatores não foram contemplados na composição de uma narrativa sobre o Teatro da União. Doravante, estas ausências constituirão o foco capital do presente estudo.

Considerando o contexto apresentado anteriormente a respeito da franca importação de modelos europeus de sociabilidades no Maranhão oitocentista, convém apresentar os modos de especulação do negócio teatral de Lisboa à São Luís do Maranhão. No que diz respeito aos empresários das casas de óperas setecentista e oitocentista no Brasil, despontados pela historiografia e pelas escassas investigações<sup>127</sup>, delineamos um percurso empresarial inusitado que traz em seu bojo uma peculiaridade: o itinerário de três gerações de empresários teatrais da família Varela, iniciada nos Teatros da Corte, Teatros do Bairro Alto e do Salitre e por fim, no Teatro de São Luís do Maranhão, o União.

Apresentar a trajetória das gerações da família Varela nos negócios de teatro é abordar sobre as primeiras formas de empresariar atividades teatrais em Portugal e suas implicações no teatro de São Luís do Maranhão. Neste caso, optamos pelo recorte espacial e temporal que partirá de Lisboa no século XVIII para identificar as estratégias do empresário teatral João Gomes Varela, como sócio do Teatro do Bairro

---

<sup>127</sup>Na historiografia do teatro no Brasil, os primeiros empresários das casas de óperas nas capitanias são apenas citados. Foi o caso do português Fernando José de Almeida, que teve sua atuação mais registrada em razão da construção do Real Teatro de São João. Quanto aos demais, só recentemente surgiram investigações e estudos sistematizados sobre aqueles que exploram comercialmente o Teatro na colônia, como a tese de Maryana França Souto Mayor, *Espetáculo Disforme: o trabalho teatral da casa de ópera de Vila Rica (1769-1793)* (2020), que aborda o contratador que se tornou empresário teatral, João de Souza Lisboa.

Alto e, posteriormente, do proprietário do Teatro do Salitre, António Gomes Varela. Veremos como as estratégias e táticas se consubstanciaram no *modus operandi* utilizado pela terceira geração<sup>128</sup> de empresários teatrais, no caso, Eleutério da Silva Lopes Varela, no teatro da capitania do Maranhão, na primeira metade do século XIX.

Cientes da impossibilidade de contemplar todo percurso dos sujeitos investigados, recorreremos às fontes primárias e secundárias disponíveis que sugeriram um delineamento das trajetórias.

Para tal, utilizamos recentes produções acadêmicas<sup>129</sup> sobre o estudo, setecentista e oitocentista das quais emergiram as estratégias e táticas empresariais. Além de petições, inventários *post-mortem*, assento de batismo, rol dos confessados e contratos.

## **2.1 O Empresário de Teatro em Lisboa (do século XVIII aos primeiros anos do XIX)**

O destaque sobre a atuação dos empresários dos Teatros públicos de Lisboa foi uma das contribuições das pesquisas empreendidas na última década sobre o funcionamento e regulamento das casas teatrais da segunda metade do século XVIII. A atividade empresarial do espetáculo seiscentista e setecentista apresentava-se em duas categorias: o empresário artista e o empresário especulador (Ferreira, 2015). Os empresários da família Varela enquadram-se na segunda categoria. Inobstante, advertimos que as duas categorias se apresentam relacionadas ou interdependentes na maioria das ocasiões aqui abordadas.

---

<sup>128</sup> Partimos de João Gomes Varela como primeira geração de empresários da família Varela, uma vez que foi o primeiro da família a envolver-se com os negócios do espetáculo.

<sup>129</sup> As dissertações: *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* (2012) de Francisco Gomes e *A vivência teatral entre 1771 e 1860 – O que nos dizem as leis* (2014) de Maria Emília dos Ramos Costa. As teses: *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)* (2017) de Ana Rita Delgado Martins; *O Teatro da Rua dos Condes(1738-1882)* (2019) de Licínia Rodrigues Ferreira; *António José de Paula. Um percurso teatral por territórios setecentistas* (2019) de Marta Brites Rosa.

## **João Gomes Varela: um empresário dos divertimentos públicos em Lisboa no século XVIII**

Na primeira metade do século XVIII, Lisboa contava com espaços teatrais que foram classificados, grosso modo, por gêneros teatrais específicos: o Pátio da Arcas – onde antes ocorriam as comédias castelhanas, suspensas por ordem do D. João V – os presépios no Teatro da Mouraria e o Teatro do Bairro Alto<sup>130</sup> para as óperas de bonifrates que encenavam textos de António José da Silva, o Judeu. Já o Teatro da Rua dos Condes, inaugurado em 1738<sup>131</sup>, se destacou pelos espetáculos operáticos difundidos pela presença de companhias italianas, como a de Alessandro Paghetti, empresário-artista que pagava os direitos de representar à Misericórdia em espaços como os palácios dos nobres e a Sala da Academia Trindade (Ferreira, 2019).

Dificuldades financeiras levaram Paguethi a transferir o direito de representação das óperas para o homem de negócio António Gomes Figueiró. No contexto da primeira metade século XVIII, a denominação “homens de negócio” era utilizada para designar os comerciantes cujas atividades eram variadas e não se caracterizavam pela fortuna, que por sinal não era significativa, mas pelo reconhecimento social e crédito na praça (Pedreira, 1992), geralmente identificados com a expressão: “vive de sua agência” ou “vive de seu negócio”. As investigações de Ferreira (2019, p. 31) pontuaram o interesse dessa categoria de comerciantes nos assuntos de teatro:

Nota-se um interesse crescente pela ópera, em particular oriundo da franja aristocrática. E é por isso que surge a ideia de erigir um teatro de ópera: «Lisboa, 4 de fevereiro de 1738. Alguns homens de negócio pedem ao conde de Ericeira parte de um picadeiro e do canto da rua

---

<sup>130</sup> Segundo as investigações de Ferreira (2019) e Martins (2017), este Teatro não corresponde ao Teatro do Bairro Alto do período pós-terremoto.

<sup>131</sup> De acordo com Ferreira (2019), não há um consenso sobre a data da fundação do Teatro da Rua dos Condes. Sobre este Teatro ver a tese de Licínia Ferreira, a *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)* (2019).

para um teatro de ópera [...]. O conde lhe pediu dois mil cruzados [800\$000] de renda, porque já perde mil cruzados e o sítio das casas que queria aumentar, e também quer um camarote perpétuo» (Monfort, 1972: 589-590).

O 4º conde da Ericeira, locatário do palácio que seria adaptado para uma casa de ópera, exigiu no contrato de arrendamento a regalia da escolha de um camarote vitalício, com posição privilegiada, próximo à boca de cena e direito à chave exclusiva (Martins, 2017).

O Teatro em questão era o da Rua dos Condes e os homens de negócio foram António Gomes Figueiró e Agostinho Silva. O primeiro esteve envolvido com disputas comerciais referentes à arrematação das alfândegas na Bahia e no Rio de Janeiro<sup>132</sup> e agenciava companhias de óperas italianas em Portugal. Já Agostinho Silva transferiu o cargo de escrivão, obtido por meio de mercês, para o genro e foi se aventurar como homem de negócio (Ferreira, 2015).

Verifica-se que, paralelamente ao mecenato praticado por D. João V<sup>133</sup>, no concernente à música sacra italiana, surgiam especuladores, proprietários ou arrendatários de espaços teatrais<sup>134</sup> públicos. As práticas de especulação ganharam contornos mais definidos na segunda metade do setecentos, a partir do reinado de D. José, no contexto de reconstrução de Lisboa no período pós-terremoto, inaugurando

---

<sup>132</sup> AHU: ACL\_CU\_017, Cx. 30\Doc. 3174; AHU\_ACL\_CU\_005, Cx. 67\Doc. 564.

<sup>133</sup> D. João V, influenciado pela sua consorte, a rainha austríaca Maria Ana de Habsburgo, foi um apreciador e mecenas do canto lírico italiano em Portugal. Questões de ordem geopolítica, como o final da guerra de sucessão espanhola e a paz de Utrecht, contribuíram para o estreitamento dos laços de Portugal e Itália. Estes fatores facilitaram a penetração da ópera italiana em território luso entre 1700 e 1728. D. João V importou da Itália artistas e artífices e para lá enviou compositores e cantores portugueses, financiando o aperfeiçoamento da música sacra. Em 1742, a doença de D. João V agravou-se e conseqüentemente houve a suspensão dos divertimentos públicos e do ambicioso projeto de construção de uma casa de ópera. Após o falecimento de D. João V em 1750, ascendeu ao trono seu filho, D. José, que comungava do mesmo gosto pela ópera como a rainha-mãe. Depois do luto de aproximadamente oito anos sem espetáculos, D. José deu ênfase à vida cultural autorizando a exploração dos Teatros públicos e iniciando a edificação de um Teatro régio específico para apresentações operísticas, com dimensões e luxo que configuram a expressão de seu poder; assim surgiu a Ópera do Tejo, inaugurada em 31 de março de 1755 e destruída pelo sismo de 1º de novembro de 1755.

<sup>134</sup> Geralmente palácios comprados ou arrendados por especuladores e adaptados para Teatros.

“uma nova temporada de empreendimentos teatrais” (Ferreira, 2015, p. 62) e das reformas socioeconômicas e educacionais pombalinas.

Depois do sismo de 1º de novembro de 1755, Lisboa atravessou uma fase de reorganização do espaço urbano e reedificação dos prédios públicos e particulares. No concernente às edificações teatrais privadas e públicas, estas foram indistintamente afetadas, sobremaneira, pelo abalo sísmico. Consequentemente, os espetáculos operáticos do principal Teatro da Corte, a Ópera do Tejo<sup>135</sup>, foram deslocados e adaptados para as salas dos palácios reais<sup>136</sup> afastadas de Lisboa. O Teatro da Rua dos Condes, significativamente arruinado, foi reconstruído, vindo a ser o primeiro a funcionar em 1758.

A destruição dos Teatros públicos contribuiu para a oportuna especulação das atividades teatrais pela subcategoria de homens de negócio de Lisboa – os empresários dos Teatros públicos. Numa perspectiva socioeconômica, infere-se que esses espaços de sociabilidade inauguraram uma fase de estreitamento das relações dos ditos empresários com a aristocracia. Neste sentido, os nobres, proprietários de palácios danificados, arrendavam a estrutura física e o terreno para os empresários transformarem em Teatros, assim o locador garantia a recuperação do prédio (Henriques, 2015). Sobre a especulação comercial das atividades teatrais, Rosa (2017, p. 19) destacou:

com a abertura do Teatro do Bairro Alto e a reabertura do Teatro da Rua dos Condes, recupera-se a atividade nos moldes anteriores: os espaços teatrais são alugados e/ou construídos por iniciativa de empresários, que procedem à contratação de companhias portuguesas ou estrangeiras, normalmente da Páscoa ao Entrudo do ano seguinte. Podem também ocorrer contratos mais prolongados, através de

---

<sup>135</sup> D. João V, como rei absolutista barroco, esmerou-se na demonstração de poder nas dimensões política, religiosa, social e lúdica (Hall, 2012). As primeiras demonstrações de cunho político e religioso foram a basílica de Mafra e a Igreja Patriarcal, mas a dimensão social e lúdica foi concretizada pelo filho, D. José, com a construção da Ópera do Tejo, projetado por Bibiena, inaugurada em 31 de março de 1755, e devastada pelo abalo sísmico em novembro do mesmo ano.

<sup>136</sup> Palácios da Ajuda, de Queluz e de Salvaterra de Magos.

contrato coletivo, que incluem não só atores, mas também dançarinos, músicos, autores e outros trabalhadores dos teatros.

Neste contexto podemos salientar Agostinho da Silva (Teatro da Rua dos Condes), João Gomes Varela (Teatro do Bairro Alto), Henrique da Costa Passos (Teatro da Graça) e Bruno José do Vale, que, em 1770 se torna o empresário dos três principais teatros da capital.

Dos indivíduos citados, destacamos João Gomes Varela (1714-1786), reconhecido como “um, ou talvez o principal, dos empresários teatrais da Lisboa setecentista” (Ferreira, 2015, p.1). Antes do terremoto<sup>137</sup>, o boticário Varela arrematava organização de touradas<sup>138</sup>. O ofício<sup>139</sup> de boticário era estigmatizado socialmente pela posição inferior imposta pela estratificada sociedade portuguesa do Antigo Regime.

O genealogista e historiador português Villas Boas e Sampayo, na obra *Nobiliarchia Portugueza. Tratado da Nobreza Hereditária e Política* (1676), assinalou uma hierarquização desenvolvida nas corporações de ofício que estabeleceram clivagens, como o “estado do meio”. Esta era uma posição de prestígio que os mestres mecânicos poderiam alcançar mediante os critérios: adoção do modo de vida aristocrático e acúmulo de capital simbólico (Matta, 2011).

Ao que consta, João Gomes Varela registrou, ao menos, duas demonstrações do desejo de desvincular-se do estigma social inferior por meio de tentativas de

---

<sup>137</sup> Em uma petição de setembro de 1754 no Senado da Câmara, Varela solicitou o direito de ser recompensado pelos prejuízos obtidos da última tourada, que não ocorreu por causa da morte da rainha D. Maria I. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Documentos para a História do Teatro em Portugal, Lisboa, CET; [<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>]. Acesso em em 20 março de 2021.

<sup>138</sup> O direito à organização das touradas seguia um protocolo que iniciava com um edital e arrematação em praça pública. Aquele que obtivesse o direito assinaria contrato e assumiria os custos do evento. As touradas ou corridas de touros eram eventos pontuais que obedeciam ao calendário de festividades abertas ao público e muito apreciadas pelo rei D. José. O certame, que geralmente durava três dias, apresentava um leque variado de atrações e componentes cênicas, com carros alegóricos e danças (Pinto, 2014).

<sup>139</sup> Assim como lavradores, sapateiros, alfaiate, cirurgiões, pedreiros e pintores. Desde o século XVI, estes ofícios foram rotulados como defeito de mão ou defeito mecânico, pois a sociedade via como defeito a sobrevivência por meio do trabalho manual, portanto inferior à aristocracia que não precisava recorrer a um ofício manual para sobreviver.

nobilitação. Em 1773, o boticário e filho de um lavrador em Évora tentou alcançar prestígio e honra utilizando um “atalho” no burocrático processo para obtenção da carta de habilitação de Familiar do Santo Ofício “alegando que o seu irmão Manuel dos Santos já servia a instituição” (Martins, 2017, p. 202). A alegação foi preterida e a candidatura seguiu o curso das inquirições sobre a genealogia e a vida social, que confirmaram a limpeza linhagística<sup>140</sup> e reputação ilibada, critérios que conferiram ao boticário a almejada distinção social.

João Gomes Varela ostentou por algum tempo a insígnia de familiar do Santo Ofício, logo desqualificada pelas reformas pombalinas que suprimiram o poder de intervenção social do Santo Ofício e conseqüentemente pulverizaram o *status* das habilitações no tocante ao capital simbólico e distinção social consubstanciados na carta de familiar (Khün, 2010).

Percebendo que não superaria o estigma de seu ofício, mesmo alcançando o “estado do meio”, Gomes Varela enveredou por outros meios arriscando-se, conforme informado anteriormente, como arrematante de touradas, em 1774. Embora, Varela vivesse de sua agência a empresariar a tauromaquia, essa categoria de homem de negócio não configurava um meio que proporcionava nobilitação, portanto o empresário de touradas recorreu ao que Olival (2001) denominou de economia de mercê.

Na acepção de Olival (2001), a economia de mercês é um conceito contemplado pelo estudo<sup>141</sup> das relações de troca e dádiva de Marcel Mauss (1974). A economia de mercês consistiu na institucionalização do reconhecimento dos serviços prestados à monarquia em forma de benefícios e concessão de títulos, configurando um serviço burocrático com normas e sistema de registros.

Nessa perspectiva, João Gomes Varela ensaiou uma manobra para obter a nobilitação. Mediante uma petição<sup>142</sup>, Varela solicitou a transferência para si da

---

<sup>140</sup> Para o Tribunal do Santo Ofício os critérios necessários para habilitar um candidato a familiar consistiam em identificar sua pureza do sangue e comprovar não ser cristão-novo.

<sup>141</sup> O “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” integra a obra *Antropologia e Sociologia* de Marcel Mauss.

<sup>142</sup> ANTT: Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, Letra J, mç. 10, n.º 15. Autos de justificação de João Gomes Varela, viúvo de Ana Theodora dos Anjos e pai de Inácio Gomes Varela, também já falecido.

mercê do hábito da Ordem de Cristo e a tença<sup>143</sup> decorrente da habilitação concedida ao filho, Inácio, falecido no Estado da Índia<sup>144</sup>. É ainda de realçar que a mercê seria o reconhecimento de um fiel servidor da monarquia beneficiado por direitos jurídicos e fiscais. Mas, ao que parece, a solicitação foi indeferida.

Diante da tentativa frustrada de nobilitação, João Gomes Varela investiu nos divertimentos públicos, como eram considerados o teatro, os jogos e as touradas. A especulação do teatro foi o meio daqueles que viviam de seu ofício passarem a viver de seu negócio, pois ascendendo à condição de homens de negócio, estes indivíduos afastaram-se dos seus deméritos ofícios e estreitaram relações com a aristocracia e com a burguesia mercantil e industrial em ascensão.

Sobre os demais empresários, sabe-se que Bruno José do Vale foi pintor de painéis alegóricos, Agostinho Silva foi escrivão e Henrique Passos, “viviam de sua agência”. Estes indivíduos vislumbraram no teatro a oportunidade de negócio que envolvia não somente o investimento na construção do edifício, mas toda estrutura necessária ao espetáculo, denominada de “fábrica de teatro”<sup>145</sup>.

Como assinalado anteriormente, João Gomes Varela, na segunda metade do século XVIII era um empresário de divertimentos públicos, que enveredou pelo teatro comercial provavelmente por ser um evento de curso regular, diferentemente das touradas que se limitavam ao calendário pontual<sup>146</sup>. No caso dos Teatros públicos, suas atividades somente eram suspensas no intervalo da Quaresma ao Entrudo ou luto pela morte de algum membro da realeza.

Com o Teatro, o empresário gozaria de uma maior liberdade para desenvolver o negócio, pois não dependia de um edital nem de arrematação do direito para

---

<sup>143</sup> Valor monetário pago com obtenção da honraria.

<sup>144</sup> A promessa de concessão da honraria foi a forma de obter voluntários para serviços militares para o Oriente (Olival, 1997).

<sup>145</sup> Ana Rita Martins, em sua tese *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*, utilizou-se do termo “fábrica” para se referir o processo de produção do espetáculo, em alusão ao início do período industrial manufatureiro de Portugal no reinado de D. José (Martins, 2017, p. 17). A fábrica teatral era composta por todos os operários (alfaiates, pintores, marceneiros, cabeleireiros, contrarregra, o moço de Teatro, o alugador de camarotes, o responsável pela luz, porteiros e arrumadores) e os artistas.

<sup>146</sup> Henriques (2015) informou que no intervalo de 1760 a 1775, os eventos tauromáquicos aconteceram nos meses que compreendem o verão europeu, ou seja, nos meses de junho a setembro e, por vezes, ocorriam em outubro.

organização do evento, por outro lado, precisava da autorização dos textos dos espetáculos pela Real Mesa Censória<sup>147</sup>, da adimplência com o aluguel do conde Soure, com a décima<sup>148</sup> e com os vencimentos esporádicos com Hospital de Todos os Santos. No entanto, como será apresentado, Varela conseguiu empresariar paralelamente o Teatro e os divertimentos tauromáquicos.

Nota-se a perspicácia do empresário das touradas na sociedade informalmente estabelecida, como verificado por Martins (2017, p. 52) baseando-se no livro de *Contas do Teatro do Bairro Alto*:

João Gomes Varela e o entalhador João da Silva Barros conseguiram encontrar, em cinco dias, Francisco Luís, o mestre pedreiro que tomou o lugar de António Rodrigues Gil. A substituição de Gil por um indivíduo do mesmo ofício indica um critério claro na seleção dos sócios fundadores da Casa da Ópera do Bairro Alto – deveriam ser profissionais capazes de contribuir para a edificação do teatro e dos alojamentos anexos. Os três constituíram uma sociedade «sem escrito, nem escritura, nem assinatura, se não [sic] a palavra e verdade entre estes sócios», em que Varela assumia a responsabilidade pela contabilidade e pelos negócios, enquanto Barros e Francisco Luís investiam o seu dinheiro e aptidões técnicas na construção do espaço teatral.

Presume-se que a busca por sócios com habilidades que poderiam contribuir na construção<sup>149</sup> do Teatro, constituiu uma das primeiras estratégias de Varela no sentido de garantir uma bem-sucedida adaptação de parte do palácio em Teatro. A empreitada não se restringiu ao Teatro, mas no aproveitamento de outros espaços do palácio para moradia dos sócios e suas famílias, o que representava uma redução no

---

<sup>147</sup> Criada no século XVIII com o intuito de transferir do Tribunal do Santo Ofício para o Estado o controle e fiscalização das obras que pretendiam ser publicadas em Portugal e em suas colônias ultramarinas.

<sup>148</sup> O mais importante imposto que vigorava em Portugal desde 1641 e incidia sobre os rendimentos de todas as atividades produtivas e até sobre salários.

<sup>149</sup> O arquiteto do Teatro do Bairro Alto foi o também cenógrafo Lourenço da Cunha (Ferreira, 2019).

gasto pessoal. Para garantir outras fontes de renda, os sócios sublocavam outras dependências adaptadas para moradias e para servir de botequim do Teatro. Os espaços anexos ao edifício teatral para fins de divertimento, como o botequim, configuravam um padrão nas construções de Teatros coevos, como se verifica no Teatro da Rua dos Condes e definiram um modelo seguido pelas casas teatrais na América Portuguesa.

Um camarote vitalício, com visão privilegiada para o palco e com chave exclusiva, configurou condição *sine qua non* para celebração dos contratos de arrendamento dos palácios arruinados e transformados em Teatros. No caso do palácio do conde de Soure não foi diferente, “No contrato de arrendamento do palácio para a edificação do Teatro do Bairro Alto, em 1760, prescreve-se a reserva de um camarote para o conde, por comparação ao que dispunha o marquês do Louriçal no Teatro da Rua dos Condes” (Ferreira, 2019, p. 61).

Esta condição reforçou a divisão hierárquica da audiência das casas de ópera movida pela disputada demonstração de poder que demarcava a configuração espacial do Teatro.

João Gomes Varela foi o sócio majoritário do Teatro do Bairro Alto<sup>150</sup> e teve direito a cinquenta por cento dos lucros, ficando o valor restante dividido igualmente pelos outros sócios. O empresário assumiu a administração financeira e a logística dos contratos, provavelmente pela experiência que amalhou com o agenciamento das touradas, visto que havia a imperícia dos sócios no trato com a contabilidade<sup>151</sup>. As responsabilidades de Varela foram proporcionais ao desenvolvimento do negócio, o intuito de atividade regular e aparentemente rentável exigia um número maior de contratações de artistas, técnicos e funcionários, compra de volume considerável de materiais para figurino e cenário, maquinário para efeitos cênicos. Martins (2017, p. 20) destacou a habilidade de Varela como administrador,

---

<sup>150</sup> As investigações de Martins (2017) nas *Contas do Teatro do Bairro Alto*, deram conta do valor correspondente ao que pagou Varela para entrar na sociedade, 3:733\$850rs. Os demais sócios, Francisco Luís, investiu 1:181\$ 058rs. e Silva Barros entrou com o valor de 1:108\$945rs. O total do investimento foi de 6:023\$853rs.

<sup>151</sup> Em relação aos comerciantes europeus, os comerciantes portugueses demonstravam pouco conhecimento sobre as noções básicas de contabilidade constituindo um dos empecilhos para o desenvolvimento da economia lusa. Para alavancar os negócios, Pombal instituiu a Aula de Comércio, em 1759 (Martins, 2017).

“As suas capacidades seriam reconhecidas e, em 1767, foi chamado ao Porto para dirigir o teatro da cidade, um projeto que não chegou a concretizar-se”.

Inicialmente, Varela, Barros e Francisco Luís, formaram os “sócios de dentro”, como eram denominados aqueles que em sociedade adquiriram o teatro. *A priori*, João Gomes Varela foi proprietário e administrador financeiro e apesar do poder de escolha sobre o repertório, sua função não foi propriamente de empresário encarregado por uma companhia com elenco de atores, atrizes, bailarinos e cantores profissionais. Esse papel era desempenhado pelo empresário-artista, o duplo ofício decorreu do processo de autonomização e profissionalização dos artistas teatrais, o qual respondia juridicamente pelos contratos. Em Lisboa, os empresários-artistas que dependiam de casas teatrais para representação constituíam os “sócios de fora”.

Concluída a obra, o Teatro do Bairro Alto não dispunha da completa “fábrica teatral”, pois o capital investido foi aplicado na adaptação do palácio à estrutura que envolvia: palco, camarotes e plateia. Faltava no Teatro a “fábrica de dentro” ou “teatro de dentro”, que segundo Martins (2017, p. 54), “são expressões equivalentes que surgem nas Contas do Teatro do Bairro Alto e nas escrituras, referindo, como se depreende pelo contexto, os materiais utilizados na cena – trajes, cenários e partituras”. Visando celeridade para a abertura da casa de ópera, a estratégia do diligente Varela foi, *a priori*, arrendar o Teatro aos artistas que possuíssem o “teatro de dentro”.

O arrendamento do Teatro para as companhias consistiu na “terceirização do serviço administrativo e artístico” (Soutto Mayor, 2020) e não foi exclusividade do Teatro do Bairro Alto. O Teatro da Rua dos Condes já adotava tal prática, como no caso dos mestres bonecreiros<sup>152</sup>, João Pedro Tavares e José Duarte, “sócios de fora” da respectiva casa. Seguindo a tradição do espetáculo de bonifrates<sup>153</sup>, os bonecreiros utilizavam títeres em tamanho natural e quando arrendavam um espaço levavam a cenografia conforme à proporção dos bonecos, composta por vários painéis pintados para mutações de cena e máquinas para efeitos visuais e sonoros. Por conseguinte, a

---

<sup>152</sup> No Brasil correspondem aos metes bonequeiros, porém optamos pela nomenclatura portuguesa.

<sup>153</sup> Teatro de fantoches ou marionetes.

companhia preenchia os requisitos necessários para o início das atividades do Teatro do Bairro Alto.

O contrato entre proprietários e a companhia de bonifrates demonstrara como os artistas estavam sujeitos aos altos encargos provenientes da lógica de mercado que se estabelecia a partir dos espaços fixos de representação. O empresário-artista integrava uma hierarquia do negócio teatral, na qual o nobre estava no topo. Este último era o proprietário do terreno onde o Teatro foi construído, que por meio do contrato de arrendamento garantia o recebimento da renda paga pelos proprietários do Teatro. Estes, por sua vez, cingiam nos contratos os maiores encargos aos empresários-artistas. Martins (2017, p. 55) apresentou alguns pontos relevantes do primeiro contrato do Teatro do Bairro Alto com os “sócios de fora”, nomeadamente que:

todo o investimento, em dinheiro e em materiais de cena, assim como todos os riscos inerentes ao negócio, eram da responsabilidade exclusiva dos novos sócios. [...] a qualquer momento o teatro podia ser arrendado a companhias italianas e espanholas, sendo apenas necessário avisar José Duarte e João Pedro com três meses de antecedência – o tempo necessário para retirarem os seus pertences do teatro.

E os proprietários mantinham privilégios, como:

o lucro era repartido, mesmo quando os «sócios de fora» fossem chamados por «pessoas reais», mantendo-se o dever de dar a terça parte aos empresários do Teatro do Bairro Alto. [...] João Gomes Varela e companheiros tinham direito a dois camarotes e oito bilhetes para cada dia de espetáculo e os sócios externos beneficiavam de um camarote e oito bilhetes;

As cláusulas abusivas dos contratos dos artistas e as constantes licenças indeferidas constituíam entraves à aquisição de espaço fixo do próprio empresário-

artista refletindo uma das faces do “capitalismo do espetáculo” (Charle, 2012) em processo que se consolidará na segunda metade do século XIX. Desse modo, manter a dependência dos empresários-artistas em relação aos proprietários de Teatro poderia configurar uma estratégia para abater possíveis concorrências na busca pela monopolização das casas de espetáculo.

Com o falecimento de José Duarte, um novo contrato foi celebrado em fevereiro de 1771, agregando dois novos sócios de fora: Teotónio Duarte substituindo o irmão e o próprio João Gomes Varela. Este último acumulou funções jurídicas e físicas, sócio e proprietário do Teatro, sócio de dentro e de fora, administrador financeiro, contratador de companhias, artistas e pessoal técnico e diretor artístico, selecionando os espetáculos. A centralização da maioria das funções associada à aquisição da “fábrica de dentro”<sup>154</sup> prefigurando a aquisição de uma completa fábrica teatral, denota que Varela almejava a totalidade da administração do Teatro, desvinculando-se ao máximo de intermediários.

Um novo abalo sísmico em 1762, bem como as guerras de Espanha e depois da França em território português encerraram as atividades teatrais e o recolhimento do imposto pago ao Hospital de Todos os Santos (Ferreira, 2019). Somente em 1764 houve o retorno da regularidade das casas de ópera em acirrada concorrência entre os principais Teatros públicos de Lisboa, o do Bairro Alto e o da Rua dos Condes. Ambos tinham suas próprias companhias estáveis, pois seus empresários contratavam diretamente todo o pessoal artístico com salário regular.

Os sobreditos eventos provocaram a escassez de cômicos em Lisboa e levaram os Teatros do Bairro Alto e o da Rua dos Condes a disputarem os membros do elenco de uma mesma companhia<sup>155</sup>. A solução para o impasse foi o acordo que visava favorecer as duas casas. O contrato entre os dois Teatros compreendeu a “da Páscoa de 1764 até ao Carnaval de 1765. [...] Haveria duas companhias e, portanto, poderia haver representação em ambos os Teatros na mesma noite. Haveria também a

---

<sup>154</sup> Ressaltamos que o “recheio de dentro” envolvia maquinismos para efeitos visual e sonoro compondo uma complexa cenografia para marionetes em tamanho natural (Brescia, 2019). Foram estes materiais que Varela adquiriu para o Teatro. No entanto, em temporadas futuras houve a aquisição de uma companhia estável e exigiu da empresa a compra de outros materiais em consonância com o novo repertório.

<sup>155</sup> A Companhia do ator Francisco Xavier Vargo apresentava comédias portuguesas (Ferreira, 2015).

possibilidade de empréstimo de recursos materiais de parte a parte” (Ferreira, 2015, p. 67). Avista-se neste ponto uma tática que dispensava os intermediários, proporcionando o monopólio do mercado teatral nas mãos dos proprietários dos dois principais Teatros públicos de Lisboa. Em 1765 findou a sociedade entre as duas casas.

Durante a sociedade dos dois Teatros, a administração do Teatro do Bairro Alto investiu na variedade e novidade<sup>156</sup> do repertório contratando um músico para formação lírica de seu elenco e um dramaturgo/tradutor<sup>157</sup>, com dedicação exclusiva para garantir o ineditismo do texto a ser representado. No repertório prevaleciam os “espetáculos músicos-teatrais”, apostando nas vedetas<sup>158</sup> que atraíam o público. Os espetáculos eram comédias portuguesas, bailado, canto, declamação e números de acrobacia.

Para atender a essa demanda e nobilitar seu Teatro, Varela visitava a Itália e a Inglaterra, ou enviava procuradores, para contratar bailarinos e cantarinas. Esses contratos visavam atrair a aristocracia para o Teatro do Bairro Alto, haja visto que os artistas italianos eram muito apreciados pelo público dos Teatros régios. Sobre a nobilitação dos Teatros públicos, Martins (2019, p. 177) ressaltou:

Conhecendo o repertório dos teatros régios, João Gomes Varela transferiu-o para a sala de espetáculos da Rua da Rosa com a finalidade de convidar o rei D. José e a nobreza da corte ao seu espaço teatral. O empresário não escondia os seus desígnios. [...] Ao longo dos anos sessenta do século XVIII, o Teatro da Rua dos Condes continuou a ser o espaço preferencial da Corte, tendo recebido sessenta e seis visitas de D. José. No entanto, o administrador do Teatro Bairro Alto obteve o prestígio pretendido ao receber o soberano na sua casa, uma presença que elevava, simbolicamente, o espaço à dignidade real. O «nobre Teatro do Bairro Alto», como se escreveu nos folhetos

---

<sup>156</sup> A estratégia visava surpreender o público, que apreciava a novidade no palco. Para garantir o efeito surpresa exigia-se do elenco o segredo sobre o texto e figurino (Martins, 2017).

<sup>157</sup> Nicolau Luís.

<sup>158</sup> Intérpretes femininas aclamadas pelo público.

publicados em 1765, recebeu cortesãos e membros da aristocracia, como o conde de São Paio, D. Domingos de Portugal, o Marquês do Lavradio e o conde de Vale dos Reis.

O plano de nobilitação do Teatro do Bairro Alto<sup>159</sup> exigiu investimentos para tornar de fato a casa numa “fábrica de teatro”, com uma produção que agradasse ao público, como alguns nobres de linhagem, geralmente endividados na praça e no Teatro<sup>160</sup>. Em decorrência dessa realidade, houve prejuízo financeiro ao término da temporada. Por outro lado, João Gomes Varela amealhou capital simbólico com a ressignificação do Teatro do Bairro Alto como espaço de sociabilidade e visibilidade das categorias da esfera do poder, como o alto escalão de funcionários da casa real e por uma nova nobreza, composta por comerciantes de significativo cabedal.

No entanto, a tática da nobilitação expôs os Teatros públicos aos ideais da burguesia em ascensão, aos interesses dos homens de negócio, além de preambular a utilização do Teatro do Bairro Alto<sup>161</sup>, pelo ministro de Estado de D. José, Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e futuro Marquês de Pombal, como poderoso instrumento à serviço da consolidação da autoridade real e solidificação do Estado.

Em 1768, os laços de proximidade entre João Gomes Varela e burgueses nobilitados viabilizaram a concessão de um empréstimo sem juros para realizar um negócio independente e paralelamente ao funcionamento do Teatro do Bairro Alto: as touradas e espetáculos equestres<sup>162</sup>. Este fato constituiu uma articulação preliminar da

---

<sup>159</sup> O plano favoreceu o Teatro da Rua dos Condes devido à preferência do monarca pela ópera italiana.

<sup>160</sup> Recorrentes eram os calotes dos bilhetes por parte da aristocracia que frequentava o Teatro do Bairro Alto; por vezes eram devedores também na praça, uma vez que herdaram dívidas da família (Martins, 2017).

<sup>161</sup> O primeiro-ministro, valendo-se da presença da família real no Teatro do Bairro Alto, articulou indiretamente a representação de uma versão adaptada de *Tartufo* de Molière, satirizando os padres jesuítas, no dia 8 de dezembro de 1768 (Martins, 2017).

<sup>162</sup> O poeta dramático Manuel Figueiredo, em sua obra *Teatro* (tomo XVI), descreveu as atrações que João Gomes Varela promovia aos domingos para além da corrida de touros, tais como contorcionistas, animais “bem instruídos”, bailarinos que se equilibravam em cordas e números com palhaços. Os espetáculos equestres ficavam por conta da companhia do inglês Jacob Battes.

trama clientelista da qual o empresário se envolveu para alavancar seus empreendimentos.

Se por um lado o empresário obteve sucesso financeiro na praça de touros, por outro, a sociedade teatral sofreu um grande prejuízo. Martins (2017) constatou que Matias Ferreira da Silva, um dos sócios investidores daquela temporada de 1769-1770, responsabilizou João Gomes Varela pelo dano financeiro. No livro de contas do Teatro<sup>163</sup> constam os autos judiciais relativos às querelas entre os dois sócios que levantam dúvidas sobre a honestidade ou competência de Varela enquanto caixa do Teatro e apontam para duas direções: a falta de transparência ou imperícia com o registro das contas.

Em 1770, João Gomes Varela vendeu sua parte da sociedade do Teatro do Bairro Alto. Martins (2019, p. 211) identificou no empresário “capacidades persuasivas eficazes, conseguindo aliciar sócios, investidores e credores em redor dos seus projetos. E se os seus conhecidos continuavam a fornecer-lhe crédito, tal só aconteceria pela manutenção da confiança que sustentava as relações entre credor e devedor”, outrossim o empresário manteve a regularidade dos espetáculos que empregaram artistas e artífices que fizeram a história de um dos Teatros públicos portugueses mais representativos da segunda metade do século XVIII.

Segundo Camões e Henriques (2019), ainda são desconhecidas as reais motivações que levaram Varela ao desligamento de suas funções com a casa de ópera, logo preenchida pela chegada do novo sócio do Teatro do Bairro Alto, Bruno José do Vale<sup>164</sup>. Desta forma, Bruno José administrou os três Teatros públicos de Lisboa: Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Graça, ou seja, o pintor de painéis alegóricos conseguiu o monopólio das atividades teatrais, tal proeza pode ter incomodado a elite emergente de negociantes.

---

<sup>163</sup> Ver a tese *A fábrica do Teatro do Bairro Alto* (2019) de Ana Rita Palma Mira Delgado Martins. A autora analisou descritivamente o registro contabilístico de todos os períodos da administração de Varela no Teatro do Bairro Alto.

<sup>164</sup> Em suas investigações, Gomes (2012) encontrou o nome de Bruno José do Vale associado ao cargo de “Comissário dos teatros da corte” anteriormente à Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos. Conjecturamos que a atribuição da função teve relação com o monopólio dos três Teatros no período do estabelecimento da dita Sociedade; porém quando esta findou, Bruno José do Vale consegue reaver o monopólio.

A conjuntura política e econômica das reformas pombalinas interferiu nos assuntos de Teatro e em 1771, houve uma enérgica investida do presidente do Senado na Câmara e dos negociantes de grosso trato<sup>165</sup>, sobre os principais Teatros públicos da capital lusa. A medida restringiu a atuação do ex-sócio do Teatro do Bairro Alto, que impossibilitado de associar-se à alguma casa limitou sua atuação aos eventos tauromáquicos<sup>166</sup>. Embora afastado dos eventos teatrais, João Gomes Varela ressurgiu como empresário e proprietário do Teatro do Salitre, após a polêmica intervenção de cunho político e ideológico nos espetáculos teatrais nas décadas finais dos setecentos em Lisboa.

A interferência pombalina que monopolizou os Teatros públicos consistiu na formação da Sociedade Estabelecida para a Subsistência do Teatro Públicos de Lisboa, cuja institucionalização esteve associada à nobilitação dos Teatros públicos, pois esta, muito estimulada por João Gomes Varela, pode ter despertado o interesse político e financeiro de alguns dos ambiciosos espectadores para o monopólio do negócio teatral. Entre a administração de Varela, no Teatro do Bairro Alto e o surgimento do Teatro do Salitre, houve um intervalo motivado pela interferência da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos, pois privou Varela ou qualquer outro empresário de ocuparem função administrativa nas principais casas teatrais de Lisboa. Apresentaremos na sequência como a Sociedade interferiu nos negócios de teatro.

### **A sociedade dos homens de negócio para monopólio dos Teatros públicos de Lisboa**

A reorganização do espaço urbano e o início de reformas administrativas de cunho socioeconômico e educacional foram impulsionadas pelo Secretário de Estado para Assuntos Exteriores de D. José, Sebastião José de Carvalho e Melo, elevado ao

---

<sup>165</sup> Os comerciantes de grosso trato formaram uma nova elite na sociedade portuguesa pela nobilitação legitimada pelo alvará régio de 30 de agosto de 1770.

<sup>166</sup> Os eventos ocorreram em variados espaços da cidade de Lisboa durante quinze anos, entre 1760 e 1775 (Henriques, 2015).

cargo de primeiro-ministro no dia seguinte ao sismo de 1º de novembro de 1755, e pelos dos serviços prestados à Corte, foi agraciado com o título de Marquês de Pombal.

Na economia, Pombal desenvolveu estratégias para garantir o monopólio dos negociantes nacionais nas relações comerciais de Portugal e Brasil, como a criação da Junta de Comércio da praça de Lisboa e a Companhia de Comércio Grão-Pará Maranhão.

Nos espetáculos teatrais prevaleceram o discurso de inspiração iluminista<sup>167</sup> sobre o teatro como “escola dos povos” e sua conseqüente instrumentalização.<sup>168</sup> O franqueamento da ingerência das estruturas capitalistas no universo teatral transformou os teatros públicos em espaços de representação social da burguesia.

O reformismo ilustrado, aproveitando-se da instabilidade financeira dos Teatros públicos e da difamação do repertório teatral como diversões inúteis à população, abriu campanha em defesa de um teatro nacional e da “função social de alcance didático-pedagógico e civilizacional” (Almeida, 2007. p, 217). A junção dos fatores supracitados resultou na formação<sup>169</sup> da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte e na publicação do alvará de 17 de julho de 1771.

---

<sup>167</sup> O Iluminismo em Portugal, impetrado por Pombal, teve como objetivo fortalecer o poder real e mudar as estruturas do governo que estavam defasadas em relação aos demais países europeus. Para Ferreira (2012, p. 68), Portugal teve que “esperar pelo reinado de D. Maria I para que o Iluminismo, tal como genericamente o conhecemos, se imponha em Portugal, fruto, sobretudo, da ideologia da Revolução Francesa. Não esqueçamos, porém, que só em 1834 os ideais revolucionários foram, de facto, uma realidade no nosso país”.

<sup>168</sup> Denis Diderot, filósofo ilustrado e dramaturgo, introduziu o *genre sérieux* no teatro francês. O moralizante drama sério levou ao palco a vida real em detrimento do artificialismo da dramaturgia neoclássica de complicadas intrigas dos deuses e heróis gregos. A estética literária e cênica neoclássica não atendia aos anseios do novo público que financiava o entretenimento teatral da nobreza isenta de impostos e detentora de privilégios (Heliadora, 2013). Diderot concebeu o teatro como um instrumento potencial de educação, corrigindo os hábitos nocivos e buscando o aperfeiçoamento moral. A atribuição pedagógica e civilizacional ao espetáculo foi assimilada pela Arcádia Lusitana, cujos membros fizeram parte da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos, como Teotónio Gomes de Carvalho (Ferreira, 2019).

<sup>169</sup> O historiador português Teófilo Braga (1871), baseado no poema cômico *Hyssope* (1821) que informou ser da autoria de Thimotheu Lecusan Verdier, apresentou uma motivação passional para a criação e fim da Sociedade: a relação amorosa do filho do Marquês de Pombal, com a *prima donna*, a cantora lírica italiana Zamperini, contratada com um significativo ordenado para uma temporada com a companhia lírica italiana no Teatro da Rua dos Condes.

Segundo Almeida (2004), a inspiração para a criação da Sociedade foi o modelo italiano de administração dos entretenimentos públicos, adaptado para o contexto luso a partir da vivência de um dos sócios, Anselmo José da Cruz, com o capitalismo financeiro genovês. Sabe-se os nomes dos diretores por meio de suas assinaturas no livro de apólices: Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meier e Teotónio Gomes de Carvalho. Os quatro signatários pertenciam à categoria diferenciada de comerciantes denominada “Homens de Negócio da Praça de Lisboa” e segundo os estudos de Pedreira (1992, p. 412):

A preocupação com a codificação do estatuto dos comerciantes, desde o começo da administração pombalina, contribuirá de forma decisiva para afirmar na sociedade e no vocabulário social a separação entre grossistas e retalhistas. No mesmo alvará da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão surge a expressão, que se tornará corrente “Homens de negócio da Praça de Lisboa”, indicando o corpo dos grandes negociantes, com direito a representação na administração da companhia.

Os sócios eram comerciantes de grosso trato, uma elite mercantil com relações comerciais ultramarinas. Os idealizadores da Sociedade eram acionistas que monopolizavam o comércio agroexportador do Maranhão, portanto, é pelo viés econômico que se estabelece a relação do Maranhão com a subsistência e dinamização dos Teatros lisboetas. Para obterem autorização régia, contaram com o presidente do Senado da Câmara de Lisboa, Henrique José Carvalho e Melo, Conde de Oeiras e filho do Marquês de Pombal, autoridade superior no tocante às questões da Sociedade.

O presidente do Senado utilizou sua relevante posição no corpo político-administrativo para convencer cem negociantes<sup>170</sup> mais abastados a investirem na causa dos teatros públicos. Obtidos os cem acionistas, o passo seguinte foi a elaboração do auspicioso alvará com trinta e três artigos e o preçário dos setores

---

<sup>170</sup> Os nomes dos acionistas constam no Livro de Apólices dos acionistas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.

destinados ao público (Ferreira, 2019). O estatuto da Sociedade regulamentou todas as dimensões da atividade teatral prevendo a prestação de contas com o monarca sobre as subvenções e administração dos Teatros. Os principais Teatros públicos ficaram a serviço de seus interesses e da política reformista<sup>171</sup> de Pombal. Em contrapartida, o monarca concedia títulos e privilégios aos sócios. Diante destas vantagens a criação da Sociedade e a publicação do alvará foram aprovados por D. José e pelo Secretário de Estado.

Para o início dos trabalhos da Sociedade, foram angariados cem mil cruzados divididos em cem ações de quatrocentos mil réis (Ferreira, 2019). Os lucros não poderiam ser divididos no prazo de seis anos, servindo como capital de giro e garantindo a continuidade das atividades teatrais

Competia aos negociantes, a organização e regulamentação do funcionamento dos Teatros públicos e intentaram a setorização dos gêneros nas casas teatrais. Assim, coube ao Teatro da Rua dos Condes, as apresentações de óperas e comédias italianas. Os dramas “na linguagem portuguesa “ou as “declamações portuguesas” (Braga, 1871, p. 53) foram destinadas ao Teatro do Bairro Alto, onde, segundo os estudos de Maria João Almeida (2007), as traduções das peças de Goldoni, foram carros-chefes do repertório. Por fim, o Teatro da Graça ficou com um repertório diversificado, incluindo a comédia espanhola (Gomes, 2012), mas notadamente, o Teatro da Rua dos Condes foi a prioridade daquela Sociedade.

Os sócios monopolizaram a contabilidade, os contratos e estabeleceram regulamentos para os artistas elencando seus direitos e deveres<sup>172</sup>, criaram a função do Ministro Inspetor do Teatro para ordenar o público nas salas de espetáculo e cobrar as dívidas referentes à inadimplência dos bilhetes de camarotes e plateia (Costa, 2015). Outra estratégia neste sentido, foi a proibição das representações teatrais ou parateatrais que pudessem concorrer com os espetáculos dos espaços que estavam sob a custódia da Sociedade.

---

<sup>171</sup>As reformas ou o reformismo ilustrado de Pombal consistiu na paradoxal mescla de ideais iluministas e absolutistas, resultando no despotismo esclarecido. Os alvarás régios de 21 de junho de 1759, da Reforma dos Estudos Menores e o de 17 de julho de 1771, regulador das atividades teatrais, evidenciam o intuito de formação de “súditos esclarecidos” (Boto, 2010, p. 283).

<sup>172</sup> O artista, ao discordar das normas, perderia o contrato e não teria outro espaço para desempenhar sua arte, já que todos os Teatros de Lisboa estavam sob a égide da Sociedade.

Inequivocamente, o discurso de proteção visou o controle da máquina teatral não apenas como mais um negócio como tantos circunscritos à Junta Comercial da praça de Lisboa. A exploração comercial do teatro representou um mercado diferenciado pelas possibilidades instrumentais, ideológicas e de capital simbólico.

A infiltração da elite de homens de negócio no ramo teatral fomentou a vida cultural de Lisboa e garantiu o recebimento de títulos, favores reais, como assinalado por Gonçalves (2014, pp. 200-201):

uma carta de lei de 1775 declara explicitamente a assimilação dos homens de negócio à nobreza. Estando eles ligados a várias companhias comerciais, unidades fabris, estancos, e firmando alguns deles contratos com o Estado [...] tanto que Teotónio Gomes de Carvalho chegou a conselheiro régio, distinção também granjeada por Anselmo José da Cruz, que se torna ainda fidalgo-cavaleiro e, mais tarde, acrescentando de forma significativa o apelido Sobral, torna-se titular (ainda que sem grandeza). O filho deste, também elevado à condição de fidalgo pouco depois do pai, atingiu o lugar de desembargador da Casa da Suplicação. Torna-se claro que estes homens de negócio, acionistas da Sociedade, se viram, portanto, dignificados, nobilitados e reabilitados em época pombalina, sendo que alguns continuaram a sua ascensão social no período subsequente.

Os negociantes conheciam os riscos de insolvência do negócio teatral, por isso trataram de incluir tal possibilidade no artigo VI do estatuto da Sociedade: “Acontecendo que o fundo da Sociedade e seus interesses se extingam por qualquer princípio, ainda que os ditos 6 anos não sejam completos, se haverá a Sociedade por extinta, e os interessados nela não serão obrigados a renovar o seu fundo e capital”, as mercês alcançadas pela proteção ao teatro compensariam o investimento financeiro na Sociedade.

Um outro aspecto a ser levado em conta sobre a forma de empresariar da dita Sociedade, foi a fidelização do público e o atrelamento das dívidas referentes ao

pagamento da anuidade de lugares na plateia e camarotes à Fazenda Nacional na tentativa de coibir a inadimplência (Costa, 2014).

Não há um consenso sobre um ano específico em que ocorreu a dissolução da Sociedade, geralmente situada entre os anos de 1775 e 1777. Sobre as motivações, destacamos os estudos de Ferreira (2019) que assinalaram, o desequilíbrio entre arrecadação e gastos acarretando no fim da Sociedade pelos seguintes fatores: inadimplência dos assinantes de camarotes; o alto custo dos reparos e manutenção do Teatro da Rua dos Condes; os baixos valores cobrados nos bilhetes; o robusto contrato da companhia lírica italiana, que envolvia a onerosa e numerosa lista de profissionais para levar a ópera à cena; o rico contrato da *prima donna* Zamperini<sup>173</sup>; as desistências dos artistas estrangeiros, que rompiam o compromisso como a Sociedade para apresentar-se noutra país, optando por contratos mais vantajosos e por fim, os empréstimos contraídos pela Câmara do Senado de Lisboa para investir nos Teatros protegidos pela Sociedade.

A criação da Sociedade contribuiu para afirmação da identidade cultural da burguesia comercial e industrial, tanto no que era levado ao palco, quanto no âmbito das relações sociais dentro de camarotes e na plateia, “A liberdade de circulação parecia acontecer não só nos intervalos (como atualmente acontece), mas também durante as representações” (Costa, 2014, p. 87). A necessidade da manutenção do Teatro como microcosmo burguês ficou mais evidente depois do polêmico encerramento da Sociedade, pois em 1777, seus ex-acionistas empreenderam a construção do Real Teatros São Carlos (Gonçalves, 2014) para ser o novo espaço de sociabilidade da elite mercantil, dos nobres e da família real. O alvará de 1771, permaneceu com seus propósitos orientando atividade teatral e segundo Silva (2017, p. 88), o alvará “[...] foi o instrumento que aproximou o Estado português ao teatro [...] Ofereceu reconhecimento ao ofício de ator. Introduziu Portugal na rota das companhias cênicas europeias”. Quanto aos Teatros públicos, aqueles que antes estavam sob a égide da Sociedade, foram administrados por novos agentes, como as

---

<sup>173</sup> Cantora lírica italiana. Segundo as crônicas, impregnadas pelo olhar machista da época, Zamperini encantou o presidente do senado da Câmara e filho do Marquês de Pombal. Portanto, teria sido a pivô do começo e fim daquela Sociedade. A artista foi expulsa por Pombal assim que soube do romance e dos prejuízos à Sociedade.

sociedades artísticas<sup>174</sup>, concorrentes do novo empreendimento do empresário João Gomes Varela: um centro recreativo no Salitre.

### **O Teatro de João Gomes Varela no Salitre**

Presume-se que, frustradas as tentativas de nobilitação, João Gomes Varela contentou-se em se tornar um homem de negócios dos divertimentos públicos sob a proteção da aristocracia. A aquisição de um terreno do lado norte do Salitre<sup>175</sup> foi o primeiro passo para alcançar seu objetivo: ser proprietário de um complexo recreativo. O espaço iniciou com uma praça de touros e logo ganhou áreas para jogo da palma ou pela<sup>176</sup>, um campo para jogos de bola, uma sala de bilhar, uma sala de concertos e posteriormente uma casa de ópera (Camões; Henriques, 2019). O fato de ser proprietário do terreno significava que o empresário não precisaria arrendar nenhum espaço ou concorrer a um edital, mas na falta de recursos para a construção recorreu ao engenhoso plano de subscrição<sup>177</sup>.

Foi no Teatro de Haymarket, em Londres, que João Gomes Varela esteve a contratar artistas para o Teatro do Bairro Alto. Foi também, onde conheceu o recurso da subscrição para empreendimentos teatrais utilizado pelo dramaturgo, arquiteto e proprietário Sir John Vanbrugh, no início do século XVIII (Camões; Henriques, 2015).

Além do sucesso das subscrições, o empresário londrino foi beneficiado pelo governo, como afirmam Abbate e Parker (2015, p.104), “Por meios que hoje não são claros, Vanbrugh negociou um acordo com o governo, propondo uma legislação que

---

<sup>174</sup> Sociedades formadas por artistas que passaram arrendar casas teatrais buscando defender seus interesses frente às investidas dos empresários especuladores.

<sup>175</sup> Rua localizada na freguesia de São José, em Lisboa. Seu nome tem relação com a fonte de nitro encontrada na região.

<sup>176</sup> Jogo que originou a modalidade esportiva que atualmente conhecemos como partida de tênis.

<sup>177</sup> Nesse caso, a subscrição consistiu num documento jurídico no qual os signatários assumem o compromisso de contribuir financeiramente para a construção ou investimento de um determinado empreendimento que lhes permita tirar algum proveito ou algum benefício. No entanto, em outras situações esse recurso foi utilizado também para fins filantrópicos.

assegurava a seu Teatro um monopólio para eventos operísticos. Com isso ele obteve uma vantagem decisiva em relação a seu principal rival, o teatro em Drury Lane”.

No caso português, o uso de um plano de subscrição para construção de espaços de divertimento público, ocorreu na segunda metade do século XVIII, por iniciativa de João Gomes Varela, que soube aproveitar os conturbados períodos de crise para os empresários teatrais, para concretizar um ousado empreendimento. Em 1771, houve a suspensão dos espetáculos teatrais e das óperas por causa do luto pela morte de D. José. A circunstância foi propícia para Varela investir na organização dos eventos tauromáquicos, uma vez que estes foram os únicos divertimentos não impedidos de acontecer no período de luto (Camões; Henriques, 2015). Ao que parece, Varela foi um dos empresários que foi privilegiado por conseguir oferecer momentos de lazer no período de luto, o que aumentou sua popularidade e credibilidade no mercado do entretenimento.

Entre os anos de 1777 e 1790, os empresários teatrais atravessaram uma fase conturbada pela reestruturação das produções cênicas pós-Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos e a exacerbada moral religiosa<sup>178</sup> que se ocupou da perseguição às produções teatrais. Por ordem régia<sup>179</sup>, as atrizes foram proibidas de subirem ao palco, espetáculos foram suspensos, comédicos e empresários foram presos por causa de cenas consideradas indecorosas. Foi nesse cenário de crise e retrocesso para os divertimentos públicos, que João Gomes Varela viu uma oportunidade para seu empreendimento: a construção de um espaço que congregasse as principais formas de lazer de Lisboa. Aproveitando a proteção de Duarte António da Câmara, 2.º Marquês de Tancos e Conde da Atalaia, o empresário convenceu-lhe a propor aos nobres, membros do Senado de Lisboa, a adesão ao seu plano de subscrição<sup>180</sup> daquele que seria, *a priori*, um espaço específico e fixo para eventos tauromáquicos

---

<sup>178</sup> Com a morte de D. José e o início do reinado de D. Maria I, em 1771, houve a reativação dos laços entre monarquia e clero, inaugurando um período de sanções e tentativas de moralização às atividades teatrais.

<sup>179</sup> Importa ressaltar que as ordens régias dispoendo destas proibições moldavam todos os aspectos do fenômeno teatral nos principais Teatros públicos.

<sup>180</sup> Os investigadores do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, José Camões e Bruno Henriques transcreveram o documento que se encontra conservado na Biblioteca do Congresso em Washington. O investigador Bruno Henriques informou no artigo “O Curral da Fidalguia” (2015) sobre a ausência da planta da Praça de Touros no plano de subscrição.

(Henriques, 2015), bem ao gosto dos divertimentos dos cavalheiros da Corte. Sobre os detalhes do plano, Henriques (2015, pp. 81-82) destacou:

O plano previa dois financiamentos, sequenciais: um primeiro, destinado à construção do recinto, e um segundo que assegurava o divertimento dos patrocinadores<sup>181</sup>.

Para arrancar com a obra, João Gomes Varela tinha estabelecido um número 30 de assinantes como o imprescindível à angariação de 48.000 mensais, calhando a cada um 1.600 réis, pagos por adiantado.

As contas parecem assentar no rigoroso ingresso desta quantia mensal, uma vez que é expressamente declarado que o pagamento deverá ser infalível; no caso de uma falha individual, recairá nos demais assinantes o ónus de cobrir o que falta.

Para obter adesão dos nobres, o plano previa que os patrocinadores poderiam usufruir livre e exclusivamente do empreendimento recreativo nos dias da semana destinados aos assinantes, com a garantia de um espaço privilegiado e restrito denominado “varanda dos nobres” (Camões; Henriques, 2019).

A concessão vitalícia da varanda dos nobres foi conveniente para João Gomes Varela para formar uma rede de reciprocidades com os aristocratas, para garantir o funcionamento e perpetuação de seu negócio, no que dependesse das decisões do Senado e para a proteção de seus descendentes (Camões; Henriques, 2015). Ao longo da sua trajetória, o empresário dos divertimentos públicos utilizou os sacramentos da Igreja Católica, para estabelecer vínculos de seus familiares com os membros da aristocracia. Camões e Henriques (2019, pp. 295-297) apresentam uma lista de padrinhos de batismo e de casamento da família Varela:

22 de março de 1754 – Batismo de Vitória Joaquina da Conceição, filha de João Gomes Varela. Padrinho: José Carlos Castelo, um dos juízes da corte de recurso do rei.

---

<sup>181</sup> A respeito da contratação das atrações, o plano previu o financiamento dos assinantes até quando o empresário adquirisse condições para assumir os gastos com o empreendimento (Henriques, 2015).

22 de fevereiro de 1771– Batismo de Ana, filha de João Gomes Varela. Padrinho: Conde de Oeiras.

6 de fevereiro de 1777 – Casamento de Vitória Joaquina da Conceição e Francisco da Silva Lopes Freire e Basto. Testemunhas: Conde de Oeiras e Conde de Atalaia [...]

25 de fevereiro de 1781 – Casamento de António Gomes Varela e Maria Gertrudes do Patrocínio. Testemunhas: Conde de Avintes e D. José Tomás de Meneses, filho do 4º Marquês de Marialva.

19 de setembro de 1782 – Batismo de Cândida, filha de António Gomes Varela, neta de João Gomes Varela. Padrinho: Marquês de Nisa.

2 de agosto de 1787 – Batismo de João (1), filho de António Gomes Varela, neto de João Gomes Varela. Padrinho: D. José Tomás de Meneses.

4 de outubro de 1790 – Batismo de Cândido, filho de António Gomes Varela, neto de João Gomes Varela. Padrinho: Marquês de Tancos. [...]

15 de dezembro de 1792 – Batismo de João (2), filho de António Gomes Varela, neto de João Gomes Varela. Padrinhos: D. João e Princesa Carlota Joaquina. (*Tradução nossa*)

Nas touradas, o próprio Varela era um dos toureiros (Sequeira, 1933) e o lucro do empreendimento era obtido nos dias abertos ao público geral (Martins, 2017). Segundo a transcrição realizada por Camões e Henriques (2015) do plano de assinaturas, estes dias deveriam ser os domingos e dias santos, outrossim, para um público específico de indivíduos “decentes e capazes de poderem entrar em semelhantes lugares”. No entanto, a Intendência de Polícia colocou em xeque a reputação do público dominical, pois um dos motivos das tentativas de “proibir as funções” era a infiltração das pessoas consideradas de “vida libertina” nos camarotes (Sequeira, 1933, p. 604). João Gomes Varela, por vezes ignorava tais medidas da Intendência da Polícia, valendo-se da proteção dos subscritores do centro de entretenimento e dos influentes no Senado de Lisboa, instituição responsável pelas

licenças sobre o funcionamento dos estabelecimentos comerciais, o que valia também para as casas teatrais.

O complexo recreativo do Salitre se destacava pela variedade de atrações: carros alegóricos, danças, companhias de volantins<sup>182</sup>, corrida de touro, aparatosas demonstrações pirotécnicas e eventos musicais que ocorriam na sala para assembleia e academia de música (Sequeira, 1933). A distinção social da varanda dos nobres da arena de touros, se estendeu ao último espaço construído no centro recreativo, o Teatro do Salitre.

Inaugurado em 27 de novembro de 1782, o Teatro do Salitre, construído pelo arquiteto e decorador Simão Caetano Nunes<sup>183</sup>, foi um edifício de dependências desprovidas de luxo conforme a descrição<sup>184</sup> do Intendente Geral Pina Manique<sup>185</sup>, em uma inspeção da estrutura física:

Há nele unicamente uma porta com um pequeno lugar, que dá serventia para a plateia e para os camarotes. A escada não permite que vão duas pessoas emparelhadas. Os corredores são tais que se vê encontrar neles uma pessoa com outra uma delas há de encostar-se à parede e deixar passar a outra, que ainda assim o faz com opressão. O que pode acontecer em um lugar tão estreito, e a que concorrem os dois sexos, deixo à ponderação de Vossa Excelência.

Porém, suas dimensões revelam um Teatro de significativa capacidade de público, conforme descreveu Cândia (1962, p.159), “lotação para 900 espectadores distribuídos por 21 frisas, 27 camarotes de 1ª ordem, 22 de 2ª, 207 lugares de plateia,

---

<sup>182</sup> Artistas mambembes.

<sup>183</sup> Diretor da aula de Perspectiva, Geometria e Arquitetura da Academia do Nu (Sequeira, 1917).

<sup>184</sup> Carta que o Intendente Pina Manique enviou ao Ministro do Reino sobre a inspeção ao Teatro do Salitre. A transcrição da carta integra o anexo da tese de Marta Brites Rosa, *Antônio José de Paula, um percurso teatral por território setecentista* (2017).

<sup>185</sup> Parecer das condições do Salitre. Transcrição contida nos anexos da tese de Maria Brites Rosa (2017). ANTT: Ministério do Reino, mç. 454. Manique conhecia bem os trâmites da fazenda real, uma vez que foi seu contador durante o período pombalino. No reinado de D. Maria I, Manique foi conduzido ao cargo de Intendente de Polícia dedicando-se principalmente em coibir e perseguir os revolucionários que combatiam o Antigo Regime (Silva, 2017).

147 de superior, 120 de geral e 60 nas varandas”. Mesmo com uma estrutura pouco elaborada, o Salitre demonstrava interesse no fortalecimento dos laços entre seu proprietário e a aristocracia, como atentou Sequeira (1917) ao se referir soneto satírico do poeta António Lobo de Carvalho<sup>186</sup>, de 1815, sobre a inscrição exibida no arco de seu proscénio – *Nobre Ócio*. O próprio arquiteto Simão Caetano Nunes foi o primeiro empresário arrendatário do Teatro de Varela e que logo se tornou concorrente do Teatro da Rua dos Condes, de propriedade de Henrique da Silva Quintanilha. Posteriormente o Salitre foi arrendado ao empresário Paulino José da Silva.

Os primeiros anos de atividade da casa de ópera do Salitre não foram frutíferos em razão das dificuldades para obtenção de licença para os espetáculos e pelas constantes sanções da rainha, D. Maria I<sup>187</sup>. Entre os anos de 1784 e 1786, os Teatros do Salitre e da Rua dos Condes foram fechados por apresentarem cenas ofensivas aos princípios morais. Dos empresários dos dois Teatros, o menos prejudicado com o encerramento temporário das atividades foi João Gomes Varela, pois mantinha ativo outros divertimentos de seu centro recreativo, que somente foi interrompido em 1786, pelo luto da morte de D. Pedro III (Ferreira, 2019) e pelo falecimento de João Gomes Varela no mesmo ano.

Antes de seu falecimento, o empresário preocupou-se com a perpetuação e consolidação de seu negócio. Após se tornar proprietário de uma praça de touros e um Teatro, era necessário assegurar o negócio do entretenimento entre os membros da família<sup>188</sup> e assim perpetuar seu legado. Esta intenção evidencia-se pelos casamentos de seus filhos, António Gomes Varela e Vitória Joaquina da Conceição, com os filhos do sócio no Teatro do Salitre, o mestre luveiro Gervásio da Silva Lopes, Maria

---

<sup>186</sup> Utilizou o pseudônimo *Lobo da Mandrágora*.

<sup>187</sup> Período do reinado de D. Maria I conhecido como *Viradeira* ou *Bota Baixo*, por causa da volta da nobreza de sangue nas esferas do poder apoiada pela rainha, que também se cercou de membros do clero (Silva, 2017).

<sup>188</sup> A constituição da prole de João Gomes Varela iniciou-se com o casamento com Ana Teodoro dos Anjos; desta união vieram os filhos António e Inácio. Após o falecimento de Ana Teodoro, o empresário se casou com Joaquina Bernardina, com quem teve António Gomes, Joaquim Gomes, Vitória Joaquina, Maria Joaquina e Ana Joaquina (Martins, 2017).

Gertrudes e Francisco da Silva Lopes. Todavia, o testamento<sup>189</sup> do empresário, datado de 16 de outubro de 1784, apontou que Varela envolvia a família nas transações financeiras a fim de alavancar seus negócios:

a meu filho, António Gomes, devo dinheiro de empréstimo, que lhe veio do dote de sua mulher, trezentos quarenta e quatro mil, seiscentos e sessenta réis, e além desta dívida lhe sou devedor dos seus ordenados que venceu no contrato da limpeza e carretos das suas bestas, que segundo a conta calculada lhe resto [200v] duzentos mil réis; também devo mais ao dito meu filho e a meu genro, Francisco da Silva Lopes, duzentos, vinte e quatro mil e seiscentos réis em que foram avaliados pelos mestres Francisco Luís e Isidoro José Pereira os materiais que se tiveram da barraca que eles, com meu consentimento, haviam feito e de que me servi para a praça de touros.

Era comum a prática dos empréstimos como recurso para a sobrevivência dos pequenos e médios negócios, por isso a lista de credores no testamento do empresário era bem maior e extrapolava seu núcleo familiar. Segundo Martins, (2017, p. 210), o número de credores arrolados no testamento denota três aspectos: “o endividamento correspondia a um instrumento de financiamento de atividades comerciais das quais se esperavam os respectivos lucros”; que o empresário era “digno de crédito”; os empreendimentos não “chegaram a ter o retorno econômico ambicionado, já que, em final de vida, Varela ainda tinha credores”.

Um outro aspecto ressaltado por Camões e Henriques (2015) foi a subsistência do acordo no antigo plano de assinatura concernente à varanda dos nobres, mesmo na gestão de António Gomes Varela se manteve o acordo, sempre especificando, no caso de um contrato de sociedade com outro empresário.

Destas observações, depreendemos que estas eram as características e condições para manter o *status* de homem de negócio no arriscado e disputado

---

<sup>189</sup> ANTT: Registo Geral de Testamentos, liv. 322, ff. 198, v-201. Documento localizado e transcrito por Ana Rita Palma Mira Delgado Martins. A transcrição atualizada encontra-se nos anexos da tese da respectiva autora.

mercado do século XVIII. Crédito na praça e popularidade não eram as únicas conquistas do empresário, pois detinha um relativo patrimônio imobiliário, como destacou Sequeira (1933, p. 356) “dos prédios que ficavam da banda norte, os mais dignos de nota eram aqueles que pertenciam a João Gomes Varela”. Com o falecimento do empresário, em 1786, o filho António Gomes Varela herdou e assumiu o Complexo do Salitre.

De 1782 a 1786, período em que João Gomes Varela<sup>190</sup> foi proprietário do Teatro do Salitre, o empresário locatário foi Simão Caetano Nunes. Segundo Rosa (2017, p. 62), “somente a partir de 1787 há notícias de apresentações regulares no Teatro do Salitre, sob a direção de Paulino José da Silva<sup>191</sup>, que ali se manteve até ao final da época de 1791/1792”.

### **O Teatro do Salitre no século XIX: a herança de António Gomes Varela**

Para identificarmos as formas de empresariar de António Gomes Varela no Teatro do Salitre, utilizamos a tese de Marta Brites Rosa, *António José de Paula: Um percurso teatral por territórios setecentista* (2017), sobre o ator e empresário António José de Paula, na qual destacou o período das atividades do Teatro do Salitre sob a tutela de António Gomes Varela. Também contamos com o artigo “Os teatros públicos de Lisboa na segunda metade do século XVIII” (2020), dos investigadores Bruno Henriques, Lúcia Ferreira e Rita Martins e as obras de G. de Matos Sequeira, *Depois do Terremoto: subsídios para história dos bairros ocidentais de Lisboa* (1917;1930).

Constata-se a popularidade de João Gomes Varela pela obra *Poesias Joviais e Satíricas* de António Lobo de Carvalho, o poeta setecentista se referiu ao empresário

---

<sup>190</sup> Dizem as crônicas que o empresário se enforcou no dia 12 de novembro de 1823 (Carvalho, 1898, p. 235).

<sup>191</sup> Mercador de ferragens e empresário da companhia de atores com passagem pelos Teatros de Belém e das Graças (Ferreira, 2019). Em 1782, o empresário “quis explorar o Teatro da Rua dos Condes, sem êxito, e em 1784 teve perdas avultadas com a suspensão da atividade teatral em Lisboa, como se infere de documentação referente aos contratos que nesse ano havia celebrado com bailarinos na Itália” (Henriques; Ferreira; Martins, 2020, p. 127).

e às touradas que organizava, em cinco de seus sonetos. Em um destes sonetos<sup>192</sup> o poeta caracterizou António Gomes Varela como um empresário menos expedito que o pai:

Certa noite com os pés ao fogareiro  
Deu João Gomes balanço ao seu contrato,  
Calculou grosso lucros de aparato,  
Que ainda estão nos poedeiros do tinteiro:  
O *Nobre Ócio* em veio verdadeiro,  
falido o jogo, a caixa sem barato,  
Viu o filho patão de bola chato,  
Indigno sucessor de um pai matreiro.

Entretanto, o novo proprietário do Salitre atravessou um contexto sociopolítico que interferiu e dificultou a manutenção das alianças e estratégias utilizadas na gestão do pai. No início, António Gomes enfrentou a interrupção das atividades por motivo do luto de D. Pedro III<sup>193</sup>. Ao fim do luto, o proprietário do Salitre arrendou a casa para Paulino José da Silva. O contrato de arrendamento manteve cláusulas dos antigos contratos de João Gomes Varela, como a concessão da varanda dos nobres e outras que beneficiavam o proprietário. Henriques, Ferreira, Martins (2020, p.129) sublinharam tais benefícios do contrato, uma vez que:

todas as obras e benfeitorias realizadas pelo inquilino serão, por este pagas, ficando, no entanto, a pertencer ao senhorio no final do contrato; são estipulados o número de camarotes, cujo rendimento será exclusivamente do senhorio, e a percentagem destes no lucro do botequim.

Entre os anos de 1787 e 1788, o novo empresário do Salitre aumentou consideravelmente o número de artífices e artistas para atender ao repertório de

---

<sup>192</sup> *Ocasionado pela vista da inscrição Nobre Ócio, que João Gomes fez pôr sobre a boca do Teatro do Salitre* (1852, p.50). Os demais sonetos com referência a João Gomes Varela e às touradas estão nas páginas 45, 48, 111 e 142.

<sup>193</sup> Irmão mais novo do rei D. José.

dramas com música e danças. Os gastos com salários do elenco comprometeram o orçamento do Salitre. Tal circunstância obrigou António Gomes Varela a estabelecer uma sociedade com o pessoal artístico<sup>194</sup> e delegar funções no sentido de descentralizar a gestão para aumentar a produtividade e a qualidade dos espetáculos.

Perfilamos os fatores adversos que contribuíram para a atribulada gestão da segunda geração dos Varela, a partir de 1792: censura régia, controle das licenças para espetáculos pela Intendência Geral da Polícia e acirrada concorrência entre os Teatros públicos em meio a repercussão da inauguração do Real Teatro de São Carlos. O contexto de desafios para a manutenção da regularidade dos espetáculos, exigiu estratégias do empresário proprietário na tentativa de manter a casa em funcionamento a partir da sociedade<sup>195</sup> firmada entre António Gomes Varela e o ator e empresário António José de Paula.

António Gomes limitou-se à função de locador da estrutura física e todo o “teatro de dentro” permanecendo para seu exclusivo usufruto “o botequim, «varanda dos fidalgos» e o camarote” (Rosa, 2017, p. 62). António José de Paula assumiu a direção artística e financeira com prestação de conta mensalmente para o senhorio (Rosa, 2017) cláusula que configura uma peculiaridade divergente nos contratos celebrados pelo antigo proprietário, António Gomes Varela, que assegurava a contabilidade sob seu controle.

A Sociedade Paula e Varela foi afetada pela censura régia de cunho moral que atingiu sobretudo as atrizes e representou um contratempo para gestão dos teatros, resultando em elencos totalmente formados por homens, que de acordo com a necessidade faziam os papéis femininos.

---

<sup>194</sup> A lista dos artistas que se tornaram sócios com funções específicas está no artigo, *Os teatros públicos de Lisboa na segunda metade do século XVIII*, de Bruno Henriques, Licínia Ferreira e Rita Martins, que integra a obra *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*. coordenada por Iskrena Yordanov (2020).

<sup>195</sup> O contrato que António José de Paula assinou com o dono do Teatro estabeleceu claramente o investimento de cada um durante o ano de validade da sociedade. Paula entrou com o valor de 600\$000rs e se responsabilizava com os números de canto, dirigir os ensaios e administrar a empresa e a parte de Varela compreendia a estrutura física do Teatro do Salitre, a mobília, os adereços e os cenários, no valor também de 600\$000rs (Rosa, 2017). Provavelmente António José de Paula investiu parte do que arrecadou de sua passagem como ator e tradutor no Brasil.

O deslocamento da rainha e seu séquito aos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre sinalizava sua aprovação para funcionamento regular da casa teatral. Sobre a presença da família real nos Teatros na década de 80 do setecentos, Ferreira (2019, p. 159) assinalou que:

É neste contexto que inicia a voga dos dramas alegóricos e dos elogios dramáticos, onde se exaltam as virtudes da nação, da família real, [...] exprimindo uma concessão da parte dos agentes teatrais no sentido de obterem licença para manterem os teatros abertos. [...] a estrutura dos espetáculos estaria já no formato usado até às primeiras décadas do século seguinte: uma peça principal, uma farsa ou um entremez e uma dança.

Apelar para gêneros encomiásticos foi a estratégia que os empresários<sup>196</sup> utilizaram para manter a casa de espetáculo sob proteção real e talvez, obter algum benefício. Os programas de espetáculos mimoseavam a família real com declamações de versos dramáticos permeados de personagens alegóricas ou de divindades da mitologia grega. Existem registros desse formato de drama no Brasil, desde o século XVIII, como a obra *O parnarso obsequio* (1768) de Cláudio Manuel da Costa e por meio de António José de Paula, como um dos autores e divulgadores do gênero<sup>197</sup> durante sua passagem pelo Teatro Público de Pernambuco, em 1785 (Rosa, 2017). A estrutura do Salitre era considerada precária em relação aos demais espaços físicos dos Teatros públicos. Uma ilustração<sup>198</sup> de Manuel de Macedo representa as fases<sup>199</sup> da casa teatral. A figura 3 sugere os primórdios do Teatro do Varela.

---

<sup>196</sup> Os empresários do Teatro da Rua dos Condes também recorreram aos gêneros encomiásticos (Ferreira, 2019).

<sup>197</sup> “*A gratidão* (em 20 de setembro de 1789), *O amor dos deuses* (em 17 de dezembro de 1789) e *Fidelidade* (de 14 a 16 de fevereiro de 1790)” (Rosa, 2017, p. 58).

<sup>198</sup> O Teatro do Salitre (Lisboa) e a demolição para construção da Avenida da Liberdade (1879).

<sup>199</sup> “Em cima: praça circense hexagonal (Praça do Salitre); acrobatas atuam em palco montado na arena; homem a cavalo e luta entre mouros e soldados de Cristo; público em camarotes e público em pé. Centro: rua onde se situava o Teatro das Variedades (designação que viria a ser adoptada pelo Teatro do Salitre) e retratos de Isidoro e António Pedro. Em baixo: interior do Teatro destruído e



Figura 3. Teatro do Salitre, Manuel de Macedo  
Fonte: OPSIS– Base Iconográfica de Teatro em Portugal

Há uma descrição do interior do Salitre em uma missiva<sup>200</sup> do Intendente Geral de Polícia<sup>201</sup> Pina Manique ao Ministro do Reino: “[...] um teatro formado sem alicerces, e sobre paus de prumo metidos na terra, suscetíveis de se arruinares mais depressa”. O intendente não escusou de suas críticas, os atores e empresários, muito menos o público. Como destacou Ferreira (2019, p. 169):

O intendente considera ainda necessário prevenir a rainha sobre os graves defeitos que caracterizam quer os atores quer os empresários

---

algumas figuras, entre as quais um diabo, um morcego e um homem de cartola e bengala” (Disponível em [<http://opsis.fl.ul.pt/>]. Acesso em 20 de abril de 2021.

<sup>200</sup> A transcrição do referido documento consta como anexo da tese de Marta Brites Rosa, *António José de Paula, um percurso teatral por território setecentista* (2017).

<sup>201</sup> A jurisprudência dos Teatros foi transferida do Senado da Câmara para a Intendência de Polícia. As investigações de Camões (2016) apontam que no bojo das ações do Intendente em relação aos Teatros, estava a defesa do público por meio das seguintes medidas: manutenção dos preços dos bilhetes que deveriam ser anunciados previamente, o que impedia as alterações indevidas do valor, além da insegurança da estrutura física e a prevenção de roubos de pertences do público.

coevos. Reputa-os egoístas, caprichosos, capazes de tudo para atingirem os fins próprios, incapazes de seguir as regras do ofício que praticam, e afirma que os atores muitas vezes incluem palavões de moto próprio nas suas falas. Só que eles têm, segundo o intendente, habilidade para se fazerem proteger por indivíduos poderosos, e assim vão escapando às sanções. [...] os espectadores têm de ser policiados, porque ‘ordinariamente o maior número dos espectadores é gente ociosa, pouco considerada e instruída ‘propensa a desacatos’.

Prefiguramos que o Intendente ao citar os “indivíduos poderosos” incluiu os aristocratas protetores do negócio dos divertimentos do empresário António Gomes Varela. Adivinha-se que a rigorosa diligência do Intendente da Polícia acerca da aproximação dos senhores da Corte, como o empresário do Salitre, afetou os negócios dos divertimentos do empresário, uma vez que dificultava a proteção dada ao Salitre pelos mesmos senhores aristocratas e membros da Câmara do Senado.

Ao retomarmos o fragmento da carta do Intendente, verificamos que o comentário pejorativo sobre o público do Teatro do Salitre remete para a inadequação dos frequentadores aos padrões aristocráticos. Este aspecto, somado ao colorido dos gêneros que desfilaram no Salitre, como “óperas, bailados, elogios dramáticos, entremezes, comédias, dramas, tragédias, farsas, mágicas” (Henriques, Ferreira, Martins, 2020, p.112), estigmatizaram o Teatro de Varela como indecoroso contrastando com o Teatro de São Carlos, ambiente elitizado da ópera.

A inauguração do Teatro de São Carlos, obra do arquiteto José da Costa e Silva, foi determinante para a evasão do público burguês e aristocrático dos Teatros públicos, como o Salitre e Condes. A construção do São Carlos partiu dos homens de negócio<sup>202</sup> e ex-membros da Sociedade para Subsistência dos Teatros Públicos (Carvalho, 1993, p. 52) que pretendiam um espaço de representação social da burguesia e reafirmação da ópera como gênero elitista. Porém, confirma-se a participação efetiva do Intendente de Polícia Pina Manique, no sentido de impor o São Carlos como um Teatro a serviço da virtude e para subsidiar o assistencialismo

---

<sup>202</sup> Joaquim Pedro Quintela, Anselmo José da Cruz Sobral, João Pereira Caldas, Jacinto Fernandes Bandeira, António José Ferreira.

social de sua Casa Pia<sup>203</sup>. A inauguração do Teatro de São Carlos, em 1793, foi uma grande novidade para a vida cultural de Lisboa. O mais novo espaço impactou no sistema teatral daquela Corte, principalmente pela obrigatoriedade no atendimento às normas do alvará régio de 17 de julho de 1771, anteriormente redigido pela Sociedade para Subsistência dos Teatros Públicos. As cláusulas de seu regimento prevaleciam até então, como única legislação para o funcionamento das atividades teatrais.

O funcionamento regular do Real Teatro São Carlos enceta uma nova fase de desafios para o Salitre. A sociedade de António José de Paula e António Gomes Varela terminou em fevereiro de 1793, porém renovaram o contrato em abril de 1793 que durou até o início de abril do ano seguinte. Sobre esta segunda escrituração, Rosa (2017) assinalou que António José de Paula colaborou com Varela nos eventos tauromáquicos com direito a receber pelos lucros da arena de touros.

Esse novo contrato revelou a confiança de António Gomes Varela nas habilidades de produtor, tradutor e ator de António José de Paula, demonstrando que procurava atender o gosto do público e para tal explorou bem suas aptidões para aumentar a receita do Salitre. Um desses trunfos foi levar ao palco *Frederico II, rei da Prússia*, uma trilogia espanhola de Luciano Francisco Comella, traduzida por António José de Paula.<sup>204</sup> Não foi à revelia que o empresário traduziu o texto de Comella, mas porque percebeu o gosto do público quando personalidades históricas eram representadas no palco (Rosa, 2017).

O novo empresário percebeu que o público apreciava o trabalho das atrizes e cantoras e procurava inseri-las na programação, quando o inspetor do Teatro do Salitre autorizava. As investigações de Rosa (2017, p. 69) detectaram esses momentos:

---

<sup>203</sup> Criada pelo Intendente em 1782 com anuência da coroa. A Casa Pia tinha como principal missão a educação de órfãos e a correção de pessoas marginalizadas na tentativa de formar indivíduos úteis à sociedade.

<sup>204</sup> Para Rosa (2017, p. 68), “O anúncio de publicação da Terceira parte, a 11 de fevereiro, assinala que as outras partes se encontram também à venda, o que indica que entre outubro de 1793 e fevereiro de 1794 se representaram as três partes de *Frederico II*”. O Teatro do Salitre apresentou a primeira parte em 1773, traduzida por Paula, que repetiu a façanha com a segunda e terceira parte, obtendo sucesso com a publicação, o que indicava que poderia atrair público quando levada ao palco. Cada parte da trilogia foi representada em datas diferentes ao longo da temporada.

Exemplo disso é Maria Joaquina, cantora e antiga estrela do Bairro Alto e dos Condes, que iniciou a 1º de junho de 1794 uma série de cinco récitas. [...] A singularidade de apresentações com artistas femininas aumentava exponencialmente a afluência de público, acabando por ser uma grande fonte de rendimento para o próprio teatro, que, além do benefício da artista (cujo lucro revertia para a própria), contou com mais quatro apresentações que rendiam diretamente para os seus cofres.

Em 1794, encerrou o contrato de António José de Paula como empresário do Salitre, obrigando António Gomes Varela a associar-se com outros empresários<sup>205</sup> que monopolizavam os principais Teatros de Lisboa, mas que não proporcionaram ao Salitre o mesmo dinamismo de outrora. Segundo Rosa (2017), houve uma escassez de espetáculos no Teatro de Varela, e nos anos de 1795/1796 não houve apresentações teatrais no Salitre, seu proprietário limitou-se a arrendar a casa teatral, que por vezes foi sublocada.

Da relação de empresários que passaram pelo Teatro do Salitre está o alfaiate<sup>206</sup> Domingos Almeida, empresário do Teatro da Rua dos Condes que admitiu como sócio, seu fiador Francisco António Lodi, do Teatro São Carlos. Em 1799, António Lodi e seu sócio André Lensi administravam o Teatro de Varela. Os sócios subarrendaram-no para a sociedade António José de Paula e Marques Pessoa. A temporada com Paula à frente do Salitre não rendeu o esperado, recorrendo à venda de rifas de camarotes mediante permissão régia.

Os prejuízos continuaram no Teatro do Salitre. Em 1800, quando António José de Paula retirou sua companhia que atuava no Salitre e levou para o Teatro da Rua dos Condes. Tal mudança prejudicou o Teatro de Varela que ficou “sem elenco e sem espetáculo até o final da temporada” (Rosa, 2017, p. 83). Sobre as atividades do

---

<sup>205</sup> António Gomes Varela arrendou, entre 1794 e 1795, o espaço para Domingos Almeida, empresário do Teatro da Rua dos Condes, que admitiu como sócio seu fiador Francisco António Lodi, do Teatro de São Carlos.

<sup>206</sup> Responsável pela confecção e conservação do vestuário de cena ou figurino de uma companhia (Bastos, 1908).

Salitre nos primeiros anos do século XIX, Sequeira (1917) discorreu que entre 1802 e 1804, o palco de Varela apresentava danças como fandango, lundum e pequenos concertos, assim como números de pelotiqueiros. O olisipógrafo apresentou resumidamente os anos seguintes do Salitre:

Do ano de 1805, nada sei. Em 1806 estava dirigindo o teatro um tal Faria que montou com lucro *As covas de Salamanca* [...] Depois o teatro decaiu e a empresa recorria às loterias, como fonte de receita, como o faziam, aliás, por essa época, as outras casas de espetáculo (Sequeira, 1917, p. 353).

A moda do jogo de loto difundida em Portugal serviu como uma fonte de financiamento alternativo para atenuar crises financeiras dos Teatros públicos<sup>207</sup>. Disseminada na última década do século XVIII a loteria foi largamente utilizada ao longo do século XIX, em Portugal e em suas colônias<sup>208</sup> (Benevides, 1883). A lógica da loteria consistia basicamente na venda de bilhetes numerados, que mediante um sorteio, os donos dos bilhetes com os números contemplados recebiam prêmios em dinheiro. No caso específico do socorro aos Teatros, o valor arrecadado geralmente era tripartite: o prêmio, a casa teatral e uma entidade caritativa. Nesse sentido, o recurso da lotaria representou um novo formato de mecenato régio para os Teatros públicos, ao mesmo tempo em que se praticava a solidariedade social sem que fosse despendido algum valor do Erário Régio<sup>209</sup>.

Inferimos que a situação de constante instabilidade das atividades teatrais no Salitre foi consequência das frequentes interdições que desgastaram a imagem da casa e que levaram o empresário a limitar sua atuação como proprietário e locatário da

---

<sup>207</sup> A autorização inclui não somente os Teatros e instituições caritativas, mas “resgate de cativos, para graças concedidas a indivíduos, remuneração de serviços, urgências do Estado” (Benevides, 1883, p. 77).

<sup>208</sup> AHU: ACL-CU- 023-01, Cx.58\ Doc.4388. Por meio de uma provisão de 14 de abril de 1804, D. João autorizou o empresário do Teatro São Carlos, que o mesmo instalasse duas casas de sortes nas capitanias da América, durante o período de um ano.

<sup>209</sup> Anteriormente Casa dos Contos, extinta pelas reformas pombalinas. O Real Erário concentrava as finanças do reino e de suas colônias.

casa teatral. É na primeira e segunda década do século XIX, no Teatro do Salitre, que encontramos os incipientes liames desta casa com o Teatro da União em São Luís do Maranhão. Não é nosso propósito adensar a extensa trajetória do Teatro do Salitre, por isso paramos neste ponto visando avançar nos segmentos utleriores para o contexto da transferência da família real para o Rio de Janeiro sequenciada pela ocupação francesa e sobre como a forma de empresariar casas de espetáculos por João Gomes e António Gomes Varela contribuíram para advento do teatro comercial no Maranhão.

## **2.2 Eleutério Varela: a terceira geração de empresários da família Varela**

Inequivocadamente atores, atrizes, artífices, músicos, bailarinos, bailarinas e empresários teatrais que passaram pelo Teatro do Salitre estiveram na primeira fase consolidação do teatro português no Brasil, entre 1813 e 1850<sup>210</sup>. Um fluxo maior de artistas dos Teatros públicos de Lisboa e Porto para a América Portuguesa foi impulsionado pela transferência da Corte para o Rio de Janeiro, em 1808, uma vez ameaçada pela iminente ocupação das tropas francesas ordenadas por Napoleão Bonaparte, como consequência do descumprimento da monarquia portuguesa ao bloqueio continental. As práticas de sociabilidade da Corte joanina suscitaram a entrada “ainda que, modestamente, do Brasil no circuito internacional de teatro” (Júnior, 2020, p. 38).

Eleutério da Silva Lopes Varela, o primeiro empresário teatral no Maranhão, vivenciou todo esse contexto. Ele próprio iniciou a inserção de São Luís do Maranhão no sobredito circuito internacional de teatro. Inocêncio Francisco da Silva, no seu *Dicionário Bibliográfico Português* (1870, p.167) comentou sobre a figura de Eleutério Varela:

---

<sup>210</sup> Sobre esses artistas e as fases da consolidação do teatro português no Brasil, ver a tese de Luís Américo Lisboa Júnior, *Teatro Português no Brasil: do Império à Primeira República* (2020).

Ainda ignoro quem seja. Só me constou por assento lançados nos livros da Contadoria da Imprensa Nacional, que um indivíduo deste nome fora autor ou publicador do seguinte, de que, todavia, não alcancei ver até agora exemplar algum: 220) *A Concórdia*, drama, Lisboa, Imp. Régia.1817. Duas folhas de impressão

A informação de Silva expressa um equívoco, pois, como adiante veremos, Eleutério não foi o autor de *A Concórdia*, mas um empresário teatral. Se soubesse disto, o autor do *Dicionário*, não teria registrado, uma vez que buscava nomes ilustres principalmente no meio literário. Ao que parece, Eleutério não era muito conhecido em Lisboa, pois partiu ainda jovem para tentar a vida no Brasil. Elaboramos uma parte da árvore genealógica da família Varela e constatamos o parentesco de Eleutério com os proprietários do Teatro do Salitre (figura 4):

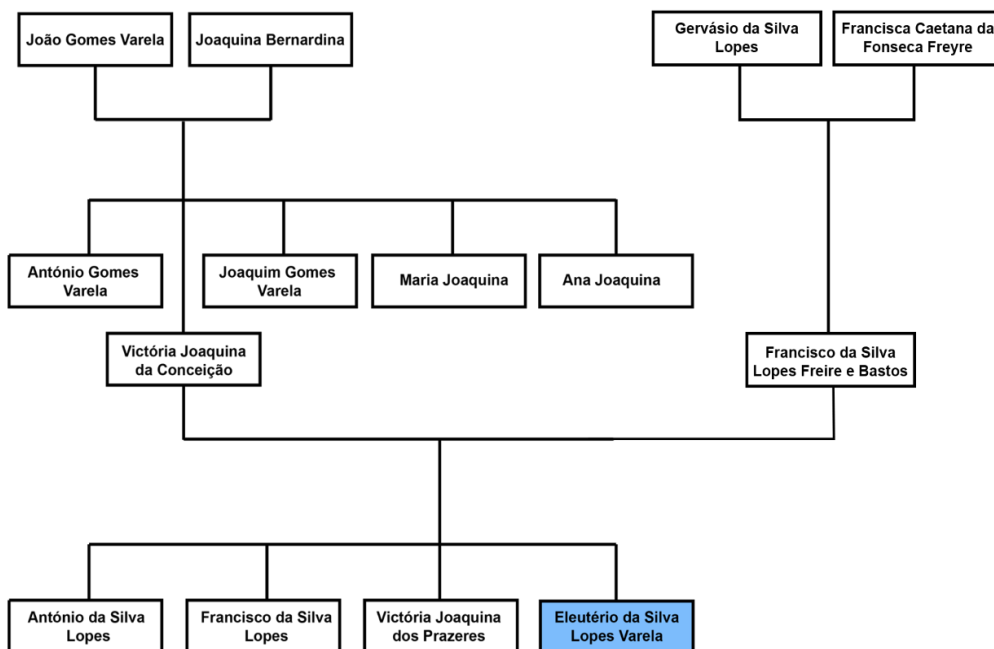


Figura 4. Árvore Genealógica da família Varela.

Fonte: Acervo da autora

Eleutério nasceu em 12 de fevereiro de 1790, na freguesia de São José, em Lisboa. O último dos cinco filhos de Victória Joaquina da Conceição e Francisco da

Silva Lopes Freire Bastos, ambos filhos dos primeiros sócios do Teatro do Salitre, João Gomes Varela e Gervásio da Silva Lopes. Este último foi avô paterno e padrinho de Eleutério, segundo o assento de batismo<sup>211</sup> de 6 de março de 1790. O pai, Francisco da Silva Lopes, falecido repentinamente em 1791<sup>212</sup>, não deixou testamento e logo Vitória Joaquina entrou com petição no Juízo dos Órfãos reivindicando a tutela dos filhos e resguardando suas heranças até seu falecimento.

Em seu testamento datado de 1799, Vitória Joaquina deixou herança para sua prole e coube ao segundo filho, Francisco da Silva Lopes, abrir o testamento, pois mediante documentação inferimos que o primogênito, António da Silva Lopes<sup>213</sup> (1779-?), encontrava-se no Maranhão. Desse modo, antes mesmo de Eleutério desembarcar no porto de São Luís, seu irmão mais velho já havia percorrido terras

---

<sup>211</sup> ANTT, ADL: Livro de Batismo. Paróquia de São José, 13B, cx. 5.

<sup>212</sup> AHU: ACL\_CU\_017, Cx. 252\Doc. 17201. Atestações anexadas ao pedido de passaporte de António da Silva Lopes e Vitória Joaquina dos Prazeres.

<sup>213</sup> A investigação sobre Eleutério Varela nos levou ao percurso de António da Silva Lopes, enquanto desenhista no Brasil. A trajetória está registrada no Dicionário Manoel Querino de Artes da Bahia, um banco de dados digitais disponível em [<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>], no qual consta que Silva Lopes “foi o primeiro professor e diretor da *Aula de Desenho e Figura* criada em Salvador por carta régia de D. João de 8 de Agosto de 1812”. A autora do verbete, a pesquisadora Patricia Delayti Telles, presume que anterior ao cargo de diretor, Silva Lopes foi o organizador a primeira exposição de arte do Brasil, em plena capital em maio de 1811, conforme verificou no anúncio da Gazeta do Rio de Janeiro, de 18 de maio de 1811. Telles apontou uma relação entre estes indícios e o processo de denúncia de um António da Silva Lopes, que, colaborando com o Santo Ofício em 1798, entregando o amigo e aluno da Aula Régia de desenho Almeida Furtado como herege por discordar dos preceitos católicos. No documento consta o nome do denunciante, António da Silva Lopes, sua idade, “dezoito para dezenove annos, o que nos permite inferir que nasceu por volta de 1779”, sua morada e nome da mãe Vitória Joaquina da Conceição. Nossa investigação confirmou que tais dados são do irmão de Eleutério e que de fato, havia nascido em 1779, conforme consta na petição realizada pela mãe, Vitória Joaquina para o Juízo dos Órfãos (ANTT: Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, liv. 345, f. 246. M.F 6373). Telles não conseguiu localizar Lopes entre 1798, ano da denúncia e 1811, ano do anúncio da exposição no Rio de Janeiro. No entanto, nossa investigação encontrou, no Projeto Resgate, documentos que evidenciam que Lopes esteve no Maranhão em setembro de 1798, como desenhista da expedição da capitania do Maranhão, onde ficou até 1804, ano que retornou a Lisboa. Em um requerimento de 1806, Lopes pede ao príncipe regente D. João, os cargos de escrivão da Ouvidoria de Oeiras e de tabelião do Julgado de Aldeias Altas, em retribuição aos serviços prestados na expedição, uma vez que as viagens exploratórias mantinham uma relação direta com a economia de mercês (Olival, 2001c). A solicitação foi indeferida como consta no documento. Lopes apostou novamente em tentar a vida no Brasil visando algum cargo público. Por meio de um requerimento para passar de Lisboa ao Rio de Janeiro em 1808 trazendo a irmã, Vitória Joaquina dos Prazeres, vindo esta a casar com José Maria Barreto, cirurgião da família real, assim nomeado por D. João VI em 1820. O casal veio a residir em São Luís, em 1822 (Marques, 1870) com o filho e futuro médico José Maria Barreto Júnior, barão de Anajatuba.

maranhenses na virada do oitocentos. Encontramos os requerimentos de Silva Lopes, nos quais afirmou ter sido o desenhista na expedição<sup>214</sup> que visava explorar a vegetação e minerais na capitania do Maranhão. A atestação encontra-se anexa ao requerimento de passaporte<sup>215</sup> de novembro de 1808 e tem como objetivo a sua transferência de Lisboa para a Corte no Rio de Janeiro, em companhia da irmã Vitória Joaquina dos Prazeres.

As certidões e os autos de justificação que integram o requerimento confirmam que ambos, o solicitante e a irmã, eram filhos de Vitória Joaquina da Conceição e Francisco da Silva Lopes Freire Bastos, portanto irmãos de Eleutério.

No rol dos confessados<sup>216</sup> de 1808, da freguesia de São José, em Lisboa, consta o nome de Eleutério morando na casa do tio materno, António Gomes Varela. Eleutério, portanto, deveria ser um jovem de dezoito anos. Desconhecemos sua formação e escolaridade, mas o fato de residir na morada do proprietário do Teatro do Salitre, propiciou acompanhar os percalços do tio na administração do negócio teatral. Elencamos os fatores que contribuíram para a constante instabilidade do empreendimento de António Gomes Varela nas primeiras décadas do século XIX:

- A diminuição dos espetáculos no Salitre decorrente das tentativas de monopolização do negócio teatral, por Manuel Batista de Paula, empresário do Teatro da Rua dos Condes. Das tentativas de Paula contra o Salitre, registrou-se a contenda<sup>217</sup> entre este, e o empresário que havia arrendado o Teatro do Salitre, Nicola Parisini, entre 1803 e 1806 (Ferreira, 2019);
- Agravamento das guerras peninsulares (1807-1808);

---

<sup>214</sup> A viagem exploratória durou aproximadamente três anos, entre setembro de 1799 e dezembro de 1802. A expedição foi liderada pelo advogado e naturalista mineiro Vicente Jorge Dias Cabral e pelo Vigário de Valença, padre Joaquim José Pereira. A opção pelos sertões maranhenses e piauiense ocorreu pela confirmação de fontes de salitre na região, mas, diante da constatação de que não existia fonte alguma do minério, os estudos foram direcionados para as propriedades medicinais da quina (Pataca, 2006).

<sup>215</sup> AHU: ACL-CU-017, ex.,252, D.17201

<sup>216</sup> AHPL: Cota PT/AHPL/PLSB45/05/002/03. Documento encontrado pelo Prof. Dr. José Camões, pesquisador do Centro de Investigação em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>217</sup> Sobre o conflito entre os empresários sugerimos ver a tese *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)*, de Licínia Rodrigues Ferreira.

- A ordem de Pina Manique, datada de 12 de março de 1809, na qual “mandara expulsar do país bailarinas e figurantes que não fossem casadas. [...] como este estado não se adquiria facilmente nos bastidores, a debandada foi considerável, com grave desgosto dos empresários (Sequeira, 1917, pp. 354-355).

Mesmo com alguma regularidade dos Teatros nos meses da ocupação francesa em Lisboa, uma vez que “o teatro não parou na capital”<sup>218</sup> (Ferreira, 2017, p. 229) o Teatro do Salitre não obteve bons rendimentos com “A Sociedade Cômica do Teatro Nacional do Salitre” (Sequeira, 1917, p. 353). O clima beligerante envolveu toda a sociedade, não escusando nem mesmo os espaços teatrais, que dedicavam os espetáculos-benefícios à Caixa Militar. A chegada dos ingleses e a retirada das tropas francesas, em 15 de setembro de 1808, bem como a expectativa de um possível retorno da família real, intensificaram o sentimento patriótico. Todos os Teatros públicos disputavam o adjetivo “nacional”, carregando o repertório de elogios, dramas heroicos, intercalados pelos dramas lacrimajantes<sup>219</sup>.

O Teatro do Salitre como espaço de exibição de patriotismo demonstrou a fidelidade de seu proprietário à monarquia luso. Nos periódicos da época, constam notas sobre as preparações de espetáculos festivos no Salitre, como manifestações de regozijo por António Gomes Varela, mesmo com dificuldades financeiras (Sequeira, 1917). Segundo Ferreira (2016, pp. 232-233), “É neste contexto que a utilização do retrato de Sua Alteza Real adquire especial significado, mantendo viva a admiração pelo monarca, ao ser mostrado na parte final dos elogios ou colocado na tribuna real”. As demonstrações patrióticas configuraram táticas para angariar algum benefício, como concessão de loterias, no entanto, a Intendência de Polícia, responsável pela autorização desse benefício, preferia conceder aos Teatros da Rua dos Condes e São Carlos.

---

<sup>218</sup> Segundo Ferreira (2016) os franceses também aproveitaram os Teatros para autoafirmação de seu poder hegemônico.

<sup>219</sup> Dramas encenados a partir das traduções do padre José Manuel de Abreu e Lima e de António Xavier Ferreira de Azevedo (Ferreira, 2016)

Toda essa conjuntura política pareceu desfavorável ao jovem Eleutério, que deixou a casa do tio para tentar a vida no Maranhão. Não encontramos documentação que identifique as datas e o percurso de Eleutério Varela até São Luís. Da documentação perscrutada nos arquivos de São Luís do Maranhão e nos Autos Cíveis de Justificação de 1826, sublinhamos sua presença anterior ao ano de 1815, marcadamente o início da construção do Teatro da União.

### **Eleutério Varela no Maranhão**

As testemunhas dos Autos Cíveis de Justificação de 1826<sup>220</sup> afirmaram que o justificante Eleutério Varela “haverá de quinze para dezesseis anos que se acha nesta cidade” o que corresponde aos anos de 1809 ou 1810. Porém, o primeiro registro que encontramos sobre a presença de Eleutério Varela em território maranhense, é um contrato de 22 de outubro de 1814 sobre foro de terra<sup>221</sup> celebrado entre Antonio José Gama e Eleutério. No inventário de 1815 do capitão Inácio José Frazão<sup>222</sup> consta o nome de Eleutério como co-herdeiro, uma vez que estava casado com a jovem de dezessete anos, Inez Firmina Lamaignère Frazão. Inez era a primogênita dos abastados Capitão Inácio José Frazão e Dona Raimunda Lamaignère. Estes dois documentos demonstram que o neto do boticário e empresário, João Gomes Varela, já se encontrava integrado à vida econômica da cidade, anteriormente ao ano de 1815, realizando transações com os “grupos do capital produtivo, lavradores<sup>223</sup> e comerciantes, além dos inseridos no aparelho administrativo” (Basílio, 2018, p. 34).

Portanto, ambas as escrituras refutam a narrativa de César Marques (1870) reproduzida posteriormente por Jansen (1972). Estas sugeriram que Eleutério transferiu-se de Lisboa para o Maranhão, em 1815, para a edificação de um Teatro.

---

<sup>220</sup> BN, Manuscritos: C-0345,001 nº 002. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando concessão de uma ajuda de três contos de réis mensais, durante dez anos, ou licença para extrair loterias, a fim de poder manter o espetáculo teatral (1826 -1830).

<sup>221</sup> Tabelionato de Notas de José Feliciano Cardoso. Livro de Notas nº 65, p.156 - 158. São Luís-Ma.

<sup>222</sup> ATJMA: Juízo do Órfãos. Inventários, liv. 174, mç.14 A.

<sup>223</sup> Denominação utilizada para se referir aos grandes proprietários de terras.

Não escusamos a premissa da intenção de construir um Teatro, no entanto ela ofuscou outro objetivo: um consórcio matrimonial com o qual pudesse prosperar como homem de negócio, afinal Eleutério conviveu com o tio António Gomes, presenciando os dilemas financeiros provindo das grandes dificuldades que envolviam o negócio teatral. Suas aspirações assemelhavam-se aos anseios de nobilitação do avô João Gomes Varela, ou próximos daquilo que este desejou para seus descendentes: ascensão social e a obtenção de cargos mantidos pela Corte. O Teatro poderia estar em seus planos depois de alcançar uma estabilidade financeira, talvez tenha vislumbrado a possibilidade de faturar com o monopólio teatral no Maranhão, aproveitando a favorável situação econômica e restrita, atendendo à elite ávida por entretenimento e espaços de sociabilidades.

Um outro aspecto observado na sobredita narrativa foi a qualificação de Eleutério como “muito amante da arte dramática” (Marques, 1870, p. 520). Por vezes, a exploração comercial do teatro era confundida com a paixão pelas artes cênicas, como fez Sequeira (1917, p. 331) sobre o empresário João Gomes Varela: “O Teatro fascinara-o, atraia-o, apossara-se dele”.

Sobre o círculo social de Eleutério na capitania do Maranhão, é consensual que a vida socioeconômica em São Luís, na segunda década do século XIX, foi favorável às possibilidades de ascensão para os filhos do reino, principalmente pelos casamentos de conveniência entre estes e as herdeiras dos filhos da terra<sup>224</sup>. Desta feita, faremos uma breve apresentação do núcleo familiar que Eleutério passou a integrar e as implicações dos laços de parentesco na construção do Teatro da União.

O sogro de Eleutério, o Capitão Ignácio José Frazão, era militar, natural da Praça de Peniche, Patriarcado de Lisboa e Cavaleiro da Ordem São Bento de Aviz. A senhora dona<sup>225</sup> Raimunda Lamaignère, maranhense de ascendência francesa, foi

---

<sup>224</sup> Raimundo José Gaioso, no *Compêndio histórico-político dos princípios da lavoura do Maranhão* (1818), interpretou a hierarquia social na capitania do Maranhão, dividindo os habitantes por classes: a primeira classe era composta pelos “filhos do reino”, a segunda pelos “filhos da terra” e a terceira pelos mestiços.

<sup>225</sup> Encontramos a denominação “senhora dona”, na tese de Marize Helena Campos, *Senhoras Donas: economia, povoamento e vida material em terras maranhenses (1755-1822)* (2008). A autora apontou Raymunda Lamaignère como uma das mulheres proprietárias de terras desprovidas de poder político, mas detentoras do poder econômico, mediante a quantidade de escravizados e propriedades herdadas,

proprietária de latifúndios conseguidos por meio de sesmarias<sup>226</sup> no vale do Itapecuru. Como registrado no tópico anterior, os Lamaignère<sup>227</sup> formavam um abastado núcleo familiar e estava entre as “famílias principais”<sup>228</sup> (Mota, 2012) da sociedade lusomaranhense.

Importa ressaltar que essa elite social enriqueceu pelo domínio territorial e pelas relações com a administração da colônia. As famílias senhoriais ocuparam a cidade de São Luís buscando a inserção na vida política e administrativa da província. Os reinóis que se casavam com as filhas dos proprietários de terra buscavam adquirir prosperidade nos trópicos, uma vez que não teriam a mesma oportunidade em Portugal, como foi o caso de Eleutério. Convém afirmar que Eleutério Varela recebeu o dote referente ao consórcio com Inês Firmina Lamaignère, cujo valor desconhecemos, porém foi beneficiário no inventário<sup>229</sup> (Figura 5) do sogro, Capitão Frazão que deixou ao casal muitos bens, como a morada de casa na rua do Egito em São Luís, escravizados e joias, totalizando 5:661\$016rs.

Coincidentemente, o ano do inventário, 1815, foi o mesmo que marcou o início da construção do Teatro que viria a se chamar União. Neste sentido, verificamos que Eleutério ostentava precedentes suficientes para alavancar um primeiro empreendimento teatral no Maranhão. A reputação de Varela foi afirmada

---

muitas vezes ampliadas em latifúndios pela força de suas petições por mais terras, as quais demarcavam e cuidavam.

<sup>226</sup> “Na colônia, a questão referente às sesmarias foi regida, no princípio, pelas Ordenações Manuelinas (1521). Ao livro 4, artigo 67 – nas partes que tratam da distribuição de terras em sesmarias – aludiam a cartas de doação, pelas quais D. João III fez mercê da capitania, isto é, do comando, sobre porções de terras, bem como os forais que se seguiam. Sobre as terras colocadas sob sua governança, os capitães donatários contavam como propriedade pessoal apenas uma parcela; comprometiam-se a distribuir o restante sob a forma de sesmaria, “a quaisquer pessoas, de qualquer condição, contanto que fossem cristãos”. Para o jurista Carlos Castilho Cabral, de início, D. João III teria cogitado em dar as terras por uma só vida. Contudo, ante a verificação de que “isso não atraía capitais e homens, [...] transformou esse domínio em hereditário” (Nozoe, 2006, p. 4).

<sup>227</sup> O tronco da família Lamaignère se iniciou na primeira metade do setecentos, com a chegada do francês Pierre Lamaignère ao Maranhão. O seu envolvimento com proprietários de terras ocasionou o casamento com Dona Inês de Souza Lopes, de tradicional família de mandatários da Corte, trineta do Capitão-Mor António Muniz Barreiros. A união gerou muitas “Senhoras Donas” e um filho que se tornou grande proprietário rural e almoxarife da fazenda real. (Mota, 2012).

<sup>228</sup> “Os Belfort, os Gomes de Sousa, os Vieira da Silva, os Carneiro Souto-Maior e os Marcelino Nunes” (Mota, 2012, p. 52).

<sup>229</sup> ATJMA: Juízo dos Órfãos. Inventários, liv.174, mç. 14 A.



os atores “intentam edificar um barracão conforme o teatro para assim ganharem a vida”. Não encontramos informações sobre outras atividades teatrais dos contratados.

Dos três contratados encontramos informação apenas de Caetano Vicente de Lima. Nas relações de equipagens dos navios e passageiros<sup>232</sup> aparecem o nome e os dados de Lima, em 6 de março de 1808, como tripulante do navio D. José, que partia de Lisboa passando pela Madeira, Rio de Janeiro e por fim Ásia. Lima deve ter desembarcado no Rio de Janeiro e depois chegou ao Maranhão. Tinha vinte anos, era solteiro, filho de Bento José de Lima e Violante Rosa de Lima. Esses dados podem ser confirmados com o assento de batismo<sup>233</sup> da freguesia de Santa Isabel.

Devido ao ineditismo do contrato realizado em São Luís, destacamos as assinaturas das partes envolvidas (figura 6):

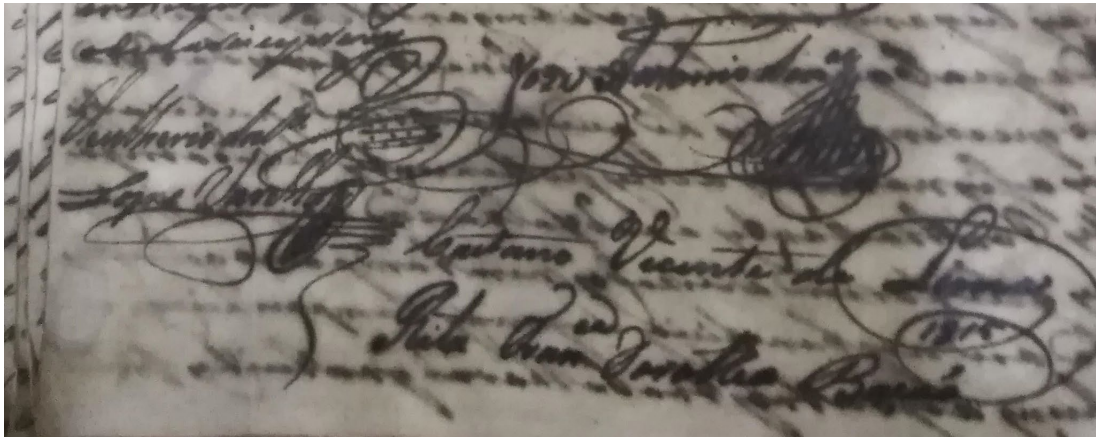


Figura 6. Assinaturas no contrato para representações no Barracão.  
Fonte: 1º Tabelionato de Notas de São Luís do Maranhão.

Segundo a escritura, Eleutério havia aforado uma propriedade com a aprovação do General Capitão da capitania do Maranhão Paulo José da Silva Gama, para a edificação de um “Teatro Grande”. Pelo visto, tratava-se do aforamento do terreno dos carmelitas, esse dado confirma a interferência do alto comando militar e governamental da capitania nos trâmites para o soergimento de uma casa teatral em

---

<sup>232</sup> AATT: Junta do Comércio. Relações de equipagens de navios e passageiros, mç. 35, ordem 65, cx. 118.

<sup>233</sup> ANTT, ADL: Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia da Santa Isabel, Livro de batismos n.º 10, cx. 8.

São Luís. Aliás, o capitão Gama tinha experiência sobre espaços improvisados para representação. Enquanto capitão do Rio Grande de São Pedro<sup>234</sup>, Gama, imbuído pelo discurso de teatro como contributo civilizatório, estruturou um barracão chamado de *Casa da Comédia*. A concretização do desejo de Gama por uma casa de ópera na perspectiva joanina de “Teatro descente”, somente ocorreu durante sua gestão no Maranhão (Damasceno, 1962).

Sobre o barracão de São Luís do Maranhão, se de fato foi construído, serviu de espaço alternativo durante as obras do Teatro. No contrato, o empresário manifestou preocupação em assegurar um controle daquele espaço, provavelmente para evitar uma possível concorrência, portanto, não permitiu outras pessoas naquela sociedade. Em compensação, Eleutério assumiu o compromisso com a admissão dos atores, assim que o Teatro Grande estivesse pronto.

Os atores tinham direito a um benefício, ou seja, à renda de um dia de récita, além da remuneração. Foi acordado que Rita Barção receberia 24\$000rs e José António Ferreira, 16\$000rs. Não conseguimos detectar o valor acertado com Caetano Vicente de Lima, pois o trecho em que se encontra o valor a ser recebido está ilegível. Os contratados não poderiam se apresentar em “outra casa de representação pública” que não fosse exclusivamente o barracão. Importa destacar que havia pequenos Teatros particulares nos casarões da elite em São Luís, que poderiam servir como uma alternativa para os artistas aumentarem sua renda. As récitas eram aos domingos e havia “assinantes fixos”, os quais teriam prioridade na ocupação de camarotes e melhores lugares na plateia. Há uma referência a um jogo, do qual não foi possível identificar o nome e indica que poderia haver outras atividades de entretenimento além das récitas.

O delineamento da trajetória de empresariado teatral da família Varela consistiu em um recorte sobre a especulação e administração empresarial dos Teatros de Lisboa e seus desdobramentos em São Luís do Maranhão.

Iniciamos com um Varela controverso empreendedor tentando nobilitar-se e associando-se às figuras políticas do alto escalão do senado português para ter seu próprio Teatro, perpassando por um herdeiro que tentou seguir os passos do pai e foi

---

<sup>234</sup> Atualmente é o Estado do Rio Grande do Sul.

impactado pelas mudanças na conjuntura política e econômica portuguesa, mas que cultivou demonstrações de fidelidade aos monarcas como recurso para alcançar privilégios.

Por fim, o primeiro empresário teatral vislumbrou oportunidades de se inserir na elite agrária e militar do Maranhão, proporcionando entretenimento revestido de recurso “civilizatório” e monopolizando as atividades teatrais numa capitania que vivia momentos de significativos de regozijo econômico, segundo a ótica dos privilegiados.

O casamento promissor, o apoio de Paulo José da Silva Gama para a construção do Teatro, associando sua autoridade à casa de espetáculos, a recorrência à praticada assinatura e entretenimentos paralelos às representações. São fatores que compõem o *modus operandi* de empresariar teatro e trazem à baila, a intervenção dos mentores, patrocinadores e suas motivações para a construção de um Teatro na sede da capitania do Maranhão. Em todo curso deste trabalho, ainda serão apresentados mais elementos que evidenciam o *modus operandi* do negócio teatral ao sabor das mudanças na conjuntura política e socioeconômica, uma vez que continuaremos com o percurso empresarial de Eleutério Varela à frente do Teatro da União, destacando os agentes, trâmites da construção e inauguração, aspectos que não foram explorados nas narrativas anteriores.

### PARTE III

#### DESACONTECIMENTOS DE UM TEATRO COLONIAL EM CONSTRUÇÃO (1815-1817)

As várias concessões aos Capitães-Generais e a imensa distância entre a colônia e a metrópole, na América Portuguesa, proporcionaram a autonomia no sistema de capitanias hereditárias e conseqüentemente o fortalecimento das políticas locais e o enfraquecimento do poder monárquico. No século XVIII, D. João V e o Marquês de Pombal buscaram reverter o quadro ameaçador com a redução dos poderes dos Capitães-Generais e a implantação de políticas centralizadoras. Destas políticas destacamos, a indução dos colonos abastados para residirem nos recém-formados espaços urbanos com o intuito de ocuparem cargos administrativos (Fragoso e Gouvêa, 2001).

No caso do Maranhão, para assumir tais postos, entraram em cena os chefes das famílias principais, em sua maioria, lavradores detentores de extensas terras, que por meio do trabalho de africanos escravizados produziam algodão e açúcar para abastecimento local e exportação. Enquanto um feitor administrava as fazendas, os potentados moravam em seus casarões na cidade, investiam na compra de terrenos e ocupavam as esferas do poder político, permeadas pelas redes clientelares e mercês, consubstanciados meios que asseguravam o controle da capitania pelo poder metropolitano (Mota, 2012).

As ordens religiosas alinhadas à Coroa contribuíram para organização de vilas e cidades, funcionando como orientadoras espirituais e controladoras dos conflitos de ordem moral dos habitantes. Porém, as estratégias dos religiosos no controle das práticas mundanas na capitania pareciam não dar conta das conseqüências imputadas à combinação de fortuna e ócio em São Luís. O secretário do governador da capitania, Joaquim José Sabino, queixava-se, de forma generalizada, acerca das parcela dos habitantes da *urbe*, no concernente às intrigas, maledicências, vinganças e

disputas de poder entre famílias (Torres, 2006). Os jogos de azar consistiam nos momentos de lazer em várias regiões da colônia, porém em 1811, o viajante Henry Koster em sua passagem por São Luís registrou (1942, p. 245), “ambos os sexos jogam muito e em excesso [...] O amor pelo jogo pode ser facilmente explicado no pequeno ou nenhum gosto pela leitura, e as grandes somas de dinheiro reunidas, e os raros meios de dependê-las”.

Embora essas afirmações partissem do olhar estrangeiro sobre a vida urbana de São Luís e de interesses políticos em jogo, elas podem justificar a necessidade de um teatro na capitania apontada pelo magistrado<sup>235</sup> pernambucano, ex-juiz de fora, Bernardo José da Gama, no relatório ao Chanceler Antonio Veloso, em 1813, “(...) o que ali fazia-se mais necessário, do que em alguma outra parte do Brasil”, em uma clara referência ao alvará de 1771, que regulamentava os teatros públicos de Lisboa e imbuído do cariz ou e educativo.

Tal preocupação ocorreu quando a cidade era pequena, com 18 mil habitantes e desta soma somente a décima parte eram brancos (Gama, 1813), certamente os transtornos agravaram-se quando esse número saltou para aproximadamente trinta mil<sup>236</sup>, ainda na segunda década do século XIX.

Mota (2012, pp. 95-96) refutou as afirmações do memorialista e proprietário rural do século XIX, Raimundo Gaioso, que:

viu com reprovação os proprietários rurais que se isolavam em suas fazendas, acreditava que a população de São Luís, nesta época, poderia chegar a 30 mil habitantes. Acreditava, ainda que entre estes

---

<sup>235</sup> No Maranhão, na primeira década do século XIX, eram comuns as disputas entre magistrados e governadores; os primeiros responsáveis por fiscalizar a administração dos governadores, geralmente teciam críticas a tais administrações em seus relatórios. Segundo Mota (2012, pp.157-158) “a narrativa de César Marques dispõe com muita intensidade os abusos que foram cometidos e o ativo envolvimento dos grupos, das redes de poder local em aliança pró ou contra as autoridades metropolitanas. O objetivo era trazer para seu lado o governador, figura de maior autoridade nas capitanias. Caso não fosse possível, as facções locais se empenharam em fazer oposição a este, cooptando os funcionários régios de menor poder de decisão. Decerto que moviam estas disputas interesse material, mas elas tinham uma característica a mais, nem sempre presente: os rancores, as rixas entre grupos locais, trazidas à tona no calor da luta”.

<sup>236</sup> Sobre os números do aumento populacional, Galves (2010) encontrou um contraponto pelos números fornecidos pelo Frei Nossa Senhora dos Prazeres que registrou dezesseis mil habitantes.

moradores, a “classe mais poderosa” era a dos filhos do reino, sendo-lhes conferidos os primeiros empregos da administração pública. Segundo o memorialista, esta seria a razão de muitos dos “nacionais” viverem retirados “uma grande porção do ano em suas fazendas”.

Mota constatou em sua investigação sobre famílias principais do Maranhão, na segunda década do século XIX, um grande volume de testamentos dos proprietários rurais que confirmam suas fortunas, residências em São Luís e compra de terrenos na *urbe*. Esses dados contrastam com a premissa de Gaioso e denotam que havia um número significativo de lavradores que moravam em São Luís e, portanto, conviviam com negociantes na mesma combinação de fortuna e ócio, o que resultava em desordens e transtornos para o governador da capitania.

Sobre a necessidade de um Teatro para a capitania, destacamos o requerimento<sup>237</sup> de Eleutério Varela para D. João VI, a fim de conseguir a concessão de loterias para manutenção do Teatro que estava a construir em São Luís. Varela utilizou argumentos que coadunam com as premissas de Gaioso e com os problemas apontados por Sabino, em 1811:

É porque a feitura de um teatro naquela cidade é de muito proveito e até necessidade para influência na educação, civilização pública, muito principalmente vindo-se a servir parte dos moradores dela obrigados a viver nas suas fazendas, ou nas matas, abandonado a cidade por falta de espetáculos públicos, cuja falta tem feito com que gerasse-se em seus ânimos as partidas e as discórdias causando a diversão<sup>238</sup> em muitas e numerosas famílias, presentemente quase todos unidos pela civilidade, gênio e pela prudência do atual Governador e Capitão general Paulo José da Silva Gama o qual conhecendo a dita necessidade, tem animado, protegido ao suplicante, vendo que por

---

<sup>237</sup> Requerimento encaminhado ao Ministério do Império solicitando licença para estabelecer uma loteria no Maranhão, a fim de levantar fundos para terminar as obras de um Teatro. BN: Manuscritos. C-0345,001 n° 001.

<sup>238</sup> Supomos que o Varela estivesse se referindo às intrigas e discórdias como principal entretenimento e distração das famílias.

meio desta obra e de ajustamentos públicos poderá conseguir total união dos habitantes daquela capitania e infundir-lhes amor na sociedade.

O contexto exposto sobre a cidade de São Luís e sua relação com a ideia da aquisição de um Teatro na segunda década do século XIX, demanda uma abordagem sobre a construção e inauguração do Teatro da União e a sua instrumentalização política e ideológica.

Embora os nomes de Eleutério Varela e Estevão Braga estivessem diretamente relacionados à iniciativa de edificação do Teatro da União, este nasceu do interesse e intervenções de outros agentes cujas manobras e meandros não foram evidenciados pelas narrativas: qual era o lugar social dessas pessoas naquela sociedade e quais eram seus interesses.

O presente estudo revisitou as narrativas não somente para destacar os nomes citados durante o processo de edificação e inauguração do Teatro, mas pormenorizar o próprio processo, desde os trâmites para obtenção de recursos, perpassando pela contratação do elenco e o viés ideológico, técnico e estético da cena sugerido pelo texto da inauguração. Tal empresa foi possível por meio de revisão bibliográfica e de novas investigações nos documentos como, jornais, correspondências entre a metrópole e a autoridade local, requerimentos e contratos do elenco para a inauguração.

Os requerimentos de Eleutério Varela para D. João VI e seus sucessores, bem como, o *prospecto* do Teatro, a fachada, a planta do terreno e seu interior, constituem documentação inédita que contém pormenores importantes sobre a execução e inauguração do primeiro teatro de São Luís. Abordamos as trajetórias individuais de empresário, proprietários, artistas e artífices, com o fito de trazer à tona os intervenientes sociais entrelaçados ao surgimento do Teatro da União.

### 3.1 A sociedade de Varela e Braga

Conhecida a trajetória de Eleutério Varela antes da construção do Teatro da União, convém tratar, doravante, do envolvimento do empresário com os processos de construção e inauguração, sem esquecer a sociedade com Estevão Braga, personagem que, nas narrativas, aparece como mero coadjuvante. Nessa perspectiva, importa trazer à tona as funções dos ditos sócios no empreendimento e o delineamento da trajetória de Estevão Braga, uma vez que sua figura integra a relação dos agentes envolvidos na construção do Teatro.

As narrativas sobre o Teatro da União deram conta do negociante Estevão Gonçalves Braga em dois momentos: na sociedade com Varela para construção do Teatro e quando a Fazenda Nacional adjudica parte do edifício que lhe pertencia, diante das dívidas que permaneceram após seu falecimento. Sobre esse ínterim e a respeito da função de Braga na casa teatral nada consta nos jornais, pois quando estes comentavam sobre o Teatro da União, reportavam a Varela, evidentemente por que era o empresário.

Eleutério Varela confirmou a sociedade com Braga, no requerimento de 1828<sup>239</sup> enviado para as autoridades no Rio de Janeiro “[...] negociante naquela cidade, a quem animavam os mesmos briosos sentimentos, conceberam o gigantesco projeto de formar na mesma um teatro que enchesse as ideias expendidas [...]”. O discurso de amor ao teatro foi válido para ambos, uma vez que figurar como mecenas era uma estratégia para alcançar nobilitação e reconhecimento público. Para Braga consistia também, em aproveitar o novo ambiente de sociabilidade para alavancar seus negócios.

Até o momento, permanece desconhecido o contrato de sociedade para exploração comercial da atividade teatral, que discrimina as atribuições de cada sócio. No século XIX, a definição básica de sociedade, segundo Andrade (2020, p. 6) “passava pela contribuição de mais de um interessado com alguma quota no negócio comercial. Essas participações envolviam o emprego de capital, produtos ou mesmo

---

<sup>239</sup> Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando extração de loterias no valor de trezentos e vinte contos de réis, com 12% do prêmio sendo revertido para o Teatro da União de São Luís do Maranhão. BN: Manuscritos. C-0345,001 n° 002

de trabalho”. Não há como afirmar a quantia que cada sócio investiu na construção do Teatro e como Braga exercia a função de sócio capitalista. Sousa Bastos (1908, p. 33), em seu *Dicionário do Teatro Português*, definiu o papel do sócio capitalista no negócio teatral: “chama-se assim no teatro o sócio da empresa que tem o dever de apresentar o capital para todas as despesas recebendo as receitas”. *A priori*, esse investidor privado deveria ter um significativo capital acumulado para aplicar na manutenção do Teatro e, *a posteriori*, o retorno financeiro viria com a regularidade dos espetáculos, por meio da venda dos bilhetes e assinaturas.

A ausência do livro de contas do Teatro inviabilizou sabermos se Braga aplicou algum capital depois que a casa inaugurou. Dois fatores indicaram que Braga, como investidor, não conseguiria manter a casa logo no início. O primeiro deles, foi o empréstimo adquirido junto aos habitantes de São Luís, para conclusão da obra. O segundo consistiu no requerimento<sup>240</sup> de Varela para D. João VI referente à concessão de loterias.

Pelas informações sobre as receitas e despesas da casa fornecidas por Varela, nos sobreditos requerimentos, presume-se que o caixa era de sua responsabilidade, assim como a contratação de artistas e artífices, como demonstram as escrituras<sup>241</sup>. Os registros sobre o Teatro da União apontam, até o momento, que Varela acumulava as funções de coproprietário, empresário e caixa do Teatro. Nesse caso, a falta de documentação e todas as atribuições assumidas por Varela, toldaram o desempenho de Braga que permaneceu nas narrativas como uma figura incógnita, ou mesmo inexpressiva na administração do Teatro da União. Em razão disso, a investigação buscou outras fontes, como procurações, registros de batismo, inventários e jornais, que pudessem contribuir para um delineamento da trajetória de Estevão Gonçalves Braga no Maranhão, a partir das relações com outros membros do tecido social da capitania, de forma a resvalar no negócio teatral.

---

<sup>240</sup> BN: Manuscritos - C-0345,001 n° 001

<sup>241</sup> Os contratos serão abordados na sequência.

### 3.2 Estevão Gonçalves Braga no Maranhão

A maior parte dos dados referentes ao português Estevão Braga são documentos dos arquivos de São Luís do Maranhão. Uma das primeiras informações que encontramos sobre o negociante Braga consta na edição de nº 275, da *Gazeta de Lisboa*, do dia 21 de novembro de 1815:

Lisboa, 20 de novembro

Conclui a relação dos donativos com que os habitantes da capitania do Maranhão contribuíram voluntariamente, para auxiliar o resgate dos portugueses, que estiveram cativos na Regência de Argel.

Estevão Gonçalves Braga, 6,400 [...]

Costa (1992), em seu estudo sobre os donativos aos portugueses cativos da regência de Argel<sup>242</sup>, ressaltou o cariz voluntário como uma formalidade. Na prática os negociantes, oficiais e até mesmo soldados eram intimados a contribuir evitando a tributação que incluía, “confisco de bens e cadeia” (Costa, 1992, p. 444). Confirmada a contribuição estabelecia-se uma relação clientelar<sup>243</sup> entre a Coroa e os negociantes e oficiais, pois estes recebiam em troca o reconhecimento público do governo como súditos beneméritos às causas pátrias, uma vez que seus nomes e os valores doados eram divulgados pelo periódico oficial, a *Gazeta de Lisboa*.

O registro indica a existência de outras listas que antecederam esta última relação nominal. Desta forma, a lista com o nome de Braga consistiu em uma última oportunidade para aqueles que ainda não haviam contribuído. O donativo de Braga foi de 6\$400rs. Esse foi um valor modesto frente aos demais valores doados, mas o que contava era a visibilidade frente à Coroa, afinal o gesto filantrópico configurava um “serviço” prestado ao rei.

Após estas considerações verifica-se que Braga, como negociante, integrava uma “rede de serviços”, definida por Costa (1992, p.442) como, “[...] um sistema de

---

<sup>242</sup> Resgate de portugueses cristãos em terras muçulmanas como Argel e Salé (Alberto, 2011).

<sup>243</sup> Comutação de serviços e benefícios, em alguns casos remunerações, empréstimos e doações à Coroa como demonstração de fidelidade.

trocas em que as mais diversas ações e atividades são invocáveis como ‘serviços’ feitos à Coroa e que esta deve necessariamente remunerar de algum modo.’”

Outros documentos encontrados em São Luís sobre o coproprietário do União, tratam de negociações, como compra e venda de terras e imóveis<sup>244</sup>, além de uma procuração<sup>245</sup> para nomear representantes para resolver pendências na cidade do Porto. Sobre os negócios de Braga, Varela informou no requerimento de 1828<sup>246</sup>, sobre a Casa de Comércio de Estevão Braga, “sendo sua casa uma das da segunda ordem naquela praça”.

O nome de Braga consta nos jornais maranhenses como testamenteiro<sup>247</sup>. Na edição de nº 53, do *Farol Maranhense*, de 1829, Manuel Paixão Santos Zaquel<sup>248</sup>, testamenteiro do Major Feliciano Henriques Franco, publicou na seção *Avisos*, uma acusação à Braga, ex-testamenteiro do major:

Avisa mais o dito Testamenteiro que ele tem para vender duas léguas distantes do Rio Itapecuru em mata, infestadas do Gentio, e avaliadas no inventário do Brigadeiro Anacleto Henriques Franco em: 8:000:000, há 18, para 19 anos; e assim mais duas léguas ditas nos Moquéns distrito de S. Bernardo, avaliadas em 4:000:000; o que tudo é a maior, e única sustância da herança do dito Major; pois que os escravos são livres por Testamento, e o móvel de ouro, prata, diamantes, sedas, arranjo de Casa, madeira, pedra solta, chãos

---

<sup>244</sup> 1º Tabelionato de Notas: Liv nº 65, pp. 129-131. Escritura da venda de uma casa para António Manuel Alves Vianna. São Luís (Ma).

<sup>245</sup> Estevão Braga fez seus procuradores na Cidade do Porto, Ignácio Clemente Pinto e Manoel Joaquim de Souza. 1º Tabelionato de Notas de José Feliciano Cardoso. Livro de Notas nº 65, pp. 156-158.

<sup>246</sup> BN: Manuscrito. C-0345, 001 nº 002.

<sup>247</sup> Anúncio de arremate de terra que pertencia ao falecido major Feliciano Henriques Franco, *O Conciliador do Maranhão*, nº 41, de 1º de dezembro de 1821. Sobre a função de testamenteiro Guimarães (2011, p. 72) destacou que, no século XIX, o zelo pelo cumprimento das decisões do testador não consistia em um favor ou gentileza do escolhido como testamenteiro, pois geralmente era uma relação de troca, uma vez que havia a bonificação do atestador ao testamenteiro.

<sup>248</sup> Advogado português que utilizava dos heterônimos, *Epaminodas Americano* e o *Argueles da Província*, para se manifestar contra a administração de Bernardo da Silveira Pinto e sua eleição para presidente da província do Maranhão, em abril de 1821.

começados a edificar, e ainda por edificar, produto da venda de três escravos, colheitas, tudo foi consumido pelo primeiro testamenteiro, Estevão Gonçalves Braga, sem lhe dar entrada, nem saída em fonte alguma de escrituração.

Não houve manifestação de defesa por parte de Braga sobre a acusação, pois este faleceu<sup>249</sup> anteriormente à publicação. Sobre a condição jurídica de Braga, os assentos de batismo da freguesia de Nossa Senhora da Vitória, em São Luís, entre 1815 e 1819, definiram Braga como solteiro, morador e negociante daquela praça mercantil. Não há referências sobre cônjuge ou prole, por outro lado, tinha afilhados<sup>250</sup>. O batismo nas sociedades coloniais foi um meio para estabelecer vínculos, pois a escolha dos padrinhos estava submetida ao jogo de interesses similares aos matrimônios. No caso de Estevão Braga, a justificativa estaria no cariz distintivo do ofício. Desta forma, o laço por meio do sacramento do batismo garantiria algum favorecimento futuro ao afilhado, como indica a transcrição de um dos assentos batismais<sup>251</sup>:

Aos três dias do mês de novembro do ano de mil oitocentos e dezesseis, nesta Igreja Catedral de Nossa Senhora da Vitória do Maranhão, batizou, pelos santos óleos o Padre Antônio Wenceslau de Barros, Ana, filha de Maria, solteira, escrava do Brigadeiro José Gonçalves da Silva, pai incerto: foi padrinho Estevão Gonçalves

---

<sup>249</sup> Segundo Vieira da Silva (1972), Estevão Braga foi assassinado em 15 de julho de 1824, vítima de um lustrro contra os portugueses em São Luís.

<sup>250</sup> Todos os assentos pertencem aos Livros de batismo da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé do Maranhão que se encontram no APEM. Segue a lista de afilhados de Estevão Braga: José, filho de Benedito José de Barros e de Gertrudes Rita das Neves. Livro de batismo da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé do Maranhão. Livro 112, fl. 116; César, filho de Inácio Xavier da Fonseca Vidigal e Bárbara Maria. Livro de batismo da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé do Maranhão. Livro 112, fl. 127; Silvério, filho de pai incerto e de Agada Jacinta Roza, solteira, forra. Livro 112, fl.175; Maria Rita, filha de pais incógnitos e criada por Roza Maria de Jesus Cabral. Livro 114, fl. 170; José, filho de Bernarda Roza Joaquina e pai incerto. Livro 114, fl. 167.

<sup>251</sup> APEM. Registros de Batismo da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé do Maranhão (1812/1816): Livro 112, fl. 185.

Braga, solteiro, negociante desta praça, todos desta freguesia. Para constar fiz este assento que assinei. O Coadjutor João Joaquim Lisboa.

O batismo de Maria configura uma variação do padrão nos batizados nas capitanias, uma vez que, geralmente, senhores escravagistas determinavam os batizados entre os próprios escravizados (Schwartz, 2001). Segundo os estudos de Mota (2015, s/p) “foram raros os senhores que assumiram papéis de padrinho em terras maranhenses, mas detectamos alguns de seus parentes e clientes servindo como padrinho de escravizados de outros senhores, confirmando o padrão encontrado para outras”. Todavia, mesmo desconhecendo o móbil subjacente ao batismo invulgar, o registro datado de 1816, trouxe à tona uma aproximação entre Braga e um dos mais ricos comerciantes de São Luís, o José Gonçalves da Silva, conhecido como “O Barateiro”<sup>252</sup>.

O contexto do exercício da profissão de negociante no Maranhão revela uma hierarquização, pois no topo das casas comerciais de São Luís estavam as mais ricas e influentes e eram formadas pelas sociedades de José Gonçalves da Silva & Cia, de Simplício Dias da Silva e de António José Meireles, Ferreira & Cia (Viveiros, 1954). Esses negociantes apresentavam significativo cabedal<sup>253</sup> e consequentemente usufruíam de influência política. Aparentemente, Estevão Braga não estava no mesmo patamar dos sobreditos negociantes. A não-especialização de seus negócios impossibilita a delimitação dos campos de atuação, pois os homens de negócio “Operavam em diferentes gêneros de comércio, inclusive, como arrematantes, seguradores e financiadores” (Cutrim, 2017, p. 56).

Um dos vieses da atividade de negociante aparece frequentemente nos testamentos das primeiras décadas do século XIX, e diz respeito às “transações feitas com base nas trocas e créditos, confiança e gratidão” (Campos, 2008, p. 162). Isto se

---

<sup>252</sup> Consta no testamento de José Gonçalves da Silva, aberto em 1821, “uma das maiores heranças já deixadas na capitania do Maranhão, “o Barateiro” – e da arrematação de vários contratos, em especial o da carne verde. Porém, esta carreira econômica parece ter sido apenas uma das várias facetas por ele assumidas na tentativa de se inserir nos grupos sociais de destaque na cidade de São Luís. A ocupação de cargos na governança local e a escalada nos patamares militares indicam a pretensão de se distinguir socialmente” (Costa, 2011, p. 1).

<sup>253</sup> No contexto colonial, cabedal designava tanto recursos financeiros quanto terras, mãos de obra, ter crédito na praça, ou seja, não amearhar dívidas. (Antonil, 1982).

dava em razão da ausência de instituições bancárias. No estudo sobre as Senhoras Donas do Maranhão, Campos (2008) encontrou no testamento de Joaquina Maria Garcia, uma dívida de 25\$000rs que havia contraído com Estevão Gonçalves Braga.

Embora Braga não possuísse significativo cabedal, ele integrava uma complexa rede de negociantes locais, uma elite mercantil formada por ricos comerciantes, arrematadores de contratos régios e principalmente com atuação no tráfico de escravizados, como o comendador António José Meireles, o qual abordaremos na sequência. A relação destes comerciantes de *grosso trato* com o governo permitia a ampliação de suas posses, aquisição de capital simbólico e consequentemente proporcionava distinção social. O elo promíscuo entre governo e elite mercantil implicou, entre outros fatores, na construção do Teatro da União.

Como abordado anteriormente, no Maranhão o edifício teatral antecedeu a imprensa. Portanto, a elite mercantil e agrária ansiava por um Teatro para ver no palco a manifestação de seus valores e reforçar os laços com Portugal.

### **3.3 Correspondências oficiais e recursos para a construção do Teatro**

Como verificado na parte II deste estudo, a forma mais utilizada para subsidiar os Teatros públicos em Portugal e no Rio de Janeiro era a concessão para extração de loterias pelos empresários, que também recorriam às subscrições ou empréstimos. Para a construção do Teatro da União, não foi diferente, como demonstram as correspondências oficiais, em sua maioria, petições à Coroa.

A narrativa de José Jansen destacou uma única fonte atinente aos recursos de empréstimo para o início e conclusão das obras do Teatro: o *Ofício do Governador da Capitania Paulo José da Silva Gama, com data de 3 de fevereiro de 1818*. Outras fontes relativas aos trâmites financeiros estão no Arquivo Nacional e no *Acervo de Obras Gerais* da Biblioteca Nacional, ambos no Rio de Janeiro. A partir destas fontes e do ofício, foi possível traçar uma sequência de comunicações oficiais entre o empresário Eleutério Varela, o governador da província e as autoridades na Corte.

É de 24 de outubro de 1816 o primeiro requerimento<sup>254</sup> do empresário Eleutério Varela para D. João VI, solicitando licença para estabelecer uma loteria no Maranhão, para dela obter recurso a fim de concluir a edificação do Teatro. Acompanham o requerimento, as justificações<sup>255</sup>, os croquis com o risco e delineamento da fachada do Teatro. A solicitação foi analisada pelo Intendente Geral de Polícia, Paulo Fernandes Viana que registrou um parecer<sup>256</sup> favorável ao pedido de Varela, no dia 7 de abril de 1817.

Somente em 13 de setembro de 1817, o Secretário de Estado de Negócios do Reino, António Tomás de Vilanova Portugal<sup>257</sup>, encaminhou ao governador da capitania, Paulo José da Silva Gama a autorização<sup>258</sup>:

Havendo Eleutério da Silva Lopes Varela, requerido a El Rei Nosso Senhor licença para extrair por loterias o capital de 160:000\$000, para dele deduzirem 12% em benefício e auxílio do teatro que empreendeu nesta cidade, e que já se acha muito adiantado; [...] Há por bem fazer-lhe mercê de poder anualmente extrair uma loteria, servindo de modelo, os planos inclusos, que vão assinados por José Joaquim Carneiro de Campos, Oficial-maior desta Secretaria de Estado de Negócios do Reino, até se concluir fundo de 160:000\$000 do qual o suplicante ou quem lhe suceder na empresa tirará para a obra e conservação do teatro 12% em cada ano, sendo o plano das mesmas revistos, sancionados e publicados por V. m., que também rubricará os bilhetes e presidirá a extração deles.

A propósito, não foi possível localizar os planos assinados pelo oficial-maior José Joaquim Carneiro de Campos. Grosso modo, os planos de loteria consistiam na

---

<sup>254</sup> BN: Manuscritos - C-0345,001 n° 001

<sup>255</sup> Documento no qual as testemunhas juramentadas confirmam a procedência e as atitudes do justificante.

<sup>256</sup> AN: MRN 6j-83. Diversos GIFL. OL. (1817).

<sup>257</sup> Secretário de Estado de D. João VI.

<sup>258</sup> APEM. Coleção das Leis do Brasil 1816, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

sistematização do jogo, informando o número de sorteios, os valores, as datas das extrações e como seria o acompanhamento de todo o processo.

O controle da concessão de loterias afetaria as atividades que já estavam ocorrendo no Teatro da União, pois esse, como as demais salas de espetáculo do período colonial, surgiu dependente do poder econômico e conseqüentemente limitado pelo policiamento e censura como observado na correspondência<sup>259</sup> do mais influente secretário de Estado de D. João VI.

E para que se observe a boa ordem, e se mantenha o sossego na casa do teatro nos dias de ópera, é Sua Majestade servido que V. m, como Inspetor do teatro, presida às récitas que deverão ser antes examinadas e aprovadas por V. m., para o que haverá nele um camarote para V. m. assistir a elas, ou no seu impedimento, o Ouvidor da Comarca, e estando este também impedido, o Juiz de Paz; e outro para o Major do dia, a fim de auxiliar as ordens que V. m. expedir, além do que deve ser destinado e decentemente preparado para o Governador e Capitão General no meio da ordem nobre, e em frente da cena. O que participo a V. m. para que assim se execute.

Pela experiência adquirida como governador do Rio Grande, Paulo José da Silva Gama conhecia os percalços da comunicação entre as capitanias e a capital da colônia. Provavelmente, este fator foi preponderante para que empresário e governador adiantassem a construção, mediante empréstimo de “30 mil cruzados” junto aos habitantes mais abastados de São Luís. Esse valor ao ser convertido em réis se aproxima do valor do empréstimo registrado na narrativa de Jansen (1974), 12.666\$000rs<sup>260</sup>, pois mil cruzados correspondiam a 400rs.

O ofício de 3 de fevereiro de 1818, consistiu em um comprometimento do governador da capitania às ordens expressas do Secretário de Estado de D. João VI. Gama aproveitou para comunicar que a oito meses o Teatro estava a funcionar, graças

---

<sup>259</sup> AN. Ministério dos Negócios do Reino. 7 de abril de 1817.

<sup>260</sup> Supomos que Jansen cometeu um equívoco ao registrar 666rs, pois na conversão o valor exato foi de 12.000\$000rs.

ao empréstimo junto aos habitantes da capitania. Nas missivas e requerimentos prevaleceu o cariz voluntário do grande feito dos habitantes de São Luís. Este feito passou a ser lembrado no primeiro jornal impresso do Maranhão, pelo redator António Marques da Costa Soares, como podemos conferir na edição nº 6, do jornal *Conciliador do Maranhão* de 3 de maio de 1821:

O teatro desta cidade é um dos mais notáveis estabelecimentos, que provam a sua progressiva civilização: a estrutura do grande edifício, e transporte da primitiva companhia de artistas, deve-se à liberalidade dos comerciantes, agricultores e outras muitas pessoas principais do país, que voluntariamente concorrerão para o princípio e conservação deste espetáculo, tão agradável como proveitoso.

Subjacente à ação coletiva e solidária, jazia o clientelismo que implicaria nas escolhas dos camarotes com localizações privilegiadas e outras exigências. Desse modo, as correspondências desvelaram as formas de captação de recursos por meio da legitimação da Coroa, bem como de práticas de patronato revestidas de solidariedade. Estas práticas foram determinantes para o cerceamento da autonomia dos proprietários e do empresário do Teatro da União.

### **3.4 O terreno para o Teatro e a interferência dos carmelitas**

Aliadas ao Estado pela instituição do Padroado<sup>261</sup>, as ordens religiosas<sup>262</sup> deslocaram-se para a América Portuguesa, contribuíram para a fixação dos colonos em territórios ameaçados por invasões estrangeiras e ordenaram a vida das cidades no período colonial. Em São Luís, esse papel coube à ordem portuguesa dos Carmelitas

---

<sup>261</sup> Através da Ordem de Cristo, a Igreja Católica concedeu à Coroa portuguesa o controle das missões religiosas. O Estado ficou responsável por fundar paróquias, transferir religiosos entre dioceses e pela remuneração das missões por meio das cóngruas.

<sup>262</sup> Segundo Lacroix (2020, p. 25), no Maranhão, além da Ordem do Carmo, havia “Franciscanos, Mercedários da Real, Sagrada e Militar Ordem Calçada de Nossa Senhora das Mercês e da Redenção dos Cativos e religiosos da Companhia de Jesus”.

Calçados. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2006, pp. 30-31) esse processo iniciou quando os padres carmelitas:

frei Cosme da Anunciação e frei André da Natividade, estabeleceram-se no convento de São Francisco depois de receberem de Alexandre de Moura a Ilha do Medo e duas léguas de terra em quadra na atual ponta do Bonfim. Não ficaram por muito tempo no convento, erguendo junto da área murada do forte uma igreja que depois passou a se chamar Carmo Velho, pois em 1627 construíram no topo de uma colina uma segunda igreja, chamada Carmo Novo, no lugar da capela de Santa Bárbara que existia no local. O largo que ficava junto da igreja e convento passou a se chamar Largo do Carmo Novo. O Carmo Velho ficava onde se localiza hoje a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, na esquina da Rua do Egito com a de Santo Antônio.

Com a fixação dos colonos, os carmelitas passaram a cobrar o foro anual dos lotes para edificação de comércios e sobrados. Aos poucos a região perdia seu cariz comunitário e adquiria uma incipiente estrutura urbana. O coroamento desse processo de urbanização seria a instalação de um edifício teatral, um “Teatro descente”.

Aparentemente, Eleutério Varela esteve à frente de tal empreitada, mas a necessidade de um Teatro regular sediado em São Luís, foi um projeto capitaneado pelo governador Paulo José da Silva Gama. Em 1804, Gama foi governador do Rio Grande de São Pedro e providenciou a reforma de um barracão onde havia espetáculos, era a *Casa de Comédia*. Depois da reforma se chamou Casa da Ópera. Gama, então, não perdeu a oportunidade registrar seu nome como benfeitor das artes. Contou Ferreira (1956, p. 6), que o futuro barão de Bagé ordenou que acima do proscênio fixassem a seguinte estrofe, “Magnífico Teatro se levanta, / que em gratos peitos instrução derrama; /tão alto benefício só se deve/ ao mui ilustre e mui preclaro Gama.”

O círculo social de Eleutério Varela era formado pelas “famílias principais” do Maranhão, de negociantes de *grosso trato*, comendadores, agricultores e senhoras donas. Inserido neste meio social, quis Varela um Teatro de sua propriedade e Gama,

o reconhecimento pelo estabelecimento do edifício de grande utilidade pública, que atenderia a agenda cultural que as câmaras municipais deveriam cumprir, sobretudo as comemorações cívicas. Varela escolheu o lote mais apropriado para edificação: o terreno ao lado Convento do Carmo, com a fachada principal para o largo de mesmo nome.

Como dito anteriormente, a proposta de um Teatro, do porte desejado por Varela, alinhava-se à política de centralização do aparelho burocrático do governo nas mãos dos proprietários de terra e negociantes favoráveis ao regime absolutista. A nova forma de sociabilidade, proporcionada pela regularidade dos espetáculos, seria um móbil para a permanência dos agricultores e suas famílias em São Luís. Desse modo, estariam mais presentes nas transações comerciais e no controle da máquina administrativa da capitania. Selava-se assim, o vínculo do poder local com a edificação da sala de espetáculo.

As circunstâncias da ousada empreitada obrigaram Varela a firmar parceria com Estevão Braga, que concordou com a edificação do Teatro no lote dos carmelitas. Registrou-se no requerimento<sup>263</sup> de Varela, de 1816, que: “Sendo conveniente que o edifício fosse formado no centro da cidade, viram-se os proprietários necessitados a aforar um terreno suficiente aos religiosos carmelitas em um ângulo dos muros de seu convento, pagando anualmente duzentos mil réis de foro [...]”. Para os empreendedores compensaria arcar anualmente com a onerosa taxa foreira, uma vez que era mister o edifício integrar-se à ambiência do largo do Carmo.

Inicialmente os carmelitas não foram favoráveis à escolha do local para a construção do Teatro, como discorreu o governador Paulo José da Silva Gama, no *ofício de 3 de fevereiro de 1818*<sup>264</sup>, “[...] concorria eu por [ilegível] e fazendo efetuar que os padres carmelitas lhe aforasse, separando-o de sua cerca, o que com efeito obtive com assaz dificuldade dos Prelados do convento”

Pelo que o governador afirmou, os padres foram convencidos a aceitar a construção no dito terreno. Segundo as narrativas, uma nova contenda foi instaurada,

---

<sup>263</sup> Valor confirmado pelo Tabelião Leocádio Alexandrino Belo na certidão de reconhecimento da escritura de aforamento do terreno onde se acha localizado o Teatro, em 14 de outubro de 1816. BN. Manuscritos. C-0345,001 n° 001

<sup>264</sup> BR. MAAPEM.1. S.9. Ss.2. L.285-292

pois os padres revogaram a permissão, condenaram o edifício pelo seu cariz profano e embargaram a obra. Porém, não há menção alguma nos longos requerimentos do empresário para D. João VI e seus sucessores, sobre o adiantamento da obra ao lado do convento, sobre o embargo, ou mesmo julgamento e muito menos da decisão da mudança do edifício do largo do Carmo para a rua do Sol.

Sabbas da Costa considerou um “pretexto”, a intransigência do Prelado carmelitano. Como não dispomos de documentação que possa trazer à tona o pretexto, especulamos entre os séculos XVIII e XIX, sobre a construção de Teatros ou Casas de Óperas na colônia, que fossem contíguas aos conventos ou Igrejas da Ordem do Carmo. Com o objetivo de entender como os religiosos dessa Ordem reagiram com a edificação de um Teatro nas imediações de seus templos. Destacamos a Casa de Ópera de Vila Rica<sup>265</sup> (1770), em Minas Gerais, que foi construída vizinha à Igreja do Carmo, de frente para o largo de mesmo nome.

A construção da Igreja do Carmo em Vila Rica iniciou em 1767, dois anos antes das obras da Casa de Ópera. Embora no século XVIII o edifício teatral na *urbe* significasse “a laicização da vida social”, a edificação em Vila Rica não se tornou uma ameaça para os religiosos do Carmo. De acordo com Soutto Mayor (2020, pp. 89-90) a obra da sala de espetáculo:

[...] é quase simultânea à imponente Igreja de N. Sra. do Carmo, edificada pela Ordem Terceira da santa homônima, irmandade religiosa formada por homens brancos e ricos da região. Será que Souza Lisboa, Valadares e o próprio Cláudio Manuel<sup>266</sup> tinham relação com a associação de leigos? Até que ponto o edifício teatral ficara ‘sob a proteção’ da Igreja majestosa que tinha de seu adro a visão privilegiada do pequeno teatro?

Ao abordar a relação entre a Igreja e a Casa de Ópera, Soutto Mayor (2020) apresentou aspectos relevantes os quais assinalamos e utilizamos para diferenciar as

---

<sup>265</sup> A mais antiga Casa de Ópera da América Latina (Soutto Mayor, 2020). Atualmente é o Teatro de Ouro Preto.

<sup>266</sup> Respectivamente, o construtor da Casa de Ópera, o governador, poeta e secretário do governador.

circunstâncias da construção de ambas as casas teatrais, a de Vila Rica e do Teatro da União:

1. Os membros<sup>267</sup> que compunham a Ordem do Carmo;
2. A sugestão de uma aproximação entre os envolvidos na construção da Casa de Ópera com os religiosos da Ordem Terceira;
3. A localização da Igreja;
4. As dimensões da Casa de Ópera.

Os carmelitas que estavam no Maranhão eram religiosos do ramo mais antigo e originário da Ordem do Carmo, diferentemente dos membros da Ordem Terceira, formada por leigos que demonstravam maior flexibilidade com as questões laicas. Soutto Mayor, questionou até mesmo uma possível proteção, ou melhor, vigilância da Igreja ao Teatro. Uma relação bem diferente comparada aos religiosos do Carmo em São Luís, que viam no edifício teatral uma ameaça social.

O segundo aspecto é concernente às relações dos principais agentes envolvidos na construção com os irmãos da Ordem Terceira. Porém, não somente um bom diálogo entre as partes consistiu no fator preponderante, mas o fato do terreno onde está a sala de espetáculo pertencer à Souza Lisboa<sup>268</sup>, seu construtor, proprietário e empresário. Esse aspecto foi relevante para que não houvesse objeção à obra. Essa foi uma circunstância oposta à realidade dos empreendedores teatrais, Varela e Braga, que em decorrência da escolha do lote se submeteram ao aforamento e intransigências dos proprietários carmelitas.

O quarto fator diz respeito à localização da Igreja do Carmo de Vila Rica. A topografia da região contribuiu para que o templo se estabelecesse na íngreme ladeira da rua de Santa Quitéria. A Igreja está em um nível mais alto em relação ao casario ao seu entorno e um parapeito de alvenaria contorna todo o terreno a formar uma ilha, bipartindo a rua (figura 7). A topografia e arquitetura aplicada à Igreja enfatizam sua superioridade como referencial urbano e sobretudo em relação ao edifício teatral.

---

<sup>267</sup> Os carmelitas calçados foram designados para as capitâneas litorâneas. Os religiosos da Ordem Terceira no interior da colônia eram leigos locais, portanto, não havia a necessidade da construção de conventos ao lado de suas Igrejas.

<sup>268</sup> Coronel e contratador português (Soutto Mayor, 2020).



Figura 7. Largo do Carmo em Ouro Preto. Fonte: *Google Earth*

A região da Igreja do Carmo em São Luís, localizada numa colina<sup>269</sup> apresenta uma peculiar configuração topográfica (figura 8). Com o topo da colina planificado, os prédios urbanos ficavam praticamente no mesmo nível. A Igreja do Carmo somente ficou mais elevada em relação aos demais prédios e casarões, em virtude de sua escadaria e seus campanários. Apresenta uma horizontalidade em razão do convento e usufrui de um amplo largo.



Figura 8. Largo do Carmo.

Fonte: Gaudêncio Cunha. Maranhão 1908. São Luís: Edições AML, 2008.

---

<sup>269</sup> Colina de Santa Bárbara.

O quarto e último aspecto trata das dimensões do Teatro. No caso de Vila Rica, a Casa de Ópera fica em um nível bem mais baixo que a Igreja. A fachada modesta e de pequenas dimensões não competiu ou contrastou com a imponência da Igreja. No caso maranhense, o Teatro se prostraria paralelamente ao convento e ao templo. Com dimensões maiores que a Casa de Ópera de Vila Rica, o Teatro da União abrangeria parte significativa do terreno vizinho ao convento do Carmo, uma vez que o lote fica de esquina para a rua da Paz. O Teatro ficaria praticamente no mesmo nível do templo e ainda desfrutaria do largo, ou seja, teria os mesmos pontos favoráveis que a Igreja, rompendo a hierarquia espacial naquelas imediações.

A partir destas comparações presumimos que parte do receio dos carmelitas do Maranhão estava na relação entre o edifício teatral e o largo. No estudo comparativo das plantas dos Teatros de São Carlos, em Lisboa e o São João, no Rio de Janeiro, Lima (2012, p. 82) expôs a relação contígua entre palco e praça:

O partido da implantação do teatro lisboeta é aproximadamente o mesmo do Real Teatro de São João. Assim como o Teatro São Carlos, também o teatro fluminense se abre para uma praça, sendo ladeado por duas ruas laterais que permitem que o prédio seja percebido em toda sua totalidade. Aqui, tal como lá, o espaço exterior é uma espécie de *foyer* natural, prolongando o espetáculo, numa cumplicidade mundana entre o teatro e a praça. A praça era a continuidade do palco. Ali o povo estabelecia uma comunhão com os atores, com os políticos, com os soberanos

Nos requerimentos, Varela defendeu veementemente as máximas do alvará 17 de julho de 1771, sobre o teatro como a escola do povo, contribuindo para a correção dos maus comportamentos e um estímulo à virtude e à moral. Esse parecia um bom argumento para convencer os carmelitas, mas sabiam os religiosos, que por outro lado, “[...] os teatros eram catalisadores de tudo que pudesse existir em uma cidade” (Gomes, 2017, p. 84) e o mais grave, havia a possibilidade da transformação do largo

do Carmo<sup>270</sup> em um “*foyer natural*” e logo seria denominado, “largo do teatro”. Desta forma, existia a preocupação dos carmelitas em avizinhar o convento a uma casa profana, como um teatro, cujo prédio, símbolo do desenvolvimento e civilização, ameaçava um referencial urbano da ordem e da moral: a Igreja do Carmo e seu convento.

A solução para evitar que o Teatro trouxesse mais transtornos para os carmelitas, foi deslocar a obra para o ângulo oposto do mesmo lote, uma vez que este abrangia uma quadra inteira. Desta forma, a parte frontal do Teatro ficou para a rua do Sol (figura 9).



Figura 9. Vista aérea da Rua do Sol e Largo do Carmo  
Fonte: *Google Earth*

A mudança da obra foi favorável aos carmelitas porque, ao situar o Teatro em uma rua estreita, eliminava-se a possibilidade do “*foyer natural*” e findava a concorrência com a Igreja.

Como advertido anteriormente, apresentamos uma hipótese para atender à instigação deixada por Sabbas da Costa, pois uma abordagem sobre o impasse entre

---

<sup>270</sup> Em 1815, denominava-se largo do Carmo toda a área que abrangia a frente da Igreja do Carmo até a esquina com a rua do Sol.

os carmelitas e os empreendedores teatrais exige a análise das fontes, infelizmente desconhecidas até o momento.

A escassez de documentação relativa ao Prelado carmelitano no Maranhão, no período da construção e inauguração do Teatro (1815 a 1817) impede de trazer à tona os religiosos<sup>271</sup> envolvidos no embargo e os argumentos usados pelo governador da capitania para convencê-los.

Ainda sobre o impasse do terreno, as narrativas destacaram que para pôr fim ao litígio foi incumbido ao Padre Tezinho<sup>272</sup> julgar o caso. Infelizmente faltam documentos<sup>273</sup> que apresentem a escolha do sobredito juiz, os detalhes da disputa entre as partes e os argumentos de Tezinho.

Embora ainda não haja um consenso sobre os modos de funcionamento do Juízo Eclesiástico nas colônias da América Portuguesa (Muniz, 2016), inferimos que o caso do embargo das obras do Teatro era uma causa de foro misto (civil e eclesiástico). Seria plausível que a Diocese se pronunciasse, ou seja, que o bispo fosse o juiz. Porém, durante o estabelecimento de tal impasse não havia bispo

---

<sup>271</sup> Dos frades carmelitas contemporâneos à construção do Teatro da União, a investigação encontrou informações sobre o Padre Mestre Inácio Caetano Vilhena Ribeiro. Em 1811, Frei Francisco de Santo Agostinho Brandão, solicitou ao príncipe regente D. João seu deslocamento para o Maranhão para assumir a Vigariaria Provincial da Ordem do Carmo no Grão-Pará e Maranhão. O requerimento (AHU: ACL\_CU\_009, CX.159\ Doc. 11.432) também se referia ao seu secretário, Frei Inácio Caetano Vilhena Ribeiro. A atuação de Frei Francisco de Santo Agostinho Brandão na vice-província da Ordem do Carmo no Maranhão é desconhecida, porém seu secretário se destacou ao ministrar aulas Humanidades e das Morais e Teológicas para os religiosos de sua ordem e abriu uma cadeira de Gramática Latina para ensinar, gratuitamente, privilegiados jovens laicos. Na *Provisão de 24 de outubro de 1814*, o governador-general Paulo José da Silva Gama nomeou o Mestre Inácio Caetano Vilhena Ribeiro como professor régio da respectiva cadeira, mediante aprovação do príncipe regente. O religioso substituiu o professor da cadeira, Vicente Jorge Dias Cabral, que faleceu em 1814. Não podemos afirmar se Frei Inácio esteve envolvido diretamente com os trâmites do aforamento do terreno para a construção do Teatro, mas a sua presença entre 1812 e o fato de ter exercido sua função até 1828 indicam que foi um dos vigários provinciais da Ordem do Carmo Calçados no Maranhão, no período que compreende a construção e inauguração do Teatro, de 1815 a 1817.

<sup>272</sup> Sobre o juiz dessa causa, Sabbas da Costa (1867) citou João Antônio Teixeira Tezinho e não informou que este era padre. César Marques (1870) foi quem primeiro fez referência a um padre como árbitro da causa, o Padre José Antônio Ferreira Tezinho e posteriormente confirmado por José Jansen (1974).

<sup>273</sup> A investigação não encontrou documentos referentes ao julgamento no arquivo físico dos capuchinhos, atualmente localizado no Convento do Carmo e onde estão alguns documentos referentes aos carmelitas. Nenhum documento relativo ao assunto foi encontrado no Arquivo da Arquidiocese de São Luís, salvaguardados no APEM.

designado para a Diocese do Maranhão<sup>274</sup> e ocasionalmente coube ao Padre Tezinho a resolução do litígio. Segundo as narrativas, não houve apelação dos empreendedores sobre a decisão de Tezinho, portanto não houve necessidade do caso seguir para a segunda instância, pois atrasaria as obras do Teatro.

Um levantamento da trajetória pessoal do Padre Tezinho revela que, a sua interferência no caso do terreno do Teatro foi no mínimo intrigante. O itinerário pessoal de José Antônio da Cruz Ferreira Tezo, o Padre Tezinho foi pouco documentado antes de sua atuação no jornal *Conciliador do Maranhão*. Numa atestação anexa ao requerimento de passaporte<sup>275</sup> do trajeto Lisboa - Maranhão, de 17 de janeiro de 1826, Tezinho foi identificado como presbítero secular. A formação dos padres seculares era voltada para o convívio em sociedade, pois eram designados para ministrar os sacramentos, celebrar missas, orientar os cristãos e praticar a caridade junto aos necessitados (Michelan, 2018). Era competência da Coroa o pagamento das cômguas dos sacerdotes. O valor destas era, geralmente, insuficiente para as necessidades dos padres e impelia alguns clérigos a buscarem outras atividades para completar a renda.

O padre Tezinho desenvolvia atividades paralelas as suas obrigações paroquiais. Não obstante ultrapassava os limites de sua condição religiosa, pois segundo César Marques (1888, p. 170), “Cruz Tezinho era de gênio irrequieto e rixoso: trocando a vida sacerdotal pela mercancia teve de propriedade sua e dirigiu um botequim, uma casa de bilhar, e finalmente uma botica”. E ao que parece, os habitantes e o Prelado da Ordem do Carmo no Maranhão toleravam o modo de vida do padre. Por acaso seria receio de seu impiedoso bico de pena? Pois, costumava Tezinho destruir a reputação de seus desafetos em manuscritos, muito antes do primeiro jornal impresso circular no Maranhão.

Em 1810, professores régios de São Luís redigiram um Auto de Denúncia e Queixa<sup>276</sup> contra o Padre Tezinho, que além de ser proprietário dos estabelecimentos

---

<sup>274</sup> Houve um período de oito anos de vacância entre o falecimento do bispo D. Luiz Brito de Homem, em 1813, e a posse de D. Frei Joaquim de Nossa Senhora de Nazaré em 1821 (Marques, 1870).

<sup>275</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 178\Doc. 12921.

<sup>276</sup> APEM: Autos da Câmara Eclesiástica/Episcopal. Autos Feitos de Denúncia e Queixa (1782-1810), cx. 22, mç. 96-100, docs. 940 a 969.

arrolados por César Marques, infringiu o celibato por meio de concubinato com “duas donzelas, uma das quais mantém de porta adentro; que vive engolfado no jogo de dia e de noite, que não diz missa [...]”. A denúncia que apontava o clérigo vivendo mais para os seus interesses pessoais em detrimento de suas obrigações religiosas, veio à tona motivada pelos versos difamatórios, de autoria do padre, sobre algumas autoridades da cidade. Tezinho mandou “imprimir em Inglaterra, de maneira que circulou exemplares pelas mãos de todos os indivíduos desta cidade [...]”.

Apesar da grave denúncia e das notórias práticas mundanas, coube ao Padre Tezinho a decisão sobre o impasse entre os proprietários do Teatro e o Prelado dos carmelitas. Pelo visto, na decisão a favor dos carmelitas preponderou a incompatibilidade da vida conventual, com a frivolidade de uma casa teatral.

Em suma, frustradas as expectativas de Eleutério Varela e Estevão Braga que contavam com a localização privilegiada para dar ao edifício a aparência altiva e pomposa, porém, restou aos sócios, adaptarem a obra numa esquina de ruas estreitas. A disposição do Teatro ficou com a fachada frontal livre para a rua do Sol e uma lateral para a rua do Sineiro<sup>277</sup>, que logo ficou conhecida como beco do Teatro.

Sobre o projeto do Teatro o que podemos afirmar é a existência de croquis referentes à fachada para a rua do Sol. Nossos estudos preliminares ainda não identificaram se o projeto é uma adaptação de um primeiro edifício para o largo do Carmo, em vista disso, pretendemos deixar esta questão para análises futuras, pois a *priori*, interessa-nos a construção localizada na rua do Sol.

Se houve um primeiro projeto e sua efetiva execução foi também o primeiro prejuízo dos sócios com o negócio teatral, pois houve perda de tempo e material. E nesse caso, somente os carmelitas lucraram com a decisão de Tezinho, pois afastaram o Teatro do terreno privilegiado e mantiveram o recebimento de um vultoso foro, uma vez que o local sugerido para a construção do Teatro, na rua do Sol, também pertencia àquela congregação.

---

<sup>277</sup> Atualmente é a rua Godofredo Viana.

### 3.5 A planta do Teatro da União e seu autor Manoel Joaquim de Souza

Um dos aspectos ainda escusos sobre o Teatro da União diz respeito ao risco e seu autor. Foi César Marques, quem primeiro forneceu as medidas da caixa cênica. Nos *Apontamentos para o Dicionário Histórico, Geográfico, Topográfico da Província do Maranhão*, Marques informou (1864, p. 337), “A caixa do Teatro tem cinquenta e cinco palmos de largura, trinta e oito de altura e cem de fundo” encontramos as mesmas medidas na crônica de Sabbas da Costa, no *Dicionário* de Marques e no livro de Jansen. Os três autores confirmaram a localização dos camarins no fundo do palco.

No concernente à autoria do projeto ou quem capitaneou a construção, César Marques, em seu *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão* (1870), ao discorrer sobre os engenheiros que estiveram no Maranhão, arriscou o nome do português João Crisóstomo. Marques, qualificou Crisóstomo, como construtor civil e arquiteto responsável pela construção do sobrado do Desembargador Leal e que “desconfiamos ser ele o autor do Teatro União, hoje São Luís” (1870, p. 99).

Um requerimento de passaporte de João Crisóstomo<sup>278</sup> revelou que ele tinha setenta anos e era mestre de obras públicas da cidade de Lisboa. Crisóstomo realmente esteve em São Luís, mas retornou com a família para Lisboa em 1812. A suposição de César Marques indica que o historiador, assim como Sabbas da Costa e José Jansen, desconhecia os croquis anexos ao requerimento de Eleutério Varela, de outubro de 1816.

Foi com a retoma das investigações sobre o Teatro da União que localizamos os croquis, ou ao menos uma parte deles, juntamente com o primeiro de uma série de três requerimentos<sup>279</sup> do empresário Eleutério Varela para D. João VI e D. Pedro I. Depois de muitas buscas, nos arquivos de São Luís e Lisboa, em 2020, descobrimos estes documentos no acervo de *Manuscritos* da Biblioteca Nacional do Rio de

---

<sup>278</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 159\Doc. 11435

<sup>279</sup> BN: Manuscritos: C-0345, 001, nº 001; C-0345, 001, nº 002; C-0345, 001, nº 003

Janeiro. Os anexos correspondem ao risco, ou seja, às duas plantas baixas, uma secção longitudinal direita e à fachada frontal do Teatro.

No requerimento o próprio Varela informou serem estes, os croquis do Teatro, que à altura da sua elaboração ainda não havia recebido o nome oficial, portanto identificado como “Teatro da Capitania do Maranhão” (figura 10).

### **A fachada do Teatro da União**

No requerimento de 1828<sup>280</sup>, Eleutério Varela relatou para D. Pedro I, as dificuldades que ele e Estevão Braga enfrentaram desde a construção do Teatro até aquele corrente ano e que [...] eles conseguiram fazer ali construir um majestoso teatro, debaixo do emblema = União = com tanta presteza, que sendo lançada a primeira pedra da sua fundação em 2 de dezembro de 1815, em junho de 1817 apresentou o primeiro espetáculo público”. A partir desta informação sabemos que a construção durou praticamente um ano e seis meses, um tempo relativamente curto para uma edificação com uma configuração tipológica ainda não realizada na capitania.

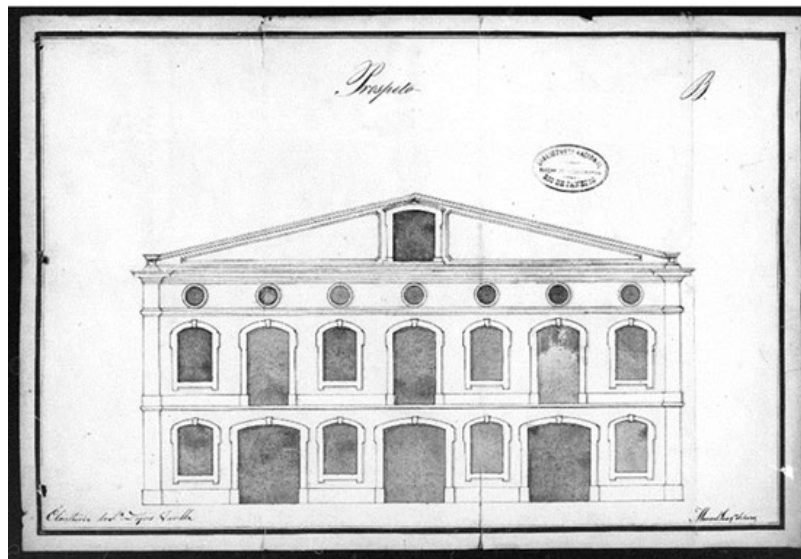


Figura 10. Fachada do Teatro da União.  
Fonte: Acervo de Manuscritos da BN

<sup>280</sup> BN: Manuscritos C-0345,001 n° 002

Do exterior do edifício, somente chegou até nós, o desenho da fachada do Teatro. Na margem inferior esquerda está o nome de Eleutério Varela, o empresário e empreendedor daquela obra. Na margem inferior direita está a assinatura de Manoel Joaquim de Souza. A localização da assinatura identifica o autor do risco do Teatro da União<sup>281</sup>.

A constatação de que a autoria dos croquis seja de um mestre de obras não configura um dado inusitado, pois não raro os mestres carpinteiros ou mestres de obras traçavam os projetos, como assevera Bueno (2012, p. 322):

Em Portugal e no Brasil, embora o neologismo existisse desde o século XVI, raramente se viu explícito “arquiteto”. O grosso das “fábricas” (construções) coube aos mestres de ofício – pedreiros e carpinteiros. Quando disponíveis no local, os engenheiros militares eram os profissionais mais prestigiados para projetar as obras públicas oficiais (militares, civis e religiosas), no entanto, em número inferior à demanda e atendendo a diversas solicitações regionais, estiveram ausentes da maior parte das freguesias e vilas, cabendo aos mestres de ofício projetar as edificações, tanto no reino como nas conquistas ultramarinas.

Também não é inusitado o anonimato de Manoel Joaquim de Souza como autor do projeto, provavelmente porque ele exercia um ofício mecânico. Como mestre carpinteiro ou carapina. No plano do Arsenal da Marinha de 1822, o nome de Souza foi registrado como Mestre de Obras Nacionais e Reais<sup>282</sup>.

Em 1821, Souza voltou trabalhar com Varela, quando este arrematou a obra do armazém de pólvora da província<sup>283</sup>. Foi um dos mestres de obras designado, em

---

<sup>281</sup> Essa forma de identificação consistia numa convenção da construção civil, militar e religiosa do período colonial no Brasil, de influência europeia, prevalecendo até os tempos hodiernos nos projetos arquitetônicos. Para análise dos croquis contamos com o auxílio do engenheiro e professor do IFMA, Luciano Carneiro Reis.

<sup>282</sup> No plano do Arsenal da Marinha de 1822. Coleção Cartográfica e Iconográfica Manuscrita.AHU. [<http://acervo.redememoria.bn.gov.br/>]. Acesso em 15 março de 2022.

<sup>283</sup> BPBL: Manuscrito nº 255.

14 de agosto de 1826, para o exame de vistoria da estrutura que sustentava o Teatro da União. Com exceção de César Marques, que arriscou o nome de um mestre de obras como “construtor civil e arquiteto”, os demais autores não demonstraram interesse nesse aspecto, provavelmente não tiveram acesso aos croquis ou o nome do autor do projeto não constituía uma informação relevante, uma vez que não era um arquiteto ou engenheiro.

Para proceder com uma breve análise arquitetônica é prudente advertir que os croquis podem não corresponder à realidade do edifício construído, no que diz respeito aos pormenores ornamentais, o que não inviabiliza uma incursão ao traçado.

Ao considerar o risco do exterior do Teatro, nota-se uma austeridade da arquitetura civil e militar ao qual Manuel Joaquim de Souza deveria estar habituado. Diferentemente do atual Teatro Arthur Azevedo (figura 12) o União foi projetado com fachada plana sem tratamento volumétrico e não reflete os três níveis das ordens de camarotes e as torrinhas da estrutura interna. Seus ornamentos são comedidos, alguns de influência neoclássica, como o uso de cornijas nas laterais do prédio, um frontão triangular, em cujo tímpano apresenta um vão, provavelmente um espaço reservado para algum símbolo. Este espaço delimitado, mas vazio e localizado no tímpano, divide simetricamente o edifício.

As portas e janelas apresentam o arco abatido, característico do barroco. Apesar dos materiais utilizados não estarem discriminados nos anexos, supomos que os arcos eram em pedra de cantaria. No pavimento superior repetiu-se o padrão com três portas e quatro janelas da entrada principal, referente ao piso térreo. Há também sete óculos para ajudar na ventilação e entrada de luz.

Ao comparar o risco da fachada do Teatro da União (figura 10) com as fotografias do edifício, respectivamente no início do século XX (figura 11) e no século XXI (figura 12), verificamos que houve gradativamente a verticalização. Nota-se que o edifício ganhou mais um piso, onde atualmente fica a sala de máquinas. Houve o aumento do telhado escondido por uma platibanda que passou a sustentar o frontão, as janelas do primeiro nível, que antes eram quatro, foram reduzidas para três. Apesar de não está evidente na fachada como seria a proteção nas portas do segundo piso, na fotografia de 1908, já apresentam balcões com grades de ferro rendilhados. As janelas e portas superiores foram providas de frontões alternadamente

arredondados e triangulares. As colunas nas fachadas são apenas decorativas. A austeridade dos óculos foi suavizada com guirlandas e alto relevo. Todos esses elementos decorativos afastaram o edifício de sua aparência colonial na tentativa de deixar seu exterior cada vez mais neoclássico.



Figura 11. Teatro de São Luís.

Fonte: Gaudêncio Cunha. Maranhão (1908). São Luís: Edições AML (2008).



Figura 12. Teatro Arthur Azevedo.

Fonte: G1<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup>[https://s2.glbimg.com/thqgl\\_y7OsqwmxmOa34Z4f1PVYk=/1200x/smart/filters:cover\(\):strip\\_icc\(\)/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH\\_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal\\_photos/bs/2017/B/A/WpiNYjSQ6eAEGGwacXNQ/foto-3-teatro-arthur-azevedo.jpg](https://s2.glbimg.com/thqgl_y7OsqwmxmOa34Z4f1PVYk=/1200x/smart/filters:cover():strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2017/B/A/WpiNYjSQ6eAEGGwacXNQ/foto-3-teatro-arthur-azevedo.jpg) Acesso em 25 de abril de 2022.

### **A planta-baixa do Teatro da União: a funcionalidade**

Souza utilizou a nomenclatura “planta do terreno” para se referir ao que conhecemos com planta-baixa. O mestre de obras se baseou na planta de outro Teatro, ou conhecia as regras para construção de Teatros à italiana, em voga no século XIX, como a rigorosa composição tripartida: com o *foyer* ou área de convivência, a sala de espetáculo e a caixa cênica. No entanto, a ausência de uma delimitação da caixa cênica, da orquestra e dos camarins dos artistas, dificultou a comparação com as medidas informadas pelas narrativas.

A planta confirma a ordenação espacial atinente à hierarquia dos ocupantes, que foi informada pelas narrativas: sessenta e seis camarotes, uma vez que, eram três ordens, onze de cada lado, em cada uma das ordens e mais uma 4ª ordem de torrinhãs, onde ficava a varanda, logo acima da tribuna, que segundo o comentário de Sabbas da Costa “um avarandado para as pessoas baixas”, se referindo ao público menos favorecido. O anúncio de um espetáculo publicado em nome de Varela no jornal *O Conciliador do Maranhão*, de 8 de junho de 1822, descreve a divisão dos lugares do público, “O espetáculo começará às 8 horas e os preços dos lugares são os seguintes. Camarotes que antigamente eram de 4.000rs, são 3.200rs e todos os mais 2.560rs. Frisas e Torrinhãs o preço antigo da casa. Plateia 480 e as Varandas 210”. As ordens no União receberam a seguinte denominação: as 1ª e 2ª ordens eram os camarotes; na 3ª ordem ficavam as frisas, a 4ª ordem correspondia às torrinhãs e integrando estas, a varanda, localizada acima da tribuna. A plateia era unificada, como podemos perceber pelo valor único do bilhete e pela sua disposição na planta.

Na caixa cênica há uma indicação dos bastidores e consequentemente os planos da cena, configurada pela divisão da cena em frações iguais entre cada bastidor e separados frontalmente pelo afunilamento dessa estrutura, destinada a formação do primeiro plano, segundo plano e assim sucessivamente até o pano de fundo (Bastos, 1908). O afunilamento dos bastidores coadunava com a inclinação do palco para o melhor efeito de perspectiva dos painéis pintados, como constatado na figura 19, do corte longitudinal do edifício. Essa divisão no palco denota uma obediência à estética da cena do fim do setecentos, no concernente à disposição dos

personagens e por “marcar d’uma forma certa as passagens, os movimentos e todos os efeitos de cena” (Bastos, 1908, p. 114).

Há na planta a disposição das escadas e da tribuna no meio da ordem nobre para as autoridades. Os acessos por três portas frontais para chegar à sala de convivência (atualmente, *foyer*) e duas na lateral direita. A sala de espetáculo apresenta quatro portas, uma em sua lateral e três que se comunicam com o *foyer*. Havia uma sala de jogos no Teatro, pois em 1822, Varela anunciou a sala para arrendamento na edição nº 99 do *Conciliador do Maranhão*, de 8 de junho de 1822.

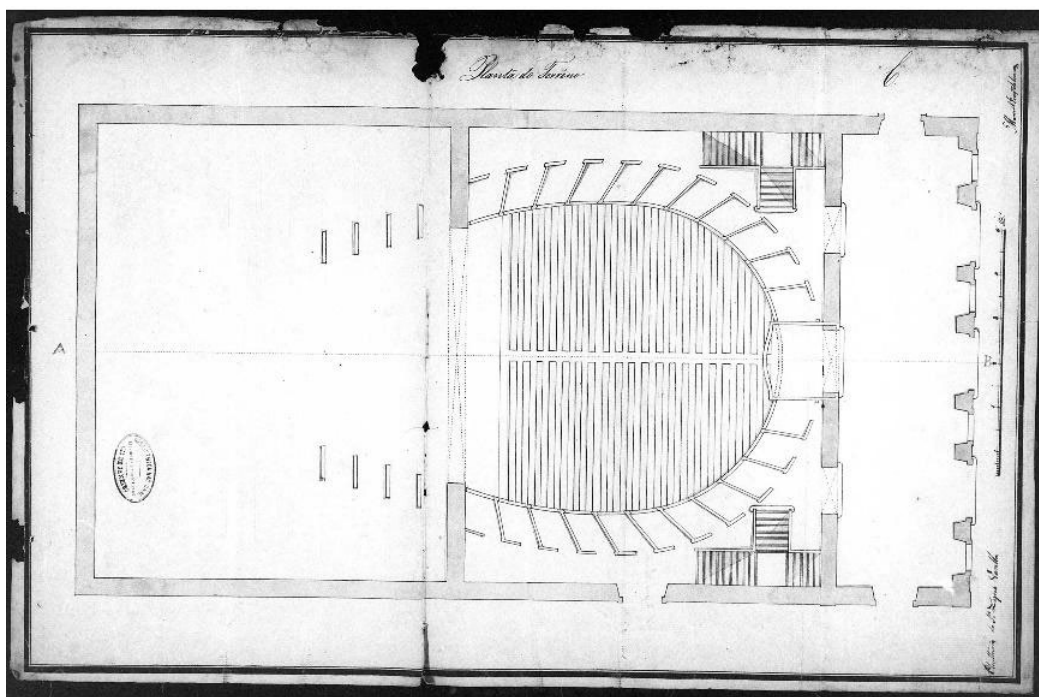


Figura 13. Planta baixa do piso inferior do Teatro da União  
Fonte: Acervo de Manuscritos da BN

A figura 14, identificada como “Prospecto do Teatro da Capitania do Maranhão” é concernente à planta do piso superior dos camarotes. Visivelmente há linhas correspondentes às paredes contornando os camarotes, o que indica a necessidade do bloqueio dos ruídos e luminosidade do exterior do prédio.

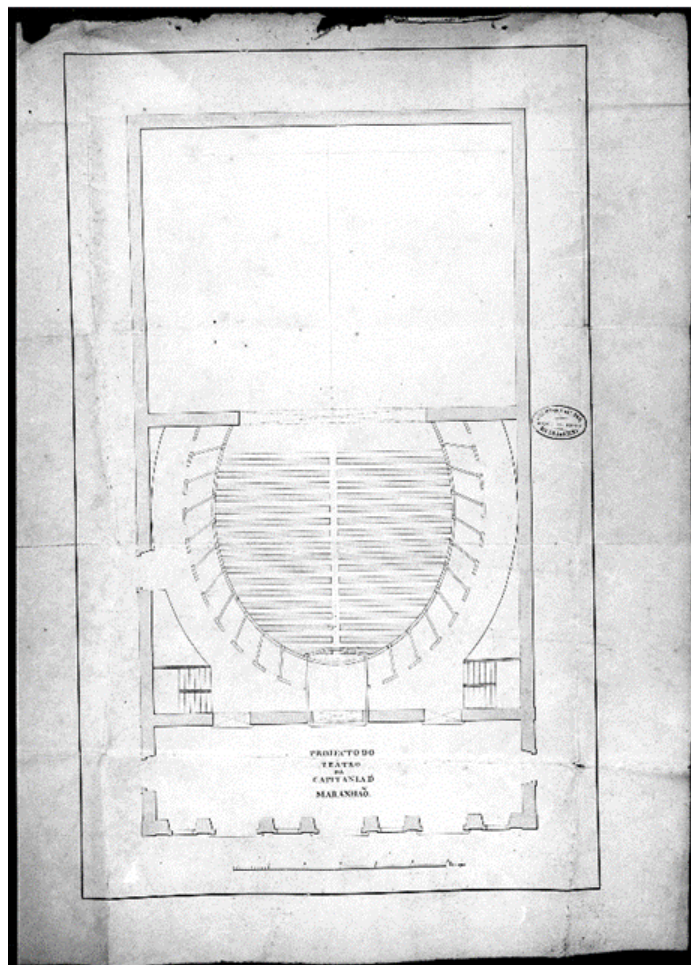


Figura 14. Planta-baixa do piso superior do Teatro da União  
Fonte: Acervo de Manuscritos da BN

Historiadores como Hessel e Raeders (1974, p.134) e Múcio Paixão (1930, p.391) corroboraram a afirmação do geógrafo e estatístico veneziano Adrian Balbi, autor do mais antigo registro sobre o Teatro da União, em 1822. Balbi asseverou que o Teatro da União foi projetado pelo “risco do Teatro São Carlos” de Lisboa. Com a planta-baixa dos Teatros União e São Carlos (figuras 15 e 16), podemos averiguar se há coerência na afirmação:

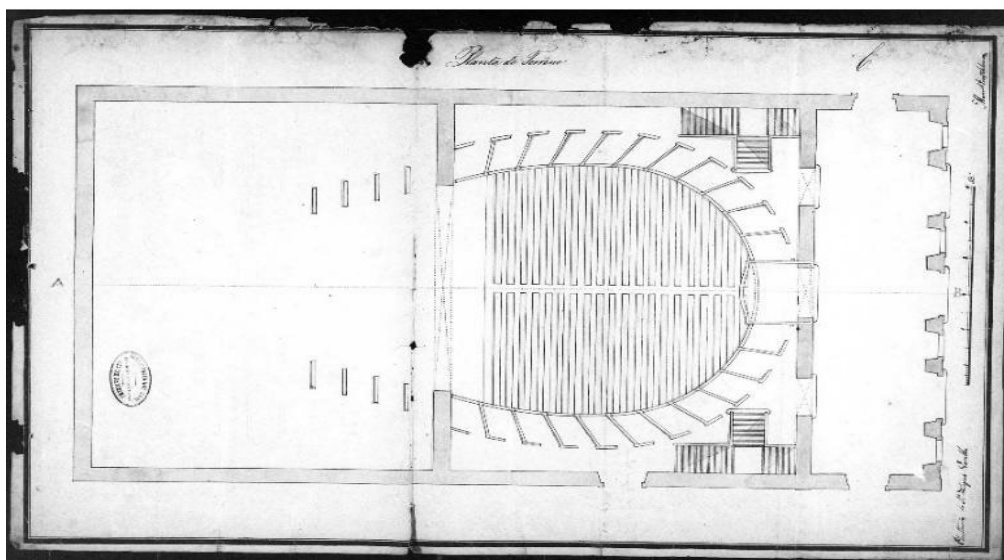


Figura 15. Planta-baixa do piso inferior do Teatro da União  
 Fonte: Acervo de Manuscritos da BN

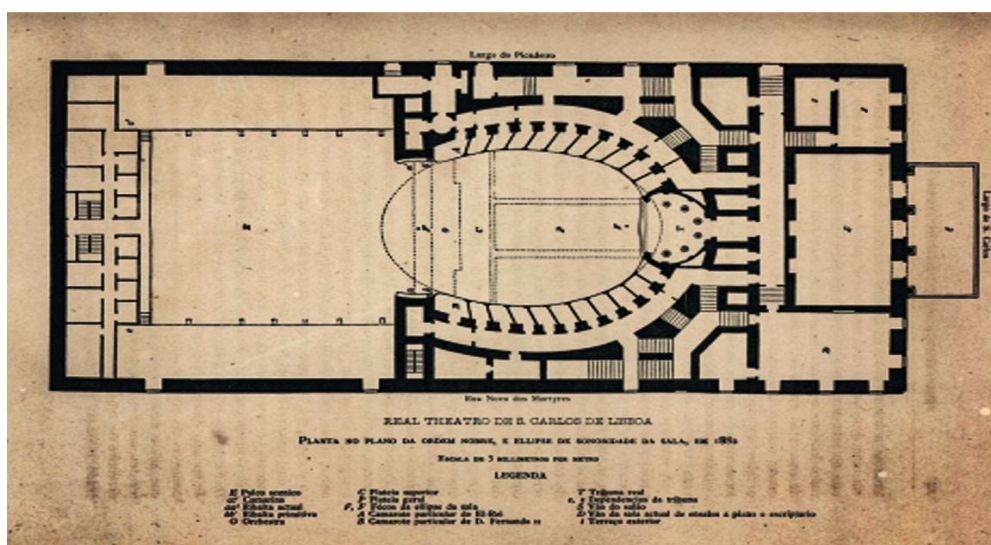


Figura 16. Planta-baixa do Real Teatro de São Carlos  
 Fonte: Gustavo Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 1955, vol. I.

Obviamente, a configuração tipológica torna o risco do São Carlos uma referência para a planta do União, pelas duas características básicas do modelo de sala de espetáculo de configuração italiana, que são a frontalidade do palco e o

auditório no formato ferradura. Mas, além destas características, os detalhes que apontam uma possível influência são os seguintes:

- A distribuição de camarotes no número de vinte e dois em cada ordem. No risco de Sousa previa-se somente três ordens de camarotes e a 4ª ordem que era composta pelas torrinhas, estas eram uma categoria de camarotes pejorativamente estigmatizado pela condição social dos frequentadores. Portanto considerando as três ordens, totalizavam sessenta e seis. No São Carlos, a contar com quatro ordens resultam em oitenta e oito camarotes;
- O uso de paredes que contornam os camarotes em ambas as duas plantas-baixas.

Não encontramos a planta-baixa ou uma secção longitudinal do Teatro de São Luís, logo após a reforma de 1851, mas uma nota no nº 34 do jornal *A marmota maranhense*, de 19 de março daquele ano, descreveu as alterações na sala de espetáculo e caixa cênica.

Todas as alterações que se tem feito, ou estão fazendo no Teatro, são muito bem calculadas e merecido aprovação geral, como seja, o ter-se rebaixado e dado mais inclinação ao palco cénico; o rebaixamento da plateia, para qual se abriram os competentes bueiros que não tinha; a colocação dos camarins no fundo da caixa; a abertura dos camarotes, que os torna mais arejados e bem policiados; a mudança na iluminação para gás; a colocação do relógio com mostrador transparente; o forrar o salão com papel pintado, e pôr lhe vidraças nas janelas [...] as grades de frente dos camarotes tem um defeito desde seu princípio, que é de serem muito altas [...] Temos pois que pedir para que se mandem fazer para cada camarote quatro tamboretas, ou mochos de palhinha mais altos [...] Ora essa utilidade, cuja despesa pouco deve exceder 300\$000rs [...] tem a dobrada vantagem de não dar às pessoas que alugam os camarotes o incomodo de mandar vir para o Teatro cadeiras de sua casa [...].

Pela descrição foram realizadas algumas correções de problemas estruturais decorrentes da apressada construção do União. As correções consistiram no rebaixamento da plateia e na inclinação do palco, problemas que podemos confirmar pelo corte longitudinal. Intrigou-nos o comentário sobre a disposição dos camarins no fundo da caixa cênica, sugerindo que essa disposição era uma novidade. Mas, se observarmos a planta do União, nela não há indicação do local dos camarins, diferentemente da planta do Teatro de São Carlos, que traz este setor bem definido atrás do palco. Outro detalhe que chamou atenção foi a divisão dos camarotes. Se observarmos o corte longitudinal do Teatro da União, as colunas que separam os camarotes sugerem que eles originalmente seriam fechados em suas laterais.

A reforma de 1851 não reparou um problema que parecia vir desde o União: a ausência de assentos fixos nos camarotes. Segundo a descrição, a ausência de cadeiras do próprio Teatro nos camarotes era um problema peculiar do Teatro do Maranhão: “[...] por que assentos nos camarotes há-o em todos os teatros, e no nosso sentiu-se sempre esta falta, que será muito conveniente e até indispensável remediar.” Esse inconveniente gerava confusão durante a recolha dos assentos ao fim das récitas, como consta na edição nº 614 do *Publicador Maranhense*, de 1848:

No dia 9 de dezembro, depois do benefício da Sr.<sup>a</sup> Antónia Efigênia Rosa, desapareceram do camarote nº 60 (2<sup>a</sup> ordem) duas cadeiras finas [...] roga-se aos Srs. que ocuparam o camarote naquela ordem, essa noite hajam de mandar à rua de S. Anna, nº 94 ou indicar sua morada: visto que não foram, sem dúvida, envolvidas com outras na condução.

Na edição nº 2569 do Diário do Maranhão, de 11 de março de 1882, foi publicada a planta-baixa<sup>285</sup> do Teatro São Luís, de 1882 (figura 17). A planta veio acompanhada de uma nota sobre a recente reforma, no concernente aos camarotes e plateia:

---

<sup>285</sup> Planta do engenheiro Campelo França.

Nela, se destaca perfeitamente as três ordens de camarotes, a alteração que sofreram a 1ª ordem, onde em cada lado, há uma escada para as cadeiras, o número destas o de bancos na plateia na geral é a numeração adotada.

Vê-se ao lado os números pares e ímpares mostrando a entrada para cadeiras e plateias: o lugar da música é completamente separado das cadeiras e com entrada pelo Beco que vai dar ao palco. O camarote da 1ª ordem de número 19, junto ao palco é da polícia. Além das 3 ordens que estão dispostas neste plano, ainda existem a 4ª ordem com 10 camarotes de cada lado, e as galerias, e as varandas, que são formadas pelo vão entre os camarotes números 1 e 2 da 4ª ordem e sobre a tribuna da Presidência.

Estas ordens não sofreram alteração alguma, a não ser a da limpeza e segurança.

A planta e a nota trazem informações relevantes sobre a sala, principalmente sobre a separação do local da orquestra. Percebemos que, anteriormente, a disposição dos músicos era abaixo do palco, mais próximo do público. Em relação ao União, o São Luís foi se tornando mais hierarquizado pela disposição dos lugares do público, principalmente na plateia. Haja visto a delimitação entre plateia, com cadeiras, e a geral, com bancos. Na primeira há cadeiras dispostas privilegiadamente na metade mais próxima do palco e dividida ao meio com entradas específicas pelas laterais do Teatro, separando o público dentro da casa teatral. A geral foi disposta mais distante do palco. Da configuração da plateia do Teatro da União, permaneceu apenas o corredor dividindo a plateia geral.

A sala pelas lentes de Gaudêncio Cunha<sup>286</sup> (figura 18) mostra o Teatro em 1908, com uma disposição diferente da plateia. Esta aparece unificada, porém conserva a entrada lateral, como se pode ver pelos degraus no lado direito da foto. Ainda se pode ver a varanda acima da tribuna e no teto um sistema para entrada de ar.

---

<sup>286</sup> Fotógrafo paraense que se estabeleceu no Maranhão e tornou-se uma referência no ramo quando inaugurou seu negócio, a Fotografia União, em 1895. (Sousa Filho, 2009)

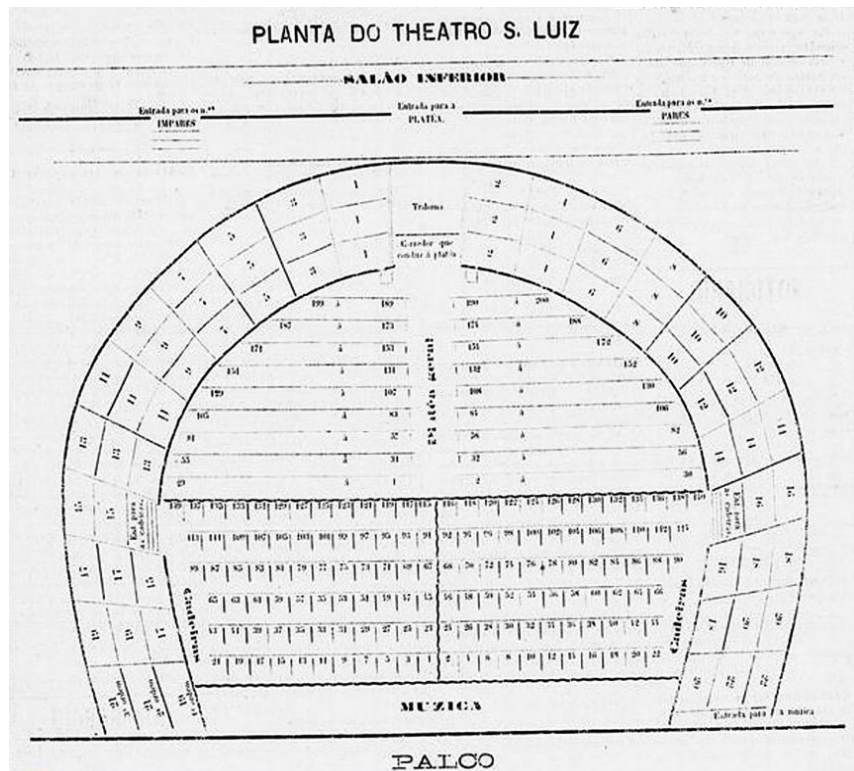


Figura 17. Planta do Teatro de São Luís (1882)  
 Fonte: Jornal Diário do Maranhão

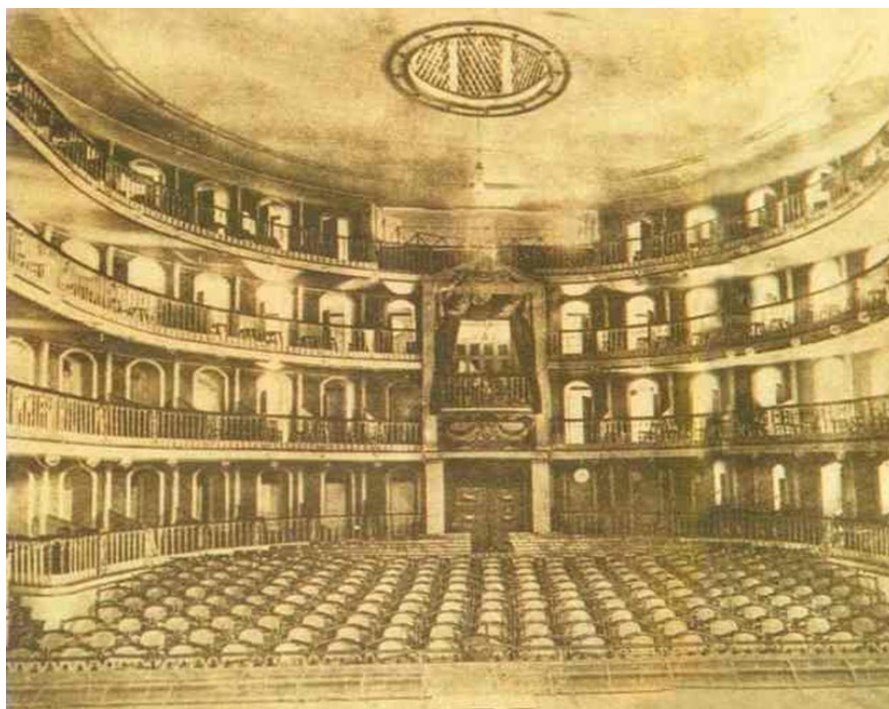


Figura 18. Sala de espetáculo do Teatro de São Luís em 1908  
 Fonte: Gaudêncio Cunha. Maranhão (1908). São Luís: Edições AML (2008).

### A secção longitudinal: funcionalidade e decoração

Internamente, o Teatro parece mais ornamentado. Há cornijas nas ordens e no arco do proscênio, a segunda e terceira ordem com guarda-corpo de matéria-prima não identificada no projeto, porém há possibilidade do uso de balaústres de madeira recortada por torneados. Descartamos o uso de grades de ferro fundido e decorado no guarda-corpo, uma vez que só foram utilizadas na reforma que o Teatro sofreu em 1851<sup>287</sup>. É nítido o impreciso rebaixamento gradual do nível da plateia, porém chama a atenção o suave declive do palco. O grau de inclinação do palco é um fator importante para os efeitos de perspectiva dos painéis pintados. O raso declive compromete o espaço debaixo do palco e inviabiliza o alçapão para os efeitos de aparecimento/desaparecimento. Como visto anteriormente, a inclinação foi aumentada durante a reforma de 1851, o que indica que a proposta original não atendia às necessidades da cenografia. O fosso da orquestra e os camarins não foram identificados, mas as varandas laterais sobre as coxias, indicam a possibilidade de movimentação de cenários e uso de maquinismos cênicos (figura 19).

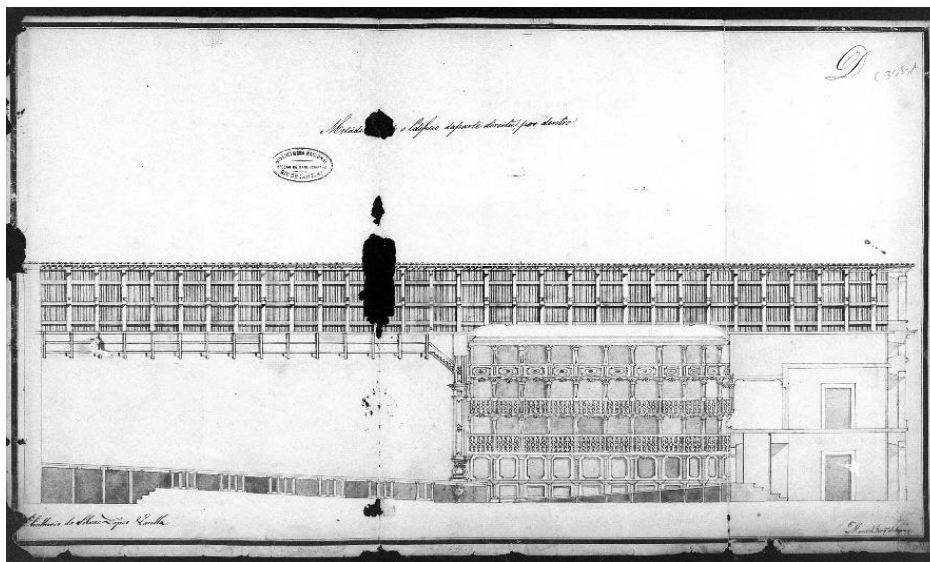


Figura 19. Lateral direita e interna do Teatro da União

Fonte: Acervo de Manuscritos BN

<sup>287</sup> Na edição nº 1162 do jornal *Publicador Maranhense*, de 19 de setembro de 1851, há um relatório da comissão de acompanhamento das obras do Teatro que confirma a substituição da balaustrada dos camarotes e da tribuna por grades de ferro.

Numa sucinta comparação entre as salas de espetáculo do União (1817) e São Luís (1851;1882) em relação ao Arthur Azevedo (2022), nota-se a manutenção das quatro ordens de camarotes, atualmente divididas em frisas (1ª ordem), camarote (2ª ordem), balcão (3ª ordem) e galeria (4ª ordem). A plateia foi unificada, sem a divisão da geral e sem o corredor central. Os acessos laterais para a plateia foram suprimidos. A caixa cênica foi ampliada e ganhou o fosso da orquestra sob o prosccênio (figuras 20 e 21).

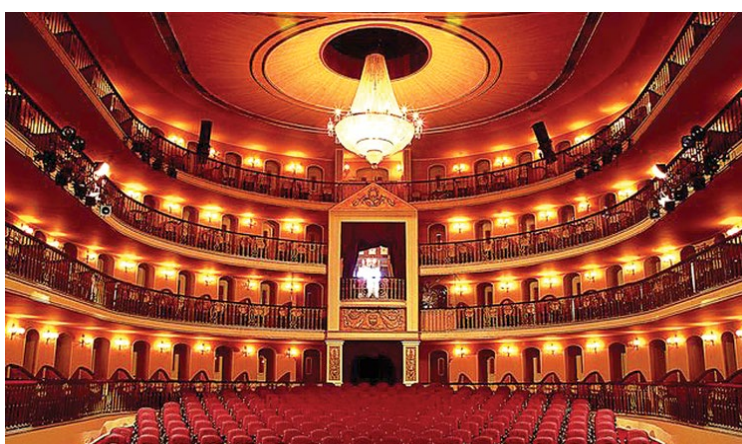


Figura 20. Interior do Teatro Arthur Azevedo com visão para a plateia  
Fonte: site Guia das Artes<sup>288</sup>



Figura 21. Interior do Teatro Arthur Azevedo com visão para o palco.  
Fonte: site do Projeto “A casa é nossa”<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> [<https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/img.guiadasartes.com.br/eve/607-teatro-arthur-azevedo-/RxUwcl8g.jpg>] Acesso em 22 de abril de 2022.

### 3.6 A pré-inauguração no Teatro inacabado: o espetáculo do poder de António José Meireles

Um dos episódios no processo de edificação do Teatro, que as narrativas abordaram como uma passagem inusitada, sem instigar o viés político subjacente, foi protagonizado pelo negociante de *grosso trato*, o português António José Meireles. Apesar de não encontrarmos registro do episódio em outras fontes, além das narrativas, cumpre destacá-lo em razão do lugar social de António José Meireles, pois denota o primeiro uso político da estrutura física do Teatro da capitania do Maranhão. José Jansen (1974) informou, com base na crônica de Sabbas da Costa que, “[...] a 1º de dezembro do ano seguinte o António José Meireles, desejando festejar à sua custa o aniversário da independência de Portugal, conseguiu dar ali um espetáculo gratuito, embora as obras não estivessem concluídas”.

Os Teatros de Lisboa ainda estavam fechados pelo luto de seis meses, em virtude do falecimento de D. Maria I, em março de 1816, quando insistiu Meirelles em levar o público para o Teatro inacabado. Mas como apontam os indícios, o espetáculo de Meireles pode ter ocorrido durante a viagem do empresário Eleutério Varela à Lisboa.

Ao realizarmos o cotejo de documentos surgiu a possibilidade de Varela não estar em São Luís no evento de Meireles no dia 1º de dezembro. Pois, no documento nº 4, anexo do requerimento<sup>290</sup> que Varela enviou à D. Pedro I, em 1828, o, o empresário declarou que, “antes de finalizar a obra se transportou o justificante para Lisboa e à custa de muita despesa, trabalhos e fadigas o esforço fez conduzir para esta cidade uma companhia de atores”. A duração da viagem Maranhão - Lisboa durava em média cinquenta dias e Varela já estava em Lisboa, em 23 de janeiro de 1817, quando foi assinado um dos primeiros contratos com os artistas, desta forma, presume-se que o empresário tenha partido no final de novembro de 1816. Logo, Varela pode não ter presenciado o espetáculo promovido por Meireles.

---

<sup>289</sup> [<https://ma98.com.br/wp-content/uploads/2021/05/TEATRO-ARTHUR-AZEVEDO2-e1622509521821.jpg>]. Acesso em 22 de abril de 2022.

<sup>290</sup> BN: Manuscritos - C-0345,001 nº 002.

Este episódio representou mais que uma excentricidade de um rico comerciante. Foi um ato simbólico, uma demonstração da capilaridade<sup>291</sup> do poder de Meireles na capitania. Para entender a atuação de Antônio Meireles na economia do Maranhão oitocentista recorreremos aos estudos de Luisa Moraes Silva Cutrim (2018, p. 62):

Antonio José Meirelles foi homem de negócio atuante na região do Maranhão, possivelmente desde os finais do século XVIII, em função das oportunidades geradas pela Companhia Geral de Comércio. Registros sobre a personagem são encontrados a partir de 1800, com passaporte pedindo licença para viajar até Lisboa; nos anos seguintes aparece recebendo postos militares. Com a posição consolidada, além dos postos militares, Meirelles também recebe, em 1818, uma das principais distinções honoríficas do período, a comenda da Ordem de Cristo, depois da compra de vinte ações do Banco do Brasil, e com isso, passou a ser mais usualmente citado como comendador Meirelles.

A maior parte da fortuna de Meireles vinha do comércio de escravizados e dos contratos de abastecimento de carne (Borrvalho, 2010) e o suporte para tais práticas vinha das estratégias de interdependência de poder político e econômico. No seu itinerário pessoal há referências sobre os esforços empregados para figurar um negociante de reputação ilibada. Assim, ele amealhou a confiança junto aos outros negociantes nas principais rotas comerciais da colônia e do exterior.

Meireles foi o grande credor na praça, com 1:200\$000rs emprestados aos mais diversos clientes, sócios e afins (Assunção, 2000). Seguindo essa linha, o negociante pode ter emprestado grossas somas para Varela e Braga, como assim fez em 1821

---

<sup>291</sup>A influência de Meireles na capitania começava pelas relações comerciais, no governo local, desde os capitães-generais, “desembargadores, juizes inferiores, câmaras, comandantes-gerais eram seus humildes servos, ou por lhe dever grossas quantias, ou por dele esperarem os prêmios das injustiças que praticaram” (Lisboa, 1969, p. 43). Outra forma de interferência do negociante foi financiar a educação dos jovens na Universidade de Coimbra. Foram instrumento de seus desígnios, o próprio Teatro e depois, o jornal *Conciliador do Maranhão*.

com a Tipografia Nacional<sup>292</sup>, e quiçá, cedido mão-de-obra escravizada e especializada para a construção do Teatro, pois como apontou o estudo de Cutrim (2017, p. 99):

Ao que tudo indica, Meireles conseguiu ascender economicamente a partir do comércio negreiro. Em seu inventário, são listados 140 escravos no total de 64:180\$000 réis, o que representava 18,72 % do montante bruto. Cifra relevante para um homem de negócios com mais atuação no meio urbano, que não exigia de tantos cativos em tarefas domésticas e comerciais. Além disso, a maioria desses escravos tinham algum tipo de ofício, como ferreiros, marceneiros, pintor, cozinheiro e carpinteiro.

A pressa em usufruir do Teatro, poderia ser uma tentativa de reforçar a importância da união do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e entreter os habitantes da capitania em meio aos rumores de uma revolução separatista que se preparava em Pernambuco e que foi deflagrada dois meses depois do espetáculo de Meireles.

Meireles era contrário aos movimentos de independência do Brasil<sup>293</sup>, pois isso afetaria significativamente seus negócios. Seu interesse em contribuir com as obras do Teatro foi a necessidade de proporcionar à capitania um espaço simbólico para reforçar seus valores, por meio da liturgia cênica que pregava a feliz união entre Portugal e Brasil.

Os laços entre o negociante e o Teatro foram cingidos pela sua proximidade com o coproprietário do estabelecimento, Estevão Braga. Desconfiamos que Braga

---

<sup>292</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 167\Doc. 12207. Carta da Comissão Administrativa da Tipografia Nacional desta cidade, em devido louvor ao donativo que este estabelecimento fez à Casa de Comércio do Sr. Antônio José Meireles, Ferreira e Companhia. 13 de dezembro de 1821.

<sup>293</sup> Em 1822, Meireles liderou o partido português contrário à independência do Brasil (Viveiros, 1954).

era um dos muitos sócios de António Meireles, em virtude de uma correspondência<sup>294</sup> de 4 de setembro de 1823, da Junta Governativa Provisória do Maranhão ao Imperador D. Pedro I, referente à “administração, arrecadação e distribuição da Fazenda Imperial desta província”. Nessa missiva<sup>295</sup>, o relator José Joaquim Freire citou Estevão Braga em uma das transações de Meireles, que na função de correspondente do Banco do Brasil aproveitava para burlar os cofres da Junta da Fazenda:

O fato de ter saído dos Cofres da Junta da Fazenda por Portaria da mesma Junta, de dez de novembro de mil oitocentos e vinte a quantia de quarenta e sete contos setecentos sessenta mil e trezentos e noventa sete réis, valor de Bilhetes do assinante Estevão Gonçalves Braga, o qual dando a Sequestro, feito pelo Juízo dos Feitos da Coroa, e Fazenda os seus bens mais parados, para permuta dos ditos Bilhetes, e amortizamento do seu alcance, depois de ter-se verificado o sequestro, e de arrecadada dentro dos Cofres a dita quantia, saiu a entregar-se a António José Meireles, a quantia líquida de trinta contos duzentos e vinte oito mil novecentos e quarenta e dois réis, sob o pretexto de ter a Relação proferido Sentença de absoluta preferência da dívida particular de Meireles sob a Dívida Pública, a qual neste caso já não era uma simples dívida, e sim um Depósito Real, porque quando a Fazenda Pública concede indulto de três e seis meses ao Negociante para pagar os Direitos, não empresta o valor deles pois não são gêneros, que se vendam fiados, sim recebe Bilhetes como se fosse Dinheiro na boa-fé de que o dito Negociante o depois de ter em si o Dinheiro por três e seis meses, para facilidade do seu Comércio, há de permutar os Bilhetes irremissivelmente no tempo prefixo, ou por eles por seus fiadores. É notável, que Estevão Gonçalves tinha

---

<sup>294</sup> A correspondência integra o conjunto de documentos relativos às Juntas Governativas Provisórias do Brasil. A reunião e transcrição dos documentos foram realizadas pelos profissionais do Arquivo Nacional e publicado em 1973 com o título *As Juntas Governativas e a Independência*.

<sup>295</sup> Arquivo Nacional, 1973, p. 120.

remanescentes, onde Meireles por ação ordinária, podia fazer o embolso de sua dívida particular sem atropelo do sequestro real, e de seus legalíssimos efeitos.

A correspondência indica que Estevão Braga estava com dívidas e envolvido em negociatas escusas com Meireles. Portanto, não nos surpreenderia que o Teatro fosse utilizado como moeda de troca e à disposição das vontades de Meireles, desvelando a politização do Teatro, antes mesmo de sua inauguração oficial.

### **3.7 O elenco para inauguração do Teatro da União**

No requerimento de 31 de julho de 1828, dirigido à D. Pedro I, Varela anexou um instrumento público, em que o tabelião Manuel António Antunes deu fé, como sendo legítimo seu conteúdo. Destacamos do documento a seguinte informação sobre o justificante Eleutério Varela:

[...] antes de finalizar a obra se transportou o justificante a Lisboa e à custa de muita despesa, trabalhos e fadigas fez conduzir para esta cidade uma Companhia de Atores composta por oito homens e quatro mulheres que com as suas respectivas famílias chegam ao número de trinta e cinco pessoas trazendo ao mesmo tempo todo o cenário, vestuário, utensílios necessários no que se conduziu com tanta eficácia e presteza que em junho de 1817 principiou o Teatro a exercer as suas funções com geral satisfação e aplauso do público principalmente nos dias faustíssimos de suas majestades e altezas o que recresce com uma espécie de entusiasmo quando ao mesmo público se apresentam a Efigie de suas majestades ao cantar o Hino da Gratidão e Fidelidade.

A afirmação do empresário deu pistas sobre os artistas e artífices contratados para a inauguração do Teatro, bem como, o teor do espetáculo apresentado e as visualidades da cena. Na ocasião, houve uma expectativa em relação ao elenco que

Varela foi contratar em Lisboa para inauguração oficial da casa. O próprio empresário se reportava ao elenco como uma companhia e as narrativas reforçaram o cariz aparatoso ao se referirem à aquisição do empresário, como uma “Companhia de Teatro de Lisboa”.

Para Sousa Basto, no *Dicionário do Teatro Português*, de (1908, pp. 41-42) uma companhia teatral era constituída pelos “artistas que formam o pessoal cénico dum teatro [...] da mesma forma como em Itália (*compagnia*). Em França tem o nome de *troupe*. As companhias são designadas pelo nome do Teatro em que trabalham efetivamente, ou pelo diretor, ou primeiro artista”. Uma dessas companhias foi a de Mariana Torres, atriz portuguesa de renome, contratada pelo empresário Fernando José Almeida para a inauguração do Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em 1813 (Faria, 2012).

O empresário trouxe para o Maranhão, artistas e artífices mediante contratos individuais e coletivos. Embora houvesse companhias portuguesas com temporadas no Rio de Janeiro, era inviável que elas se deslocassem para São Luís, pois as condições marítimas não colaboravam, tornavam a viagem mais longa que o trajeto entre Maranhão e Lisboa, este considerado um percurso mais favorável. Ademais, Eleutério tinha o suporte do tio António Gomes nas questões relativas aos artistas e contratos.

Por outro lado, Varela indicava a intenção de manter uma companhia estável ao estipular quatro anos de contrato para maioria dos artistas e artífices, pois segundo Almeida (2017, p. 227):

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 permaneceram 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.

Sobre o elenco do Teatro da União, de 1817, somente restaram os contratos que estão preservados nos Arquivos Notariais do ANTT em Lisboa e os requerimentos de passaporte no Arquivo Histórico Ultramarino – AHU. Esses documentos tornaram exequível delinear parte do elenco, pois o cruzamento das informações contidas nas duas fontes permitiu confirmar a identidade dos indivíduos, como naturalidade, estado civil, idade, além do endereço e dos acompanhantes. Alguns trazem dados como comprovação de contrato para trabalhar no local de destino. Contudo, estes documentos não dão garantias da presença de todos os contratados na inauguração do Teatro. Sobre esta questão, consideramos as seguintes possibilidades: ocasionais desistências, ou mesmo falecimento antes do embarque ou durante o traslado, uma vez que as condições de viagem configuravam verdadeiros desafios de sobrevivência.

A investigação permitiu identificar os indivíduos contratados que realmente estiveram em São Luís por meio dos assentos de batismo, registros de óbitos, nos livros da Arquidiocese de São Luís e nos Autos Cíveis de Ação de Agravo<sup>296</sup> relativos ao rompimento de contrato de 1819. Apesar de Varela ter afirmado um número de doze artistas, oito homens e quatro mulheres, nossa investigação deu conta de dez contratos celebrados no mês de janeiro de 1817 e salvaguardados no ANTT. Dos dez artistas, confirmamos o número de oito atores. Acerca das quatro atrizes, identificamos apenas dois contratos. Foram três contratos individuais e dois coletivos, distribuídos da seguinte forma:

Contratos Individuais	Manoel José da Silva Caetano José de Oliveira Pinto Januário Caetano da Costa	
Contratos Coletivos	José Maria Alves Vicente Cortezi José Antonio de Carvalho	Filipa Maurícia de Vilela Jesuína Rosa da Conceição Vilela José Tomás Cota

Tabela 1. Contratos individuais e contratos coletivos

<sup>296</sup> ATJMA: Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão. Comarca São Luís. Autos Cíveis (1785-1835). N° 339. Cx. 3. i. 3

Por meio do Projeto Resgate apuramos que os requerimentos de passaportes relativos ao deslocamento de Lisboa para o Maranhão, com datas entre fevereiro e março de 1817, são referentes aos dez contratados. Sobre as solicitações de passaporte dentro do intervalo das contratações de 1817, existem as circunstâncias que denominamos de “casos omissos”, que apesar da não localização de seus contratos, existem indícios do envolvimento com o Teatro da capitania, por meio de passaporte e de outros documentos. Enquadram-se nesta situação: António da Silva Neves e António José da Cruz.

Os contratos apontam que Varela estava na casa do tio, António Gomes Varela, no bairro do Salitre, durante o período de contratação dos artistas. A essa altura o Teatro do Salitre, ainda propriedade do tio, mas atravessava uma fase difícil: “De 1810 a 1820 deu o teatro, poucos proventos” (Sequeira, 1917, pp. 335-336). A situação crítica do Teatro do Salitre devia-se aos seguintes fatores: lutos de pessoas da família real, que fechavam as casas teatrais por um ano, além da campanha difamatória de Pina Manique acerca da moral e da estrutura física dos Teatros públicos, principalmente o de António Gomes Varela.

Diante do cenário de poucas oportunidades para os cômicos e artífices, não foi difícil Varela convencer atores e atrizes que não integravam as grandes companhias do teatro português para atravessar o Atlântico rumo ao Maranhão. O empresário contratou pessoal artístico sem muito reconhecimento público, pois a experiência que tinham nos palcos portugueses bastava para entreter os habitantes do Maranhão e ensinar as máximas de política e moral benfazejas à manutenção da fidelidade à coroa portuguesa.

Curiosamente e desapontando os registros das narrativas, alguns indivíduos do elenco contratado em Lisboa, vinham de ofícios, que *a priori*, não tinham relação direta com atividades teatrais. Duvidamos se tinham a experiência necessária para a função que lhe destinavam, como para as demais previstas nos contratos. Vale destacar que na primeira metade do oitocentos em Portugal, não havia formação de atores, aprendia-se a ser ator ou atriz de forma empírica.

Sobre a duração do contrato, os valores e a quantidade de benefícios, constatamos que não eram os mesmos para todos, variavam de acordo com os tipos ou caracteres designados, não podemos esquecer que o teatro oitocentista ainda era

marcado pela hierarquia no elenco. Embora no contrato o empresário promettesse custear a viagem dos contratados e de suas famílias com “a decência possível”, havia sempre os percalços da dolorosa e longa travessia do Atlântico em um veleiro<sup>297</sup>.

O custo da viagem não era uma bonificação do empresário, mas um adiantamento que seria descontado nos ordenados futuros, pois os artistas e artífices não disponibilizavam de recursos para os gastos onerosos da viagem que envolviam, o valor da passagem e as taxas para a documentação necessária, como “a dispensa de serviço militares comprovação criminal e comercial que não legitimasse a idoneidade do solicitante” (Guimarães, 2016, p. 45).

Era de obrigação do empresário conceder ao contratado um benefício correspondente a cada ano de contrato e fornecer os “vestuários precisos”.

No que diz respeito ao outorgante, os contratos ainda eram fortemente influenciados por algumas das regulamentações do alvará de 17 de julho de 1771. Tais eram as obrigações dos artistas e artífices:

- O contratado se responsabilizar em comparecer pontualmente aos ensaios assim que for avisado pelo empresário ou ensaiador;
- Não representar em nenhum outro Teatro da cidade sem autorização do empresário;
- Apresentar atestado médico em caso de ausentar-se do espetáculo por motivo de doença;
- Não receber ordenado na Quaresma, período em que o Teatro permanecia fechado.

As peculiaridades de cada escrituração e da atestação anexa ao requerimento de passaporte serão apresentadas na sequência conforme a ordem da data da contratação.

---

<sup>297</sup> As embarcações a vapor só começaram a enfrentar os mares na segunda metade do século XIX (Guimarães, 2016).

### **Manuel José da Silva: o galã**

Manuel José da Silva foi contratado em 23 de janeiro de 1817. Até o momento, o contrato<sup>298</sup> configura-se como um dos primeiros realizados em Lisboa, por Eleutério Varela no sentido de levar artistas para o Maranhão. Foi escriturado por dois anos, como primeiro ator de caráter sério e joco-sério pelo valor de 60\$000rs.

Além de ator, Manuel José da Silva foi contratado para “distribuir partes”, ou seja, responsável pela distribuição dos personagens no elenco.

O ator teria direito a um benefício, sendo o espetáculo de sua escolha e as despesas para a realização por sua conta. No caso de ordens superiores ou incêndio, considerados casos fortuitos, o ator receberia um empréstimo de meio ordenado mensal.

Foi testemunha deste contrato, Joaquim Pedro da Cruz, ponto do Teatro do Salitre. Anteriormente, em 1811, Manuel José da Silva estava escriturado<sup>299</sup> como ator e na categoria de galã, no Teatro do Funchal, na Ilha da Madeira.

A atestação do requerimento de passaporte de Manuel José da Silva é referente a 11 de março de 1817. A descrição do ator no requerimento infoma que ele era cômico do Salitre, casado, de idade trinta e três anos e morava na Freguesia de São José.

Por ser um dos primeiros escriturados, o ator foi testemunha em oito dos contratos assinados por Eleutério. Sua permanência em São Luís foi por mais dois anos depois do término de seu contrato. Em 25 de setembro de 1823, Manoel José da Silva, sua esposa e filhos estavam habilitados<sup>300</sup> para retornarem à Lisboa.

---

<sup>298</sup> ANTT, ADL: 1º CNL. Ofício A, cx. 131, liv, 650

<sup>299</sup> ANTT, ADL: 12º CNL. Ofício B, cx. 31, liv, 155

<sup>300</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 163\Doc. 11788

### **Caetano José de Oliveira Pinto: ator e alfaiate**

Contratado em 29 de janeiro de 1817 na qualidade de ator por quatro anos, Caetano José de Oliveira Pinto acertou com Eleutério Varela<sup>301</sup> receber proventos de 30\$000rs mensais, “da Páscoa até o dia do Entrudo e o mesmo ordenado pela Quaresma”, que já contaria do momento de sua chegada no porto de São Luís. O empresário não definiu qual tipo ou caráter exerceria o contratado, que foi condicionado a uma função mais abrangente, pois Caetano comprometia-se a exercer a função de ator em todos os papéis propostos pelo empresário ou ensaiador.

Caetano foi contratado como ator e tinha direito a receber vinte moedas do seu meio benefício<sup>302</sup> concedido a cada ano de contrato. Na ocasião do contrato o empresário adiantou para Caetano, vinte moedas referentes ao seu meio benefício do primeiro ano de contrato. Como ator, obrigava-se a participar dos espetáculos de benefício dos colegas do elenco sem receber por isso. Sua solicitação de passaporte<sup>303</sup> foi no dia 18 de março de 1817. Era natural de Lisboa, solteiro, tinha trinta e um anos, trabalhava como ator no Teatro do Salitre e morava na mesma rua do Salitre, nº 117. Manuel José da Silva, que já havia assinado contrato com o empresário, foi testemunha do contrato de Caetano.

Uma outra função de Caetano José de Oliveira Pinto foi identificada na justificação para o requerimento<sup>304</sup> de Varela de 1828, atinente a uma vistoria do Teatro, onde consta o nome de Caetano Pinto, como alfaiate.

### **Januário Caetano da Costa: um professor de primeiras letras para ator**

No dia 10 de janeiro de 1817, Eleutério Varela contratou o professor de primeiras letras Januário Caetano da Costa na qualidade de ator, recebendo 46\$000rs mensais durante quatro anos. E a cada ano, o direito a um benefício. A investigação não encontrou registros sobre a experiência de Januário como ator mas, no assento de

---

<sup>301</sup> ANTT, ADL: 1º CNL. Ofício A, ex. 131, liv. 650

<sup>302</sup> Não encontramos nenhuma referência a essa categoria de benefício.

<sup>303</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 163\Doc. 11790

<sup>304</sup> BN: Manuscritos - C-0345,001 nº 002

batismo<sup>305</sup> do filho Antônio, aparece como madrinha Anunciatta Evangelista, bailarina da companhia que ocupou o Teatro do Salitre em 1808. Este dado aponta para uma aproximação de Januário com o *métier* teatral lisboeta.

Como a duração do contrato<sup>306</sup> era longa, Januário precisou levar para o Maranhão sua mulher, Maria Joaquina de Sousa Telles, e dois filhos menores. O empresário adiantou os custos do traslado. Em 11 de março de 1817, o Intendente Geral de Polícia atestou no requerimento de passaporte<sup>307</sup>, que Januário era casado, tinha quarenta e quatro anos, natural de Lisboa, morador da Calçada do Carmo, em Vila Franca de Xira e professor de primeiras letras. Ao tentar ganhar a vida como ator no Maranhão, Januário teria a oportunidade de sustentar sua família, pois a realidade de um professor de primeiras letras no início do oitocentos em Portugal não era promissora, como ressalta Adão (1993, p. 124):

embora desvalorizada sob o ponto de vista social, devido, em grande parte, aos baixos vencimentos e à ausência de outras regalias profissionais, como aposentação e proteção na doença e, ainda, a indefinição de uma carreira profissional. A profissão de mestre de primeiras letras era, para muitos, um recurso face à sua incapacidade para outras atividades mais lucrativas.

Pelo visto, Januário esteve em São Luís, o que pode ser confirmado pelo assento de óbito<sup>308</sup> da filha em 1819. Em outubro de 1821, Januário e sua família achavam-se habilitados para se deslocarem ao Rio de Janeiro, provavelmente tentar novas oportunidades de sobrevivência.

---

<sup>305</sup> ABM – Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira: Paróquia de São Pedro. Registos de batismo (1813 - 1817), liv. 18.

<sup>306</sup> ANTT, ADL:1º CNL. Ofício A, cx. 131, liv. 650

<sup>307</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 163\Doc. 11790

<sup>308</sup> APEM. Acervo da Arquidiocese. Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé (1841-1851). Livro 8. Fl. 10.

### **José Maria Alves, Vicente Cortezi e José António de Carvalho: o contrato coletivo**

O carpinteiro José Maria Alves, casado e morador da rua das Taipas, junto à praça da Alegria, em Lisboa, foi admitido<sup>309</sup> por Eleutério Varela, no dia 6 de março de 1817. Durante quatro anos o carpinteiro exerceria a função de maquinista do Teatro e receberia 30\$000rs mensais, com direito a uma gratificação quando executasse mágica para alguma comédia.

Ser contratado como maquinista em um Teatro da primeira metade do século XIX significava ter alguma experiência com “instrumentos, aparelhos, e artificios de toda a espécie, destinados a preparar o movimento das *machinas*, e a arte tão complexa e tão difícil do *machinista*, arte com que se relacionam a construção, o preparo e colocação das vistas [...] à confecção dos praticáveis” (Bastos, p.80). Sobre “fazer mágica, para alguma comédia mágica”, o empresário se referiu à “manobra dos *trucs* [...] o movimento dos alçapões, as aparições, as mudanças repentinas de fatos, as transformações” (Bastos, 1908, p.80). Portanto, a execução de tramoias se tornou uma habilidade implícita à função de maquinista, com o aperfeiçoamento do gênero teatral *comédia mágica*, na primeira metade do século XIX. Preliminarmente podemos afirmar que o gênero teve como característica, temas fantásticos, personagens e ambientes de universos paralelos, exigindo cenários mirabolantes e dinâmica movimentação cênica, que impressionaram e conquistaram plateias.

Não obstante, as habilidades do mestre do Teatro José Maria Alves seriam colocadas em prática na inauguração do Teatro, com o cenário que Varela levava consigo de Lisboa. Mas ao especificar a execução de mágica no contrato, revela a intenção do empresário no concernente ao repertório do Teatro da União. Ressaltamos que tais efeitos também eram utilizados nos Teatros portugueses durante a liturgia cívica de homenagens e demonstração de fidelidade aos ideais monárquicos.

No dia 11 de março de 1817, o mestre carpinteiro solicitou passaporte para deslocar-se ao Maranhão em companhia da esposa. Comprovamos que José Maria Alves esteve no Maranhão posteriormente ao contrato com Eleutério. Primeiramente em dezembro de 1822, como signatário no *Manifesto Constitucional dos Moradores*

---

<sup>309</sup> ANTT, ADL: 1º CNL. Ofício A, cx.131, liv, 650.

da Cidade de São Luís do Maranhão<sup>310</sup>, defendendo a permanência do Maranhão junto ao Império português. Depois, em 1826, José Maria Alves foi responsável pela estrutura física da Galeria São Pedro de Alcântara<sup>311</sup> detalhadamente descrita no folheto *A Fidelidade Maranhense ou Noites do Barracão*<sup>312</sup> de 1826.

O espanhol Vicente Cortezi e o português José António de Carvalho foram admitidos como atores no mesmo contrato, pelo período de quatro anos. A diferença de ordenado entre os dois contratados não foi justificada. Mensalmente, Cortezi receberia 40\$000rs e Carvalho, 46\$000rs pelas mesmas funções. Anteriormente, Cortezi fora bailarino do Teatro da Boa Hora.

O requerimento de passaporte de Cortezi não foi encontrado, mas apuramos documentalmente que o ator se estabeleceu em São Luís com a esposa italiana, onde teve uma filha de nome Ana<sup>313</sup> em 1820. Foi proprietário de uma loja de bebidas que também vendia livros conforme o anúncio no nº 37 do jornal *O Conciliador do Maranhão*, de 17 de novembro de 1821. Cortezi faleceu<sup>314</sup>, em 27 de janeiro de 1829, em São Luís.

Sobre José António de Carvalho, seu pedido de passaporte de 11 de março de 1817 informa que o ator de trinta e nove anos, era casado e cômicos do Salitre. Carvalho esteve no Maranhão conforme os Autos Cíveis de Ação de Agravo<sup>315</sup> de Eleutério Varela contra o ator José Maria Galvão, em que Carvalho foi uma das

---

<sup>310</sup> Publicado no *O Conciliador do Maranhão*, nº 151, de 21 de dezembro de 1822.

<sup>311</sup> Galeria ou Barracão foi uma construção temporária erguida e decorada exclusivamente para os festejos que marcaram a aclamação do Imperador e o aniversário de um ano do príncipe imperial, entre outubro e dezembro de 1826.

<sup>312</sup> Segundo Borralho (2010, p. 50): “O documento trata do reconhecimento pelo Maranhão da Independência do Brasil, quando o tratado finalmente dava conta deste ato somente em outubro de 1825, quando este documento chegou ao Maranhão. Foi uma semana de festa e pomposidade em que até os portugueses juraram fidelidade ao Imperador. Houve solenidades, missas, peças teatrais, execução de música, enfim, uma verdadeira festa cívica”. A sumptuosa festividade foi idealizada pelo presidente da província, Pedro José da Costa Barros. João Chrispim Alves de Lima, diretor da Tipografia Nacional, foi considerado o provável autor do folheto *A Fidelidade Maranhense, ou Noites do Barracão*.

<sup>313</sup> APEM. Acervo da Arquidiocese de São Luís-Ma. Freguesia de N.S da Vitória. Livro nº 116, Fls.12-13.

<sup>314</sup> APEM. Acervo da Arquidiocese de São Luís-Ma. Freguesia. de N. Senhora da Conceição. Livro nº 37, F.22.

<sup>315</sup> ATJMA. Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão. Comarca São Luís. Autos Cíveis:1785-1835. Nº 339. Cx. 3. i. 3.

testemunhas. Foi ainda acordado neste contrato coletivo, a concepção de um benefício a cada um destes contratados, em cada um ano de sociedade com o empresário. E para testemunhar a celebração de contrato Eleutério levou Manoel José da Silva que já se achava escriturado para trabalhar no Teatro do Maranhão.

**Filipa Maurícia de Vilela, Jesuína Rosa da Conceição Vilela e José Tomás Costa: dos Teatros São Roque e Bairro Alto para o Teatro da União**

Em mais um contrato coletivo<sup>316</sup> com data de 15 de março de 1817, Varela admitiu os seguintes atores: a viúva Filipa Maurícia de Vilela, de quarenta e quatro anos, Jesuína Rosa da Conceição Vilela, de dezesseis anos (respectivamente mãe e filha) e o viúvo José Tomás Cota, de sessenta anos.

Os três contratados tinham passagens pelos Teatros de São Roque e do Bairro Alto. Para adquirir passaporte os três solicitaram em 23 de março de 1817 a desobrigação<sup>317</sup> com o Teatro do Bairro Alto, onde se achavam escriturados. Isto não impediu de assinarem contrato de quatro anos com o empresário do Teatro do Maranhão, em 15 de março de 1817.

Mãe e filha foram contratadas para desempenharem “os papéis próprios de seus caracteres”. No caso, os ordenados mensais de Filipa Maurícia era de 20\$000rs e sua filha, Jesuína receberia 44\$800rs com a obrigação de cantar nos espetáculos musicados. Além da filha Jesuína, Filipa se dirigiu ao Maranhão com mais um casal de filhos.

José Tomás Cota foi contratado como ator com ordenado de 40\$400rs. Desconhecemos quais os tipos ou caracteres fixos as atrizes exerciam nos Teatros lisboetas, mas José Tomás Cota foi administrador do Teatro de São Roque<sup>318</sup>,

---

<sup>316</sup> ANTT, ADL. 12º CNL. Ofício B, cx. 34, liv. 168

<sup>317</sup> ANTT, MR: Negócios diversos relativos a Teatros, mç, 992.

<sup>318</sup> Há poucas informações sobre o Teatro São Roque. Sousa Bastos (1947, p. 230) deu algumas pistas informando que “Pouco depois de estar aberto este teatro faleceu a rainha D. Maria I, a 20 de março de 1816, fechando o teatro por um ano!”

segundo a atestação anexa ao pedido de passaporte<sup>319</sup> e também foi ator no Teatro do Bairro Alto.

Não obstante, as partes assentiram sobre o benefício o seguinte:

Que ele empresário se obriga a dar um benefício cativo de toda despesa daquele dia, a ela Jesuína Rosa da Conceição um espetáculo novo, ficando esta para a continuação do trabalho da Casa; meio benefício a ela Filipa Maurícia, também sujeito às mesmas despesas.

O contrato teve como testemunhas, Manoel José da Silva e José Maria Galvão, ambos contratados por Eleutério.

Não encontramos nenhuma informação da passagem de Tomás Cota pelo Teatro da União. Filipa e Jesuína ficaram a residir em São Luís, mesmo depois do período de contrato, como consta nos Códices de Inventário de Óbito e de Batismo<sup>320</sup>, da Freguesia da Sé. A primeira, anteriormente ao contrato com Eleutério, era viúva de Francisco Gonçalves Seixas. Um assento de óbito informa que Filipa faleceu em 6 de agosto de 1842, aos setenta e cinco anos.

Um assento de batismo<sup>321</sup> de 20 de dezembro de 1822, referente à adulta escravizada Claudina do Gentio do Congo, revela que Jesuína foi a madrinha e estava solteira. O padrinho foi Marcelino Lemos, também solteiro. Este talvez tenha se tornado marido de Jesuína, pois conforme verificado, o sobrenome Lemos foi acrescido ao de Jesuína numa descrição da apresentação da atriz e cantora no folheto *A Fidelidade Maranhense ou Noites do Barracão* (1826, p. 92): “a senhora Jesuína Rosa da Conceição e Lemos cantou o *Hino à Independência*, enquanto as cortinas se abriam para a admiração do retrato do imperador”. Apesar de a apresentação ocorrer no palco do Teatro da União, já havia encerrado o contrato entre a atriz e Eleutério, referente ao ano de 1817.

---

<sup>319</sup> AHU: ACL-CU-009 Cx.163/Doc.11796

<sup>320</sup> APEM: Acervo da Arquidiocese de São Luís-MA. Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé Códices do Inventário de Batismo. Livro 11. fl, 24.

<sup>321</sup> APEM: Acervo da Arquidiocese de São Luís- Ma. Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé Códices do Inventário de Batismo. Liv. 114. fl, 167.

### **José Maria Galvão: do contrato à querela com o empresário**

José Maria Galvão era ator com passagem pelo Teatro do Salitre, segundo um aviso de transferência da data de um espetáculo em seu benefício e de João Anacleto Soares Silva, publicado no nº 19 da *Gazeta de Lisboa*, de 23 de janeiro de 1813. Embora estivesse como testemunha no contrato coletivo de Filipa, Jesuína e Tomás Cota, a sua escrituração<sup>322</sup> ocorreu em sua casa e com tabelião diferente do contrato coletivo, porém, no mesmo dia, 15 de março de 1817. O contrato de Galvão previa quatro anos desempenhando a função de ator pelo valor de 40\$000rs e teve como testemunha Manuel José da Silva.

Ficou acordado que o ator “[...] terá um benefício de espetáculo em cada ano de sociedade com ele empresário se assim lhe convier, porque se a ele José Maria Galvão lhe for mais útil fazer o benefício com alguns atores seus companheiros, poderá livremente executar”. Porém, houve a seguinte condição:

somente lhe fica pertencendo metade do benefício acima apontado sendo a outra metade para ele empresário, ou para aquele ator com quem fizer o mesmo benefício”.

Esta condição será motivo de um litígio judicial contido nos Autos Cíveis de Ação de Agravo<sup>323</sup> de Eleutério Varela contra Galvão, por quebra de contrato. O processo iniciou em 1818 e findou em 1819. Foi através destes que confirmamos que Galvão realmente esteve a trabalhar no Teatro no Maranhão. O teor do litígio judicial será abordado no segmento posterior. O pedido de passaporte de Galvão não foi localizado.

---

<sup>322</sup> ANTT, ADL: 12º CNL. Ofício B, cx.34, liv.168

<sup>323</sup> ATJMA: Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão. Comarca São Luís. Autos Cíveis:1785-1835. Nº 339. Cx. 3. i. 3.

## Casos omissos

Consideramos casos omissos aqueles indivíduos cujos contratos não foram localizados, mas que por meio de outros documentos apresentaram alguma relação com o Teatro do Maranhão. Convém destacar as informações contidas na atestação anexada à solicitação de passaporte de António da Silva Neves, que pretendia passar de Lisboa para o Maranhão. No documento de 21 de março de 1817, o Intendente de Polícia João de Mattos e Vasconcelos Barbosa de Magalhães deu o seguinte parecer<sup>324</sup>:

Atesto que Antonio da Silva Neves, criado de servir, solteiro, natural do lugar de Barreira, termo de Leiria, morador na rua dos Arroios, não tem impedimento algum para pela polícia para passar como pretende à Cidade do Maranhão, para onde se acha escriturado para cômico. E para constar onde lhe convier, especialmente na Secretaria de Estado dos Negócios da Marinha, onde deve recorrer para conseguir o seu passaporte, mandei passar o presente por mim assinado ficando na Intendência o documento passado pelo Juiz do Crime do Bairro da Mouraria que legitima o recorrente.

Desconhecemos se António da Silva Neves foi de fato cômico do Teatro do União, pois não encontramos o contrato que comprove sua escrituração como informa o requerimento. Porém em 1821, um António da Silva Neves foi admitido como operário na primeira tipografia do Maranhão, na função de “ajudante de compositor e amanuense com ordenado 666 réis” (Marques, 1870, p.547). Não podemos afirmar que o operário da tipografia e o requerente do passaporte, fossem a mesma pessoa. Mas, coincidentemente, o ajudante de compositor iniciou como operário na tipografia, quando o ensaiador e diretor do Teatro, Costa Soares, assumiu a direção do estabelecimento, em 1821. Neves pode ter sido recrutado do Teatro por Costa Soares para trabalhar na tipografia. Ainda assim, esta é apenas uma especulação.

---

<sup>324</sup> AHU: ACL-CU-009, Cx.163/Doc.11792

Sobre António José da Cruz, constatamos que foi ator no Teatro da União, pelos Autos Cíveis de Ação de Agravo<sup>325</sup> de Eleutério Varela contra o ator José Maria Galvão, por quebra de contrato, em 1819. Neste último, António José da Cruz foi identificado como ator e testemunha, mas na atestação de seu pedido de passaporte<sup>326</sup> de março de 1817, não consta nenhuma referência ao Teatro, apenas informa que Cruz “vive de sua agência” e que pretendia se deslocar para o Maranhão acompanhado de sua esposa e cunhada.

Com o nome da esposa, Genoveva Antera da Conceição Esteves, averiguamos o registro de casamento<sup>327</sup> e depois o assento de batismo<sup>328</sup> de António José da Cruz, concluindo que se tratava de António José Cândido da Cruz, apontado por Inocêncio Francisco da Silva, em seu *Dicionário Bibliográfico Português* (1858, p.166) como “Antigamente professor de primeiras letras em Lisboa, e depois Oficial Maior graduado da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, do conselho de sua Majestade, comendador da Ordem de Cristo, Cavaleiro da de N.S. da Conceição, etc., etc.” Se realmente Cruz foi nomeado para tão prestigiado cargo e recebeu a insígnia honorífica da Ordem de Cristo, tudo pode ter ocorrido depois de sua primeira estadia no Maranhão, pois segundo o registro de passaporte<sup>329</sup> de 22 de agosto de 1821, Cruz e a esposa achavam-se habilitados para saírem de São Luís rumo à Lisboa.

A investigação deu conta das atividades de Cruz em Lisboa como tradutor de novelas<sup>330</sup>, redator de jornais e proprietário da Tipografia A. J. C. da Cruz. Foi autor do *Periódicos dos Pobres* (1826-1828)<sup>331</sup>, periódico de cunho político e por motivos de censura foi limitado à assuntos triviais e noticiosos, e do *Arquivo Popular. Leituras de Instrução e Recreio. Semanário Pitoresco*, (1837-1842) (Soares, 2020).

---

<sup>325</sup> ATJMA. Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão. Comarca São Luís. Autos Cíveis:1785-1835. Nº 339. Cx. 3. i. 3

<sup>326</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 163\Doc. 117970

<sup>327</sup> ANTT, ADL: Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia de Alcântara, livro de casamentos, n.º 10, cx. 36.

<sup>328</sup> ANTT, ADL: Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia de Alcântara, livro de batismo, n.º 6, cx. 4, 6/47/13/1.

<sup>329</sup> BR MAAPEM. 1.S.8.L.40

<sup>330</sup> *O Castelo de Grasville*. Traduzido do francês por A. J. C. da Cruz.

<sup>331</sup> Impressão de João Nunes Esteves.

Não encontramos os motivos do retorno de Cruz para o Maranhão, porém seu nome surge trabalhando como impressor, na Tipografia de R. A. R. d'Araújo, em São Luís. Em 1845, Cruz foi proprietário da Tipografia Maranhense, na rua do Egito, nº 20. De seu prelo saíram os jornais: *Instrução e Recreio* (1845), *O Arquivo: Jornal Científico e Literário* (1846), *O Unitário* (1846), *Voz do Bacanga* (1848-1854), *O Bentevi* (1847) e *Argos Maranhense: o periódico liberal* (1851-1852), em alguns desses foi não somente impressor, mas autor e colaborador.

Do jornal *O Progresso*, foi o editor de 1849 a 1854, quando deixou suas funções. Sobre esta questão Hallewell (2005, p. 177) destacou que:

No começo de 1854, Cruz com a idade de 64 anos<sup>332</sup>, deixou de cumprir seu compromisso de imprimir o jornal. O governo provincial seduzira-o com a oferta de uma sinecura, e como estava velho, cansado e perdendo dinheiro e seu compromisso não se baseava em acordo escrito, ele aceitou.

Suspeitamos que a sinecura oferecida foi o elevado cargo na Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, do conselho de sua Majestade, citada no *Dicionário Bibliográfico Português* (1858).

Por meio do levantamento do elenco contratado para a inauguração do Teatro do Maranhão, constatou-se que havia uma distinção de ordenados, sendo o ensaiador beneficiado com maior remuneração 60\$000rs, seguido de Januário e Carvalho, ambos com 46\$000rs e Jesuína, com 44\$8000rs. Os menores salários foram os de José Maria Alves 30\$000rs e Filipa 20\$000rs. Os membros do elenco se obrigavam a representar todo e qualquer papel necessário que o empresário ou ensaiador exigisse. Não havia regalias para nenhum dos contratados e muito menos a garantia de um alojamento, a moradia ficava por conta dos artistas e artífices.

---

<sup>332</sup> Inocêncio Francisco da Silva, em seu *Dicionário Bibliográfico Português* (1858, p. 166) afirmou que António José da Cruz faleceu em 1857 aos cinquenta e três anos; porém consta no assento de batismo a data de nascimento, 16 de agosto de 1790, então em 1857 Cruz teria sessenta e sete anos.

A diferença dos valores pode ser explicada pela hierarquia<sup>333</sup> das funções e caracteres de cada contratado. As idades daqueles e daquelas que subiriam à cena também tem relação com os caracteres designados. Nota-se que em alguns contratos o empresário visou usufruir de um direito do contratado, quando o próprio Varela impôs a divisão dos lucros do benefício entre ele e o artista. Um outro aspecto observado foi o nome de Manuel José da Silva, o primeiro contratado. Silva, consta como testemunha na maioria dos contratos, cujos outorgantes eram do Teatro do Salitre ou com passagem pela casa. Decerto, Silva, que também foi ator no Salitre, colaborou com o empresário na contratação de pessoal artístico.

Importa ressaltar que o próprio Eleutério Varela afirmou no documento nº 4, anexo ao requerimento de 1828<sup>334</sup>, que o número de contratados e suas respectivas famílias totalizavam trinta e cinco pessoas que desembarcaram<sup>335</sup> no porto de São Luís. A confirmação da presença destes indivíduos em São Luís, permite inferir que a edificação do Teatro da União, contribuiu para fixação de parte dos componentes do elenco e suas famílias na cidade. Pelo que consta, parte dos contratados acabaram por se estabelecerem em São Luís, porque de fato pretendiam ficar ou porque os rendimentos com o Teatro não possibilitaram a compra de passagens para retornarem com a família para Lisboa. Do elenco, permaneceram em São Luís: Cortezi, Filipa, Jesuína, Caetano, José Maria Alves e António José da Cruz.

Até o momento apresentamos os sujeitos envolvidos nos trâmites da edificação do Teatro, analisamos a planta do edifício e os contratos que permitiram

---

<sup>333</sup>A hierarquia dos caracteres era dividida em primeira e segunda classe. Os tipos da primeira classe: primeiro centro absoluto, primeiro amoroso ou galã de ponta de teatro, pai nobre ou velho sério, primeira-dama absoluta, primeira-dama central absoluta, primeiro cômico absoluto, centro cômico, velho cômico e primeira cômica. A segunda classe era composta pelos seguintes tipos: segundo amoroso ou galã de ponta de Teatro, segundo centro utilidade, galã cômico, característico utilidade, segunda dama amorosa, segunda central, segunda dama, dama cômica ou cantante. Esta classificação variava conforme o tamanho da companhia (Bastos, 1908).

<sup>334</sup> BN: Manuscritos C-0345,001 nº 002.

<sup>335</sup> Ao narrar sobre esse incidente, Jansen, informou o ano de 1820; no entanto introduziu o comentário entre dois parágrafos que tratavam da inauguração, em 1817, confundindo pesquisadores e autores em relação aos acontecimentos que antecederam a inauguração do União. O incidente ocorreu de fato com o elenco da segunda digressão de 1820, como veremos na segunda fase de atividades da casa teatral, ainda sob a direção do empresário Varela.

delinear o elenco olvidado da inauguração. Com todos esses elementos reunidos constituímos subsídios para analisar os aspectos da inauguração do União.

### **3.8 A inauguração do Teatro da União: o drama heroico e as sugestões para as visualidades e sonoridades da cena**

Como verificado no documento nº 4 do requerimento de 1828<sup>336</sup>, a viagem de Eleutério Varela para Lisboa não foi somente contratar o elenco para inauguração do Teatro, mas para importar “todo o cenário, vestuário, utensílios necessários”. Para encomendar todo material era necessário o programa da inauguração e, porventura, o dos espetáculos subsequentes. Conjecturamos que a primeira providência do empresário, ao chegar em Lisboa, foi encomendar um drama heroico para abrilhantar a abertura do União.

A liturgia dos espetáculos de abertura das casas teatrais na América Portuguesa por vezes seguia uma ordem de apresentações: um elogio dramático, um drama heroico lírico alusivo à comédia apresentada na sequência, um bailado entre as cenas, encerrando com a efigie do príncipe regente D. João VI, acompanhado do Hino da Gratidão e Fidelidade. Da inauguração, chegou até nós, o folheto do drama da abertura do Teatro da União, escrito por D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (figura 22). O dileitante Coutinho foi o mesmo autor do drama lírico *O Juramento de Numes*<sup>337</sup> apresentado na abertura do Teatro São João no Rio de Janeiro, em 1813.

O erudito Gastão Fausto da Câmara Coutinho era capitão-tenente da Real Armada do Rio de Janeiro e em 1817 encontrava-se afastado de suas funções para tratamento de saúde<sup>338</sup> em Lisboa. No requerimento<sup>339</sup> a D. João VI, com data de 17

---

<sup>336</sup> BN: Manuscritos. C-0345,00,1 nº 002

<sup>337</sup> D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho foi o autor do texto drama da inauguração do Real Teatro São João no Rio de Janeiro em 1813. A música que integra o drama foi de autoria de José Maurício Nunes Garcia. São ainda de sua lavra o drama *O Triunfo da América*, destinado ao aniversário de D. João, em 13 de maio de 1810; *Parabéns ao Príncipe Regente Nosso Senhor, e à Pátria, pelos presságios felizes da Restauração de Portugal. Dedicados ao Sereníssimo Senhor Infante Almirante General*. Rio de Janeiro, Impressão Régia.

<sup>338</sup> O documento faz alusão ao tratamento feito nas Caldas, uma referência às terapias termais da região de Caldas da Rainha.

de julho de 1817, o capitão alegou estar sem recursos para o tratamento e solicitou um abono de 50\$000rs. Diante da declarada situação financeira, não foi difícil aceitar a proposta de Eleutério Varela para a escrita de mais um drama heroico, que deveria versar sobre a importância da união entre reinóis e os filhos da terra, embalado pela nova condição do Brasil integrando o tríplice cetro do príncipe regente, o Reino Unido Portugal, Brasil e Algarves.

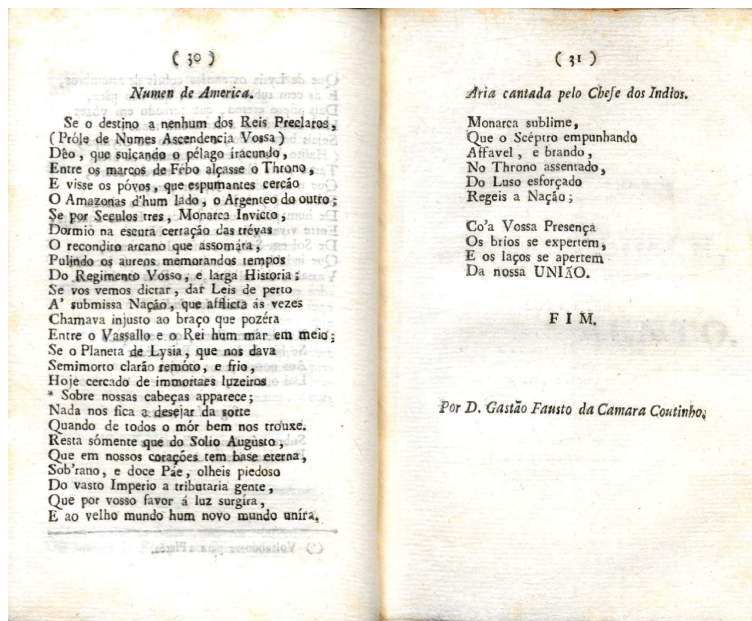


Figura 22. Folheto de *A Concórdia*, Imprensa Nacional (1817).  
Fonte: BNP<sup>340</sup>

Curiosamente, parece que *A Concórdia*, não foi considerada obra relevante para constar na sua biografia<sup>341</sup>.

Apenas sabemos que *A Concórdia*<sup>342</sup> é um texto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, pela publicação da Imprensa Régia, em Lisboa no ano de 1817, como

<sup>339</sup> AHU: ACL\_CU\_017, Cx. 278\Doc. 19362

<sup>340</sup> Acesso em 12 de abril de 2021.

<sup>341</sup> Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, Tomo III. Imprensa Nacional, 1858.

<sup>342</sup> A autoria do drama somente foi conhecida em 2017 na edição comemorativa de 200 anos do Teatro Azevedo, na qual o Professor José Oliveira da Silva Filho, do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, publicou um artigo comentando o conteúdo do drama.

informado no final do impresso (figura 23), cujo exemplar está sob custódia da Biblioteca Nacional de Portugal.

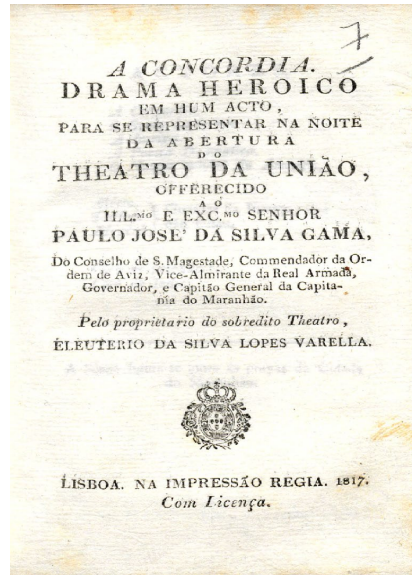


Figura 23. Folheto do Drama Heroico, *A Concórdia*. Imprensa Nacional (1817).  
Fonte: BNP

Na edição comemorativa de duzentos anos do Teatro Arthur Azevedo, José Oliveira da Silva Filho<sup>343</sup>, publicou fragmentos do drama heroico e teceu os seguintes comentários sobre o enredo:

Ao avaliar o conteúdo da peça escrita por Gastão Coutinho, verificou-se, em sua pena, que este tratou de exaltar os feitos das conquistas e a preservação da região onde está situado o Maranhão. Relembrando episódios épicos, como a invasão holandesa e exaltando a união entre lusitanos e os índios em defesa do território. Outro ponto explorado pelo teatrólogo, foi aceitação da vassalagem dos índios (que representam os nacionais), em relação ao reino português, reiterando claramente, ao final de sua última cena, a relação de submissão que deveriam ter os naturais ao soberano português [...] (Silva Filho, 2017, p. 29).

---

<sup>343</sup> Professor do Instituto Federal do Maranhão.

Silva Filho se referiu à cena final, na ária cantada pelos índios, que por sinal resume o título da obra encerrada com o nome dado ao Teatro da capitania do Maranhão (figura 24). O texto apresenta um ato único em oito cenas. Nota-se que o nome do Teatro está definido na folha de rosto. Mas até a saída de Eleutério Varela do Maranhão para Lisboa, ainda não havia um nome oficial, o que pode indicar que foi oficializado por Varela ou mesmo sugerido pelo autor do drama. Traz também a homenagem destacada em negrito e com fonte quase proporcional ao título do drama, ao governador Paulo José da Silva Gama, autoridade representante do monarca na capitania do Maranhão. Ainda é de ressaltar que apenas o nome de Varela figura como proprietário do Teatro, sem mencionar o outro proprietário, Estevão Braga. No final da sobredita página há o registro, “Com Licença” e denota a aprovação do drama pela Mesa do Desembargo do Paço.

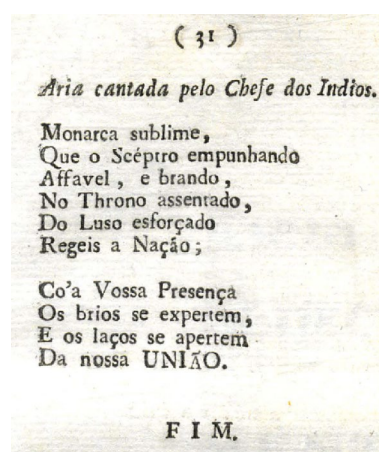


Figura 24. Ária

Folheto de *A Concórdia*. Imprensa Nacional (1817). Fonte: BNP

Na página do texto de *A Concórdia* (figura 25) destinada aos personagens não constam momentos de bailado e o drama não tinha um caráter totalmente lírico, há apenas uma ária no final e momentos do coro.

Esta ressalva justifica o motivo do empresário não ter contratado bailarinos e instrumentistas para o elenco de 1817. Talvez o empresário já houvesse contratado em São Luís instrumentistas que servissem para acompanhar algumas cenas, como Raimundo Marinho, instrumentista maranhense que será abordado na parte IV deste trabalho.

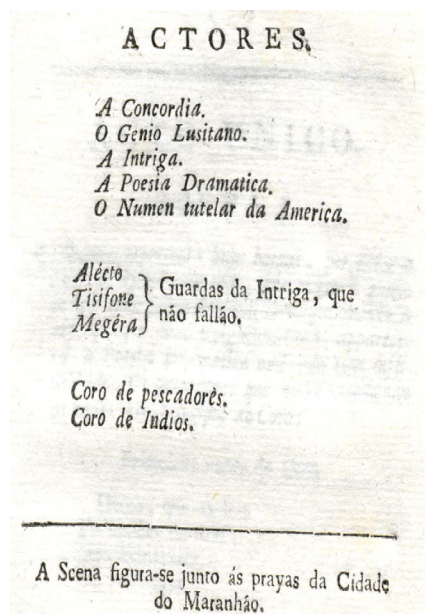


Figura 25. Personagens.  
Folheto de *A Concórdia*. Imprensa Nacional (1817). Fonte: BNP

O drama traz oito personagens, o coro de pescadores e índios. E os contratados, segundo Eleutério Varela eram oito homens e quatro mulheres; ao considerarmos que um não entrou em cena, no caso o maquinista, restaram onze pessoas que foram distribuídas pelas personagens do drama. Mesmo assim ainda faltaria pessoal para a cena, o que poderia ser completado com os curiosos ou aqueles contratados para o Barracão de 1815, Caetano Vicente de Lima, Francisca Doroteia Barção e José António Ferreira, se ainda estivessem como parte do elenco.

Para tornar ainda mais didática a mensagem do drama, o autor utilizou alegorias e mitos gregos. As inserções destes elementos no drama constituem uma característica dos textos de Coutinho.

Todavia, alguns aspectos revelam uma influência do drama heroico *Ullysea Libertada*, de Miguel António de Barros, publicado em 1808, para ser representado no Teatro do Salitre (figura 26), como podemos verificar na tabela 2.

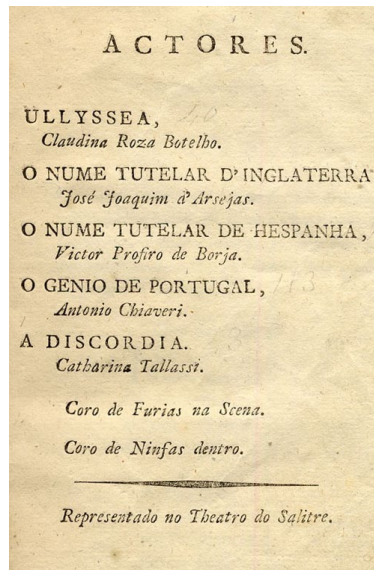


Figura 26. Personagens e elenco. Folheto de *Ullyssea Libertada*. Oficina de João Evangelista Garcez (1808). Fonte: BNP

<i>Ullyssea Libertada</i>	<i>A Concórdia</i>
Gênio de Portugal	Gênio Lusitano
Discórdia	Intriga
Nume Tutelar da Espanha Nume Tutelar da Inglaterra	Nume Tutelar da América
Coro da ninfas	Coro dos pescadores Coro dos índios

Tabela 2. Comparação entre os dramas *Ullyssea Libertada* e *A Concórdia*

Na descrição da cena (figuras 27 e 28), há em ambos os dramas personagens similares que foram ambientados em lugares bucólicos; bosque e praia. Na *Concórdia*, Coutinho inseriu pescadores, indígenas e ambientou o ato nas “praias da cidade do Maranhão”.

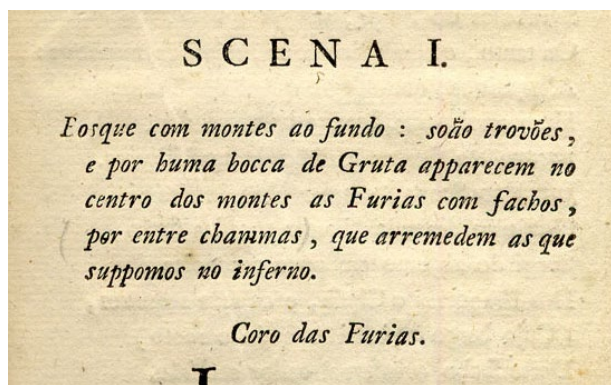


Figura 27. Rubrica da Cena I do Drama Heroico *Ullysea Libertada*. Oficina de João Evangelista Garcez (1808). Fonte: BNP

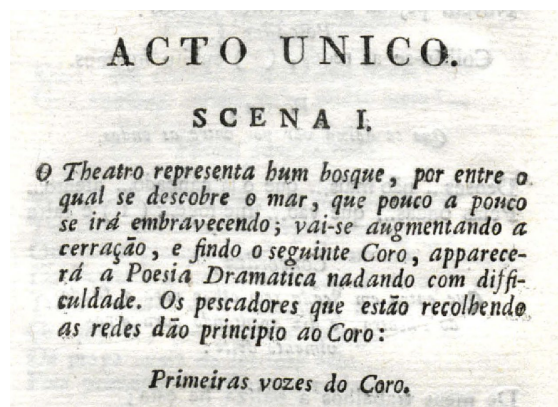


Figura 28. Rubrica da Cena I do Drama Heroico *A Concórdia*. Imprensa Nacional, (1817). Fonte: BNP

Há, na estrutura dos dois textos, momentos em que as personagens fazem homenagens explícitas às autoridades, citando seus nomes (figura 29):

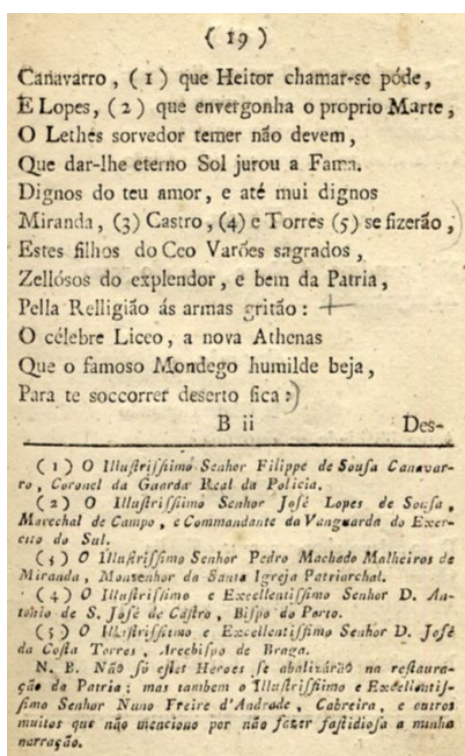


Figura 29. Folheto de *Ullysea Libertada*. Oficina de João Evangelista Garcez (1808). Fonte: BNP

No texto de *A Concórdia* a homenagem foi para Paulo José da Silva Gama, em agradecimento aos seus esforços para a construção do Teatro (figura 30). Segundo

a didascália, na frase final a personagem deve se dirigir à tribuna do governador, tornando público os seus esforços e sua presteza.

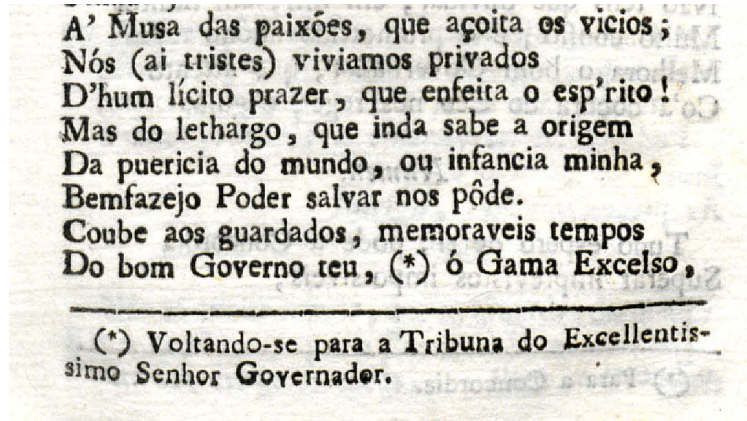


Figura 30. Folheto de *A Concórdia*.  
Imprensa Nacional (1817). Fonte: BNP

Essa estrutura e esses elementos similares constituem característica do gênero drama heroico, bem como as propostas de visualidades e sonoridades, próprias da estética barroca/neoclássica que demandava não somente os maquinismos, como o domínio deles. Os estudos de Brésica (2019, s/n) sobre a cenografia do século XVIII e início do XIX, asseveram que:

Praticamente, a totalidade das máquinas e efeitos mencionados, para além da utilização da pintura em perspectiva para os bastidores e pano de fundo, já tinha sido previamente descrita em diversos tratados publicados ao longo do século precedente e no princípio do século XVIII, como o já mencionado *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne teatri* de Niccolà Sabbattini, publicado em Ravenna em 1638, o *Tratatto Sopra la Struttura de' teatri e scene* de Fabrizio Carini Motta, publicado in Guastala em 1678 e o *Architettura Civile* de Ferdinando Bibiena, publicado em Parma em 1711.

Porém, as vistas e os efeitos espetaculares integravam o grande pacote propagandístico que eram as funções teatrais, na América Portuguesa. Destacamos do

texto as indicações cênicas para uma breve incursão sobre as possibilidades de execução no espetáculo da inauguração do Teatro da União.

Na cena I, há uma indicação do lugar onde o enredo se desenvolverá, “O Teatro representa um bosque, por entre o qual se descobre o mar”. A ambientação é feita por meio de painéis pintados, ou seja, quando Eleutério Varela informou que portava consigo o cenário de Portugal, ele se referia às vistas, painéis pintados com temas de paisagens.

Em 1808, o pintor Domenico Schiopetta era conhecido como arquiteto e pintor. Seu pai, Pedro Schiopetta, foi maquinista do Teatro do Salitre, portanto, os Schiopetta eram conhecidos dos Varela. Em 1817, Domenico Schiopetta era um pintor reconhecido no meio artístico lisboeta. Neste caso, existe a possibilidade de Eleutério Varela ter encomendado as vistas de *A Concórdia*, aos pincéis de um conhecido da família. As vistas, ou telões pintados em perspectiva, eram recursos da “decoreação da cena”.

No jornal *Publicador Maranhense*, de 21 de julho de 1856, um cronista, que utilizava o pseudônimo Justus, comentou sobre o pintor Léon Righini<sup>344</sup> e deu pistas sobre a autoria da decoreação do Teatro da União: “[...] e para no futuro ajustar aguçar-lhes esses desejos, aí estão as decorações maravilhosas do pincel do Sr. Righini que bem lembradas nos fazem as que outrora (em 1817) teve o Teatro União – do famoso pincel do Sr. Schiopetta”. Após estas considerações é possível que as vistas e até mesmo a efigie de D. João VI, destinadas ao Teatro da União, fossem obras de Domenico Schiopetta.

Na cena I, o autor sugere “o mar, que pouco a pouco irá se embravecendo; vai-se aumentando a cerração” e “À proporção que o mar sossega, o Teatro vai voltando à sua primeira luz”. Na cena II, há uma pequena embarcação que se move sob o mar, “vê-se chegar a Intriga em uma pequena barca, acompanhada pelas três fúrias, que levantarão os fochos para alumiar a cena”. Na cena VII, Coutinho propõe a

---

<sup>344</sup> Mendes (2019, p. 109) destacou que o italiano “Giuseppe Leone Righini, também referido como Joseph Léon Righini, (Turim, Itália, 1820 - Belém do Pará, 1884) foi pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, cenógrafo e professor italiano radicado no Brasil. Chegou ao Brasil em 1856, desembarcando em Recife como cenógrafo da companhia de ópera italiana de José Ramona. Morou em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará”.

aparição do Gênio Lusitano<sup>345</sup> ao estilo *deus ex-machine* “que baixa de entre as nuvens, numa velocidade possível” e ainda quando o Gênio se dirige às Fúrias “Ouve-se uma grande trovoadas; raios cruzam o Teatro”. Estas indicações cênicas demandam o uso de maquinismos e efeitos luminocênicos.

Ao propor tais efeitos, o autor considerou que a representação do drama ocorresse durante a noite. Na inauguração a iluminação era à luz de velas, lampiões e lamparinas, de modo que o controle da luminosidade no palco exigiria experiência e habilidade do maquinista. A utilização de tochas e fochos pelos atores demandava cuidado redobrado, principalmente no Teatro da União, pois não havia ainda na cidade de São Luís pontos de combate a incêndio<sup>346</sup> (Araújo, 2016).

Constatamos no corte longitudinal do Teatro, uma varanda técnica acima e ao longo das coxias, que poderiam servir para operar máquinas e varas cenográficas, além de bastidores para sustentação das vistas. Se de fato o Teatro da União disponibilizava das máquinas<sup>347</sup> para os efeitos indicados no texto, certamente *A Concórdia*, potencializada pelas visualidades, cumpriu sua função e deve ter impactado o público que não estava acostumado nem com o espaço e muito menos com engenhosas tramoias. Não sabemos ao certo se a experiência de José Maria Alves e o tempo seriam suficientes para construir as máquinas e testá-las para a inauguração do Teatro. Portanto, não podemos descartar a possibilidade da adaptação das indicações cênicas à incipiente estrutura da caixa cênica do Teatro da União.

Como os cartazes e programas não foram localizados, não sabemos se haveria um elogio dramático ou uma comédia após o drama.

O que não poderia faltar no encerramento era a aparição da efígie de D. João VI acompanhada pelo hino. Tudo isso gerou um custo que as narrativas não

---

<sup>345</sup>As invasões napoleônicas na Península Ibérica impactaram de sobremaneira na soberania espanhola e portuguesa e desencadearam um sentimento nacionalista e o surgimento na literatura e na pintura de alegorias associadas à liberdade e ao patriotismo, surge o gênio nacional português ou gênio lusitano.

<sup>346</sup> Somente em 1880, mediante pedidos para a Companhia de Águas de S. Luís, foram instalados pontos de combate a incêndios em vários logradouros. O Teatro de São Luís, outrora Teatro da União, ganhou duas fontes de fornecimento de água para casos de incêndio (Araújo, 2016).

<sup>347</sup> Varela não se referiu à aquisição de máquinas para o Teatro, mas fez referência aos maquinismos e mágicas no contrato de José Maria Alves, o que indica a construção das máquinas, que poderiam ser fabricadas por meio de manuais e tratados, como os de Sabbattini e Bibienna, ou mesmo que o próprio José Maria Alves tenha aprendido com os maquinistas do Teatro do Salitre.

informaram. Jansen (1974) apresentou os gastos com a edificação, 53.000\$.000rs. No entanto, Eleutério Varela, no requerimento de 1830<sup>348</sup>, informou o valor de 58:336\$860 “(dado judicialmente) até a abertura do Teatro”. Essa cifra deveria corresponder à construção, ao pagamento do autor do drama, à compra de textos teatrais para os espetáculos subsequentes, à contratação do elenco, aos “utensílios precisos” e à “decoração”.

E na noite de junho<sup>349</sup> de 1817, com todos esses elementos importados de Portugal prontos para executar o programa da noite, Varela e Braga inauguraram o Teatro da União! Varela contou, no requerimento de 1828<sup>350</sup>, como foi a reação do público às récitas:

em junho de mil oitocentos e dezassete, principiou o Teatro a exercer suas funções com geral satisfação e aplauso do público principalmente nos dias do faustíssimo de suas Majestades e Altezas o que recresce numa espécie de entusiasmo do público quando ao mesmo público se apresentam as Augustíssimas Efigies de suas Majestades ao cantar-se o Hino da Gratidão e Fidelidade.

Nesta parte III, desenvolvemos as questões subjacentes às circunstâncias que as narrativas trataram como mero episódio, configurando o que denominamos de “desacontecimentos”, tais como: a incógnita trajetória de Estevão Braga; o incômodo que foi a construção do Teatro para os Padres Carmelitas; o uso político do Teatro por António Meireles e Paulo José da Silva Gama; o papel do Estado em relação aos empresários e funcionamento das casas teatrais; o desvelamento da planta do Teatro, de seu autor e do elenco da inauguração, e por fim, o conteúdo apologético do drama e as possibilidades de execução das visualidades, no sentido de potencializar a mensagem do texto.

---

<sup>348</sup> BN: Manuscritos, C-0345,001 n° 003

<sup>349</sup> Quanto ao dia da inauguração há uma indefinição, pois as narrativas apresentam dias diferentes. Para Sabbas da Costa foi no dia 1° de junho e Jansen informou ter ocorrido no dia 21 de junho.

<sup>350</sup> BN: Manuscritos C-0345,001 n° 002

Ao tentar detalhar os trâmites do surgimento do Teatro da União, refutamos a forma como as narrativas expuseram Varela como o idealizador do Teatro, que recorreu ao negociante Braga para concretizar seu ideal.

A idealização do Teatro foi uma soma de interesses para além das vontades dos dois sócios. Foi um projeto cultural de interesse político da elite militar, negociantes de *grosso trato* e agricultores, visando a manutenção do vínculo do Maranhão à Portugal.

Por mais afinidade que Varela tivesse com a vida de empresário teatral, também visava um reconhecimento e distinção social, assim como Braga, no sentido de alavancar os negócios ao explorar novas formas de sociabilidade. Usando a vaidade de ambos e agindo com todo empenho e urgência para aquisição de um Teatro privado na capitania, estava o governador Paulo José da Silva Gama, estimulando, mediando, articulando e finalmente inaugurando o Teatro da União.

A celeridade para concluir o Teatro pode ser justificada pela possibilidade de os espetáculos reafirmarem a importância da união entre reinóis e filhos da terra, uma vez que havia “um clima de tensão” pela discordância destes últimos acerca da hegemonia dos reinóis nos cargos de poder na capitania (Spix e Martius, 1981).

Desta forma, o Teatro da União em seu surgimento, foi envolvido pela rede clientelar inerente à esfera administrativa e utilizado como aparato político.

Tais questões se intensificaram depois de 1817, em razão das circunstâncias econômicas, como a queda das exportações do algodão e a transição de governo na capitania, em 1819, vindo a impactar a administração de Varela e a definir os rumos do Teatro da União.

Mesmo com a crise financeira que atravessava a capitania e a empresa de Varela e Braga, o empresário continuou a contratar profissionais para o Teatro. No entanto, essas mesmas conjunturas econômicas e políticas contribuíram para o esquecimento daqueles que passaram pelo palco do Teatro da União, entre 1817 e 1821. O segmento seguinte dissertará sobre as questões burocráticas, as trajetórias e percalços desses profissionais na busca de trabalho em terras maranhenses, outrossim de alguns oportunistas que utilizaram o Teatro e aproveitaram a polarização política local (liberais e absolutistas) para galgar o controle na máquina do Estado.

## PARTE IV

### A AMPLIAÇÃO DO ELENCO DO TEATRO DA UNIÃO (1818 - 1820)

Entre 1817 e 1820, período em que Eleutério Varela foi empresário do Teatro da União, houve a tentativa de formação de uma companhia estável com atores portugueses e de outras partes da Europa, mas a companhia estável que Varela aspirava nunca aconteceu.

A instabilidade econômica e política, as mudanças de regimes e problemas na administração do teatro foram fatores que determinaram o cariz oscilante do elenco do Teatro da União marcado por rupturas, continuidades e decadência. No sentido de compreender parte desses processos desconhecidos, foi necessário trazer à tona os contratos e os requerimentos de passaportes dos que se empregaram com Eleutério Varela. Tais documentos apontam aspectos das relações profissionais inerentes aos modos capitalistas do teatro do século XIX. As cláusulas dos contratos iam de encontro com a realidade do contexto político e social de São Luís que apesar de uma ligação direta com Lisboa, tinha suas particularidades que afetavam a trajetória dos artistas e frustravam a tentativa de manter uma casa teatral regular no Maranhão.

Para compreender a dinâmica de formação dos elencos, utilizamos os requerimentos que Eleutério Varela enviou à D. João VI e seu sucessor D. Pedro I, os jornais a partir de 1821 e sobretudo os contratos celebrados entre estes profissionais e o empresário, registros valiosos que possibilitaram o enfoque particularizado (os artistas e artífices do Teatro da União) no recorte cronológico (1817-1820).

Os períodos de contrato foram organizados em blocos a partir da ordem de escrituração. Cada bloco traz o contexto político, social e econômico que a cidade atravessava de forma a afetar a vida teatral. Nos respectivos blocos abordaremos os perfis e trajetórias dos profissionais de teatro e as relações contratuais entre estes e o empresário.

Neste segmento, traçamos as trajetórias individuais dos artistas e artífices que passaram pelo Teatro da União no período de 1817 a 1820. Como procedemos com o elenco da inauguração no segmento anterior, as peculiaridades de cada escrituração e da atestação anexa aos requerimentos de passaporte serão apresentadas na sequência conforme a ordem da data da contratação.

#### **4.1 O novo elenco e as novas cláusulas contratuais: a questão do benefício**

Como apresentado nas seções anteriores, o Teatro da União inaugurou sem muitas perspectivas de futuro, pois estava evidente que os recursos dos sócios se esgotaram antes mesmo da conclusão da obra. Para os sócios, a loteria seria a salvação do Teatro, pois o público assinante era exigente, como advertiu Varela ao contar sobre as primeiras atividades do União, no requerimento de 1828<sup>351</sup>:

A cidade de São Luís do Maranhão por ceder a antiguidade a muitas outras do Império do Brasil, ainda não pode rivalizar com elas em população; era necessário por isto segurar de alguma forma ao Teatro a sua subsistência, e nenhuma outra mais se descobria que as assinaturas. Como, porém, os divertimentos filhos d'arte ordinariamente não agradam quando são repetidos perante os mesmos espectadores; aquelas assinaturas tornaram-se pesadas ao público, mostrando ser uma medida ineficaz [...].

Os frequentadores do Teatro eram os lavradores, negociantes e ocupantes de cargos públicos, mas a situação econômica no Maranhão nos anos de 1818 e 1819 já não era tão próspera como nos anos anteriores. Segundo Assunção (2000. p, 43):

No Maranhão, o preço ainda alto entre 1817 e 1819 provocou verdadeira euforia entre fazendeiros, que compraram muitos escravos a

---

<sup>351</sup> BN: Manuscritos C-0345,001 n° 002

crédito no intuito de expandir a produção. Talvez este preço alto tenha sido apenas o resultado da especulação, sem base na demanda europeia. Seja como for, quando o, preço do algodão caiu, a partir de 1819, muitos fazendeiros não podiam mais pagar suas obrigações. Vários negociantes, que já haviam comprado algodão dos fazendeiros na esperança de lucros altos, tiveram grandes e alguns quebraram.

Em 1819, Estevão Braga, sócio de Varela, estava endividado. Nos *Livros de Minutas da Correspondência do Governador e Capitão General do Maranhão (1812-1819)*<sup>352</sup>, há um registro sobre a embarcação, *Galera União*, de propriedade de Braga, avaliada em 24.331\$230rs e adjudicada pela Real Fazenda por dívida de seu proprietário.

No campo político-administrativo ocorreu mudança de governo em 1819. Paulo José da Silva Gama deixou a função de governador para ocupar o cargo de Ministro do Superior Tribunal Militar. Para substituir Gama no governo da capitania, D. João VI nomeou o português e marechal de Campo Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca. Mesmo diante desse contexto, o Teatro tentava manter uma regularidade dos espetáculos, mas precisava de um elenco maior e completo, faltavam bailarinos, decorador de cena e músicos.

Foi por meio de Jansen (1974), que foi acrescentando algumas interpretações pessoais do fato, e de seus predecessores que ficamos a saber que o elenco foi ampliado em 1819, como já indicamos na página 84, sendo de especial relevância a contratação de um corpo de baile formado por Labassé (apresentado pelas narrativas como Lebasait ou Lebasait), Maria Pirulito, Samartin (normalmente referida como San-Martin) e Carolina Ceral, a que se juntou o “hábil cenógrafo” António Raimundo Braule.

Realmente o Teatro da União ganhou novos membros no seu elenco, como revelam os contratos e requerimentos de passaporte entre 1818 e 1819. Todavia, dos artistas citados por Sabbas da Costa, somente encontramos Raimundo Braule

---

<sup>352</sup> BR MAAPEM: 1.S. 9. Ss. 1. L.58

correspondente ao contrato de 1818, chegando ao Maranhão no início de 1819. Desse modo, os demais citados foram contratados no primeiro semestre de 1820.

Decerto nem todos os artistas que o empresário pretendia contratar em 1817 deviam estar disponíveis para chegarem a tempo da inauguração do Teatro. Esses artistas poderiam ter contratos com alguma companhia ou algum Teatro de Lisboa. Como havia urgência para a inauguração do Teatro, Varela precisava retornar ao Maranhão e providenciou procuradores e “carta de ordens” para a celebração de contratos quando os profissionais estivessem dispensados em 1818.

Alguns contratos não foram localizados, mas os dados pessoais e profissionais contidos nas atestações anexas aos requerimentos de passaporte indicam cinco pessoas que vieram ao Maranhão para trabalhar no Teatro entre 1818 e 1819.

### **Cândida Emília Freire e Manuel Ferreira Freire: a dama do Teatro e o poeta**

Para proceder com o contrato de Cândida Emília Freire, Varela designou como seu procurador Manuel Batista de Paula, diretor e caixa da Sociedade dos Atores e Artífices Portugueses e do Teatro da Rua dos Condes.

A atriz, moradora da rua Pedro Dias, Freguesia de Santa Catarina, foi contratada para trabalhar no Teatro da União, em 9 de junho de 1818, na “qualidade de Dama”, o que implica em uma categoria superior na hierarquia dos caracteres teatrais. O contrato<sup>353</sup> de um ano poderia ser renovado quando chegasse o seu fim. Com o ordenado mensal de 50\$000rs, a atriz obrigava-se a “representar em todos os dramas sérios, semissérios, farsas, elogios, etc.; e em tudo quanto for a bem da empresa do mesmo teatro e lhe seja determinado pelo dito Eleutério da Silva Lopes Varela, ou por quem as suas vezes fizer; assim como também a cantar alguma cousa, sendo necessário”.

Ficou acordado entre as partes “que em lugar de benefício, ele empresário dará por uma vez somente a ela atriz a quantia de duzentos e quarenta mil réis metal,

---

<sup>353</sup> ANTT, ADL: 12º CNL. Ofício B, cx.26, liv. 130

e isto dentro do espaço do dito ano quando reciprocamente convencionarem.” Entende-se que esta era, até então, uma condição exclusiva para atriz, a compra do direito de um benefício correspondente a um ano de contrato quando o renovarem. Coube ao empresário os custos dos traslados da atriz Cândida Emília e do marido Manoel Ferreira Freire, do porto de Lisboa para o Maranhão. Diferente dos demais contratos, esse não se refere aos custos das passagens como adiantamento para descontar dos ordenados futuros.

No AHU consta o requerimento<sup>354</sup> de passaporte de Lisboa para o Maranhão, no nome de Manuel Ferreira Freire, na data de 12 de junho de 1818. Cândida Emília Freire foi citada na atestação como mulher do requerente e que o acompanharia na viagem. O endereço do casal confere com o que está no contrato. Nos dados pessoais e profissionais, Freire declarou ter vinte e sete anos e ser professor de Gramática Latina. Sobre Cândida, a condição de atriz foi omitida e apenas foi registrado que tinha a idade de vinte e dois anos e era esposa do requerente. Ambos os documentos, contrato e requerimento, demandam algumas observações. A primeira diz respeito às convenções de uma sociedade patriarcal, observada pela assinatura do marido no contrato da atriz (figura 31). Segundo Sousa Bastos (1908, p. 43):

Para que perante a lei tenha valor a escritura assinada por uma atriz casada, é indispensável que para ela tenha dado consentimento o marido, assinando a autorização no próprio contrato, ou passando um documento que o acompanhe. O empresário ou diretor que não obtivesse essa formalidade, sujeitava-se a não poder exigir perante a lei a validade de tal contrato.

---

<sup>354</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,164/Doc.11886.

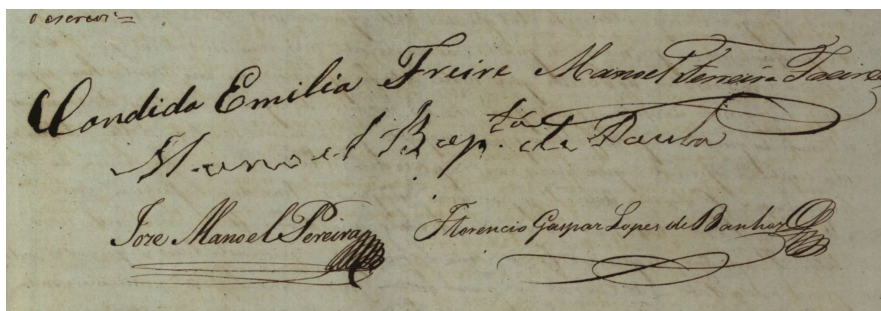


Figura 31. Contrato de Convenção entre Cândida Emília Freire e Eleutério Varela. Fonte: ANTT

Do elenco feminino, correspondente aos contratos de 1817 e 1818, o salário de Cândida Emília era o mais alto, talvez justificado pelas habilidades exigidas nas suas obrigações contratuais, que aliás eram abrangentes. Até o momento, não foram encontrados dados dos antecedentes dos trabalhos de atriz de Cândida Emília Freire nos Teatros de Lisboa e do Porto, muito menos em anos posteriores ao seu trabalho no Teatro da União.

O contrato da atriz difere em dois aspectos em relação aos contratos de 1817. A duração de um ano e com possibilidade de renovação. O direito a um benefício por cada ano de contrato, como dito anteriormente, foi substituído por uma gratificação no valor fixo de 240\$000rs. Sobre o acerto de um ano de contrato, talvez fosse uma condição imposta pelo marido da atriz, uma vez que Freire considerasse a possibilidade do casal retornar à Portugal ou tentar a vida em outra capitania, caso ele não conseguisse oportunidade de trabalho no Maranhão. Certamente havia a expectativa do marido da atriz em melhorar sua renda na promissora capitania, em relação ao baixo ordenado que recebia em Portugal, onde exerceu a função de “professor proprietário das cadeiras régias de Língua Portuguesa e Latina em Sacavém, termo da cidade de Lisboa”<sup>355</sup>.

O documento *Memória de Manoel Ferreira Freire*<sup>356</sup> informa que o professor assumiu em São Luís, uma importante função na máquina do Estado. Em 1821, o Freire estava no posto de escrivão da entrada da Alfândega no porto de São Luís

<sup>355</sup> AHP. Cortes Constituintes. Sessão I/II, cx. 48, mç. 27, doc. 74

<sup>356</sup> Já no cargo de escrivão, Freire enviou para a Comissão de Instrução Pública das Cortes constituintes (1820-1821), em Lisboa, o documento *Memória de Manoel Ferreira Freire*, no qual sugeria o estabelecimento de um colégio de instrução na província do Maranhão. AHP: Cortes constituintes. Sessão I/II, cx 48, mç. 27, doc 74.

quando integrava uma rede em defesa do governador Bernardo da Silveira Pinto, entre 1820 e 1823. Paralelamente ao exercício de escrivão, Freire escrevia sonetos publicados no jornal *O Conciliador do Maranhão* e publicou alguns folhetos em São Luís, como *Versos Elegiacos à memória de Manoel Fernandes Thomaz*.

Em 1823, Freire perdeu a função numa devassa aos cargos públicos pela Junta de Governo que substituiu a Junta de 1822, composta por cidadãos portugueses. Os demitidos eram aliados à Pinto da Fonseca e seus nomes foram expostos na *Relação demonstrativa dos empregados, que foram suspensos e demitidos dos seus lugares, e dos meramente providos na conformidade da ordem da Junta do Governo Civil desta província*<sup>357</sup>.

Além do nome, há nas observações a exposição do posicionamento político ideológico do destituído. Freire foi descrito como: “Europeu, pouco afeito a causa do Brasil e aos brasileiros, e em troco de indicar, o ter tido alguma educação, é de uma conduta assazmente irregular”. Pelo que indicam os jornais, Freire permaneceu em São Luís na tentativa de inserir-se no meio literário e sustentar-se com a venda de livros. Sobre Cândida Emília, não temos notícia se seu contrato foi realmente renovado.

### **João Anacleto Soares da Silva: o ponto**

Em 1814, João Anacleto exercia a função de ponto<sup>358</sup> do Teatro São João do Porto. Em 22 de outubro de 1818, na cidade do Porto, João Anacleto acertou formalmente<sup>359</sup> com Varela o contrato na qualidade de ponto do Teatro da União, por meio do procurador do empresário, o negociante daquela praça, Manoel Joaquim de Sousa. A função da qual necessitava o empresário para seu elenco era hierarquizada, havia primeiro ponto e o suplente.

---

<sup>357</sup> BN: Manuscritos. Ms. I 17,12,4. A transcrição do manuscrito integra a dissertação de Mestrado (2009) de Edyene Moraes dos Santos Lima, *Honradas Famílias: poder e política no Maranhão do século XIX (1821-1823)*.

<sup>358</sup> ANTT, ADL: 15º CNL. Ofício A, cx. 129, liv.821

<sup>359</sup> ANTT, ADPRT: 7º CNP. Notas para escrituras diversas, cx.01, liv. 0446

A remuneração do ponto era baixa, mesmo sendo uma função era imprescindível e o insalubre. Podemos constatar pelo ordenado que João Anacleto aceitou receber mensalmente o valor de 30\$000rs no contrato com Eleutério Varela. A quantia era equivalente ao que recebia o maquinista José Maria Alves. Dos empregados de Varela, tivemos acesso ao contrato, João Anacleto e José Maria Alves foram os que receberam os valores mais baixos e estavam somente à frente de Filipa Maurícia que recebia 20\$000rs.

O contrato seria pelo período de cinco anos e encerraria em 1823, mas com a possibilidade de o empresário findá-lo em 16 de junho de 1821, “ou continuar até o fim daquele dito ano, como melhor lhe aprouver”. No final de cada ano de contrato João Anacleto receberia 144\$000rs. Caso o empresário pretendesse findar o contrato em 16 de junho de 1821, João Anacleto receberia os 144\$000rs correspondente ao fim daquele ano de contrato. No documento há uma peculiaridade intrigante:

que ele seu constituinte empresário dá gratuitamente, e por ajuda de custo ao segundo outorgante João Anacleto Soares da Silva a quantia de cem mil réis; e para melhor poder arranjar sua viagem lhe adianta por conta de seus ordenados, a quantia de cento e vinte mil reis, nos quais será essa quantia proporcionalmente abatida.

Desconhecemos o motivo que levou Varela a bonificar João Anacleto com 100\$000rs, mas suspeitamos que poderia estar com problemas financeiros. Um contrato<sup>360</sup> de 15 de janeiro de 1814, revela que João Anacleto pediu emprestado à António José Serqueira, 200\$000rs para “urgências próprias e solução de débitos que havia contraído na mesma cidade por motivo de sua sustentação e alusiva ao tratamento de suas moléstias” e por garantia afiançou um lote de sua propriedade na freguesia de Sacavém. Nota-se que João Anacleto, além de contrair dívidas, tratava de uma doença talvez adquirida em seu insalubre ofício no Teatro de São João.

Em julho de 1818, um anúncio do nº 33 da *Gazeta de Lisboa*, de 07 de fevereiro de 1818, informou sobre a venda de uma quinta por João Anacleto, morador

---

<sup>360</sup> ANTT, ADL: 15º Cartório Notarial de Lisboa. Ofício A, cx. 129, liv.82

da cidade do Porto. Em outubro do mesmo ano foi escriturado para o Teatro de Eleutério Varela, onde ficou até 1821, pois em agosto desse mesmo ano João Anacleto solicitou passaporte<sup>361</sup> para ir a Lisboa acompanhado da mulher Gertrudes Cristiana das Neves e da filha, Bazília Cândida Leal, fruto do casamento com a atriz Bárbara Maria Cândida, com quem João Anacleto contraiu matrimônio em fevereiro de 1805<sup>362</sup>. Em 1828, João Anacleto retornou ao Teatro da União com novo contrato<sup>363</sup> e empregou no elenco, a mulher Gertrudes Christiana e o genro, ambos atores.

### **António Raimundo Braule: decorador de cena, maquinista e ator**

Em 1814, Raimundo Braule fazia parte da sociedade de atores<sup>364</sup> do Teatro São Roque. Sociedade organizada por José Tomás Cota, administrador do Teatro São Roque e da qual integravam as atrizes Filipa Maurícia e Jesuína Rosa, contratadas por Varela em 1817. Em 24 de dezembro de 1818, Braule foi contratado<sup>365</sup> pelo procurador de Eleutério Varela, Joaquim António Marques Soares, para trabalhar por três anos no Teatro da União. Sua função seria de pintor e ator, com ordenado de 55\$000rs, especificamente 35\$000rs pela “Arte da pintura” e 20\$000rs pelo “emprego de ator”.

Braule teria com deveres de ator, “representar todas aquelas partes, e caracteres compatíveis com as suas faculdades, ou seja, de caráter sério, ou de jocoso, e que lhe forem distribuídos pelo empresário, ou seu proposto [...]”. As obrigações se avolumam na especificação de sua função de pintor:

se obriga ele Braule a pintar todos os objetos pertencentes ao dito teatro, e suas oficinas e pertences, ou sejam decorações cênicas

---

<sup>361</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

<sup>362</sup> ANTT, ADL: Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia da Pena, livro de casamentos n.º 19, cx. 22.

<sup>363</sup> ADPRT: 7º CNP. Notas para escrituras diversas, cx.001, liv.0500

<sup>364</sup> ANTT, ADL: M.R. Negócios diversos de relativos aos Teatros, mç, 992

<sup>365</sup> ANTT, ADL: 7º CNL, Offício A, cx.117, liv.712

completas ou repregos<sup>366</sup> ou quaisquer peças soltas, assim como tão bem o corpo do teatro, teto, camarotes e finalmente tudo quanto pelo empresário ou seu proposto lhe for ordenado, incluindo-se nesta generalidade todos os pertences de cena, e construção mecânica de quaisquer máquina ou peças de visualidade que lhe forem incumbidas compatíveis com a sua aptidão, que ele Braule confessa possuir e há provado; [...] Que as suas fadigas e trabalho de pintor, serão diariamente exercitadas dentro do referido teatro, sem interrupção, salvo naquele tempo em que for chamado para os ensaios, e pelo que respeita às obras de que for incumbido, não poderá exigir cooperação de oficiais porém somente um trabalhador, salvo naqueles casos em que o empresário para mais brevidade das mesmas obras, julgar conveniente auxiliá-lo, com outros artistas.

Nota-se que o ofício do pintor foi tratado de forma abrangente e genérica, pois o acúmulo de afazeres extrapolava sua habilidade exigindo aptidões de maquinista e aderecista. Isso denota que os serviços do carpinteiro, contratado como maquinista, José Maria Alves, não estavam suprimindo as necessidades dos espetáculos e do edifício. O contrato revela a exploração do trabalho do artista que, muitas vezes pelas circunstâncias de instabilidade financeira, assinava um contrato, assumindo muitas responsabilidades sem conhecer a realidade da cidade e do edifício teatral além-mar.

À semelhança do contrato de Cândida Emília, o direito a um benefício por cada ano de contrato foi substituído por uma gratificação no valor fixo de 240\$000rs que, no caso de Braule, deveria vencer nos três anos de contrato. Porém, como o contratado partiria em companhia da mulher, Leonarda Severa e das três filhas, e o empresário se comprometia a custear somente as passagens do casal. Sobre os bilhetes de passagem das filhas de Braule, o empresário adiantaria o valor destes e descontaria da gratificação.

O procurador adiantou à Raimundo Braule dois meses de ordenado no valor de 137\$500rs, que deveriam ser descontados em parcelas ao longo dos três anos de

---

<sup>366</sup> Trainéis.

contrato. Para evitar possíveis prejuízos ao empresário, por desistência ou atraso do contratado no momento do embarque, este será penalizado e “pagará adiantamento em dobro e poderá ser constrangido judicialmente a cumprir exatamente a presente sem dúvida alguma”. Essa cláusula indica ocorrências desta natureza nas convenções anteriores.

É de 2 de janeiro de 1819 o requerimento de passaporte de Braule para o Maranhão e naquela altura ele tinha trinta e nove anos. O “hábil cenógrafo” nas palavras de Sabbas da Costa (1867, p.5), morou por muito tempo em São Luís. Sabe-se que em 1823, sua morada ficava no Largo de Santo António, nº 02, como consta no anúncio do nº 178 de *O Conciliador do Maranhão*, de 26 de março de 1823, no qual sua mulher “oferece seus serviços de conserto e penteado de toucados”. O artista permaneceu trabalhando para o Teatro da União, mesmo depois de encerrar o contrato em 1822. Há m folheto<sup>367</sup> de 2 de fevereiro de 1826, que confirma que Braule ainda exercia a função de ator no Teatro da União (figura 32):

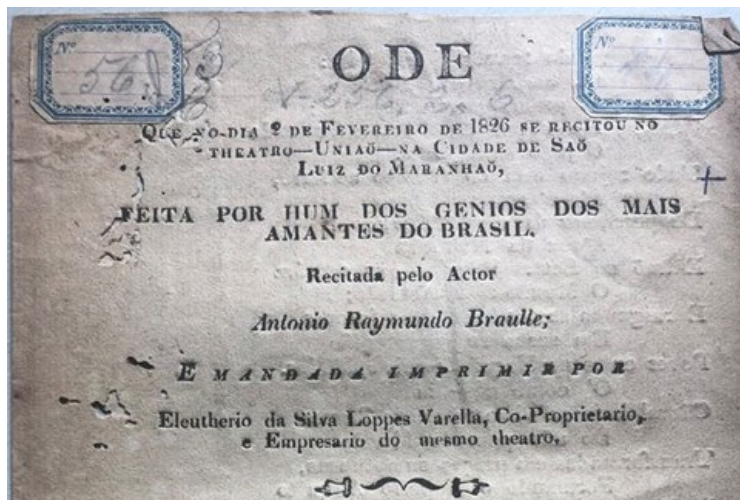


Figura 32. Hino para ser cantado no Teatro da União na noite de 28 de agosto de 1840. Fonte: Biblioteca Nacional.

---

<sup>367</sup> Hino para ser cantado no Teatro da União, em a noite do dia 28 de agosto de 1840 em que se principia a solenizar por espetáculos teatrais a Inauguração de S.M. Imperial, o Senhor D. Pedro II ao seu Trono do Brasil. BN: Livros Raros. C-083, 002, 002. Nº, 014.

Ainda em 1826, Braule realizou trabalhos dentro e fora do Teatro em parceria com José Maria Alves.

Nesse mesmo ano, um maquinismo desenvolvido pelos dois foi assinalado por um dos colaboradores de César Marques, para o seu *Almanaque de Lembranças Brasileiras* (1868, pp. 138-139):

Em 19 de outubro, dia de S. Pedro de Alcântara, nome do Padroeiro de S. M. I., em honra do fundador do Império, o Senhor D. Pedro I, a expensas do corpo de comércio deu-se em 1826 grátis às senhoras e cidadãos maranhenses, comprada ao empresário do Teatro União. Principiou-se o espetáculo por um elogio dramático alusivo ao assunto, intitulado – *A gratidão do Brasil* – em cuja cena estava figurado um índio com proporções de gigante, representando alegoricamente o Império, o qual rasgando o peito por movimento mecânico, deixou ver o Augusto Retrato do Imperador. Esta peça que ainda teve ocasião de ver, e que por muitos anos foi guardada entre a preciosidades da decoração de nosso teatro, era de um engenhoso trabalho feito pelo maquinista cenógrafo Sr. José Maria Alves, sendo o pensamento e pintura do Sr. Raimundo Braule.

Ainda, para a mesma comemoração José Maria Alves e Braule foram responsáveis pela montagem da Galeria São Pedro de Alcântara, uma construção temporária erguida e decorada exclusivamente para os festejos que marcaram a aclamação do Imperador e o aniversário de um ano do Príncipe imperial, entre outubro e dezembro de 1826<sup>368</sup>.

Depois de muito servir com sua arte aos propósitos ideológicos e políticos dos potentados locais, Raimundo Braule foi beneficiado oficialmente com o cargo de pintor do Arsenal da Marinha<sup>369</sup>, em 1826.

---

<sup>368</sup> Os festejos eram simbólicos e visavam aclamação do Presidente da província Governador, como promotor da ordem e de uma nova fase no Maranhão, marcada pela reintegração dos comerciantes e funcionários públicos expulsos em 1823 (Galves, 2010).

<sup>369</sup> BR MAAPEM: 1.S.3.L.19

## **Casos omissos**

### **João Vicente Rodrigues e Ludovina Justiniana Rodrigues**

Não foi possível obter mais informações sobre o ator João Vicente Rodrigues, pois a investigação não localizou seu contrato. A atestação do requerimento<sup>370</sup> de passaporte de 30 de dezembro de 1818 indica, que ele, ator do Teatro do Salitre, idade de trinta e dois anos, e sua filha, Ludovina Justiniana Rodrigues, de doze anos, pretendiam se deslocar para o Maranhão. Provavelmente João Vicente fazia parte da rede de contatos de Manoel José da Silva, contratado em 1817, pois era mais um ator do Salitre que foi para o União. No caso, a filha Ludovina, também pode ter trabalhado no União, pois os Teatros também contratavam menores de idade para compor o elenco.

Um requerimento<sup>371</sup> de passaporte para sair de São Luís rumo à Lisboa no navio Andorinha do Tejo, com data de 26 de junho de 1821, revela que João Vicente, a filha e a esposa, Maria Sousa, realmente estiveram em São Luís e supostamente foram contratados de Varela. Na obra, *Carteira do Artista*, de Sousa Bastos (1898), o autor informou que em 1834, Ludovina estreava no palco do Teatro do Salitre, deveria ter vinte e quatro para vinte e cinco anos. E na tese de Bruno Henriques, *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo* (2013) há uma informação sobre Ludovina Rodrigues integrando a companhia de Emílio Doux, na temporada de 1849-1850, juntamente com Feliciano da Silva Pinto e Rosa Adelaide Marchesi, genitores da atriz maranhense Apolônia Pinto.

### **Joaquim José da Gama**

O requerimento<sup>372</sup> de passaporte de Joaquim José da Gama apresenta a data de 30 de dezembro de 1818 e informa que ele era ator do Teatro do Salitre. O ator tinha trinta e cinco anos e solicitou passagem para o Maranhão em companhia da

---

<sup>370</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,164/Doc.11936

<sup>371</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.4

<sup>372</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,164/Doc.11937

mulher Cândida Maria do Carmo. A não localização de seu contrato inviabiliza analisarmos os acordos entre ele e o empresário Varela, bem como sua função específica no Teatro.

O assento de batismo<sup>373</sup> da filha Januária com data de 25 de outubro de 1821, confirma que realmente o ator esteve no Maranhão, porém logo no ano seguinte retornou à Lisboa, como demonstra a solicitação de autorização<sup>374</sup> em 23 de julho de 1821, para retornar ao Maranhão com novo contrato<sup>375</sup> de 21 de janeiro de 1828, juntamente com a atriz Antónia Efigénia Rosa e os atores João José Hamilton e Maria Romana da Conceição. Ambos dividiram o benefício de um espetáculo no dia 30 de dezembro de 1827, no Teatro do Salitre, conforme a divulgação no nº 307 da *Gazeta de Lisboa*, de 28 de dezembro de 1827.

### **Felipe de Abreu e Gertrudes Maria da Conceição**

Citados nos Autos Cíveis de Ação de Agravo<sup>376</sup> referente ao rompimento de contrato do ator José Maria Galvão com Eleutério, Felipe d'Abreu e Gertrudes Maria da Conceição integraram o elenco, mas não tivemos acesso aos contratos e requerimentos de passaporte de ambos. Houve dificuldade para encontrar informações que permitissem o delineamento da trajetória de Gertrudes Maria da Conceição.

No caso de Felipe d'Abreu, as informações foram obtidas por fontes secundárias diferentes dos Autos do litígio entre Galvão e Varela, em que ele foi testemunha e declarou ser natural de Lisboa, residente em São Luís, solteiro, com idade de trinta anos e que “vive de ser ator naquele teatro”. O contrato e a solicitação de passaporte não foram localizados.

---

<sup>373</sup> APEM: Livro de Batismo da Freguesia de N.S. da Vitória. Igreja Catedral. Livro nº 115

<sup>374</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

<sup>375</sup> ANTT, ADL: 12º CNL. Ofício B, cx.41, liv. 203.

<sup>376</sup> ATJMA: Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão. Comarca São Luís. Autos Cíveis:1785-1835. Nº 339. Cx. 3. i. 3

O nome do ator consta no abaixo-assinado da *Carta da Câmara de São Luís do Maranhão para o rei D. João VI, congratulando-o pela instalação do congresso nacional. Refere à existência de indivíduos perigosos para a consolidação do sistema constitucional*<sup>377</sup>. As assinaturas correspondem aos setores econômico (negociantes e lavradores) e militar (oficiais do corpo de artilharia, de cavalaria e de pedestres) da província. Estes segmentos, embalados pelas repercussões do constitucionalismo português, declararam apoio à permanência de Bernardo da Silveira Pinto no governo da província e denunciaram os “indivíduos perigosos” à ordem pública, composto pelos cidadãos favoráveis à formação de uma Junta de Governo.

Desta forma, em 1821, ocupou cargo militar, pois assinou o suplemento da sobredita carta que dizia respeito aos oficiais militares. Assim como Manuel Ferreira Freire, Abreu perdeu a função em 1823, logo que a Junta de Governo destituiu o governador Bernardo da Silveira Pinto e publicou a *Lista de europeus que têm sido privados dos ofícios de justiça (no Maranhão) depois que se proclamou a independência desse império*<sup>378</sup>. Segundo o documento, Abreu era:

Serventuário anual do Ofício de 1º Guarda Menor da Relação e Solicitador da Fazenda Imperial. Foi privado deste Ofício pelo Exmo. Governo Civil por ser um europeu inimigo declarado do Sistema da Independência do Brasil, e de sua mag. Imperial de que deu exuberantes provas; tanto assim que para defender a Constituição de Portugal se foi alistar na Companhia dos Voluntários [.]

Esta foi a última informação que encontramos sobre o ator, desse modo não há certeza se o mesmo ficou no Maranhão.

Esses foram os artistas que, somados aos contratados para a inauguração, resultaram no número de dezessete pessoas no elenco do União. É válido considerar a possibilidade de pessoas locais integrarem a lista de empregados do empresário Varela, em 1819. O motivo que levou o presente estudo a fechar esse ciclo no ano de

---

<sup>377</sup> AHU-ACL-CU-009, Cx.009, D. 12173

<sup>378</sup> BN: Manuscritos I-31, 29, 027

1819 foi o litígio entre o empresário e o ator José Maria Galvão. Destacamos dos autos referentes ao litígio judicial, o texto do espetáculo que ocorreria em benefício de Galvão, *Astúcia contra Astúcia ou A Guerra declarada*.

### **O primeiro litígio judicial entre empresário e ator no Maranhão**

Não poderíamos encerrar este bloco sem destacar o litígio entre o empresário e o ator José Maria Galvão nos anos de 1818-1819. Arriscamos afirmar ter sido este, o primeiro litígio judicial entre empresário e artista no Maranhão. Pelos *Autos Cíveis de Ação de Agravo Ordinário da Mesa de Apelações da Relação do Maranhão*<sup>379</sup>, sabe-se que no dia 27 de abril de 1818, o empresário Eleutério Varela encetou uma ação contra o ator José Maria Galvão por interrupção do contrato entre as partes.

Embora as condições físicas do documento estejam muito comprometidas, conseguimos apurar algumas informações dos autos de justificação, tais como: a identificação dos membros do elenco de 1818, o espetáculo que estavam a ensaiar e a fragilidade dos contratos perante a carência de leis especiais para o assunto.

A causa do litígio foi o benefício de Galvão. Importa ressaltar que nessas récitas especiais, o artista beneficiado recebia a receita do espetáculo após ser retirado seu ônus. Geralmente, cada membro do elenco tinha direito a uma representação em benefício por ano e estava prescrito nos contratos. Porém, como será tratado a diante, nem sempre o benefício seguia esse padrão.

Os espetáculos em benefício eram divulgados e os bilhetes vendidos, qualquer problema que ameaçasse a realização do espetáculo implicava na reputação do artista e do empresário. Desta forma, os dissensos profissionais deveriam ser resolvidos e acordados para evitar esses transtornos. No caso de Eleutério Varela e o ator Galvão, a relação de trabalho já devia estar desgastada por frequentes discordâncias que impeliram o ator a se demitir e o empresário a desesperasse com os prejuízos decorrentes daquela demissão.

O empresário Eleutério Varela moveu uma ação cível contra José Maria Galvão, após a atitude intempestiva do ator durante um ensaio no Teatro. Na versão

---

<sup>379</sup> ATJMA. Comarca de São Luís. Autos Cíveis (1785-1835). Documento nº 339. Cx. 3.i.3.

de Varela, no dia 2 de abril de 1818, José Maria Galvão entregou “as partes da comédia que estava encarregado de ensaiar”, se demitiu do Teatro e conseqüentemente do espetáculo em seu benefício, que seria dali a alguns dias. Logo “resilido o contrato da dita Escritura, e seus interesses por unânime consentimento de ambos”.

Nos autos de justificação, as testemunhas foram pessoas do elenco: António José da Cruz, José Maria Alves, Manoel José da Silva, José António de Carvalho e Felipe de Abreu. Disseram eles que durante o acontecido estavam todos a iniciar o ensaio da “peça intitulada: *A Guerra Declarada*” e confirmaram o depoimento do empresário.

Galvão, ao tomar conhecimento do processo fez seus procuradores, Miguel Bruce<sup>380</sup>, José Francisco Soute, Plácido Luís da Silva, Joaquim José Simões. O empresário constitui os seguintes procuradores, “o advogado Benício<sup>381</sup>, o Bacharel Almeida e Silva e José Mariano de Meireles e António Manuel de Moraes Rego”.

O réu contou sua versão dos fatos e explicou que discordou do empresário quando este não o consultou sobre a divisão do seu benefício e utilizou a autoridade do Inspetor do Teatro, o Desembargador João Francisco Leal, para impor a data do espetáculo. É certo que no contrato estava acordado que depois de pago os custos do espetáculo, a receita seria dividida entre Galvão e alguém do elenco, ou com o empresário.

O contrato previa as duas opções e não afirmava que o benefício seria obrigatoriamente dividido com o empresário, como queria Varela. Outro ponto de discordância foi sobre a determinação do dia do espetáculo. Segundo Galvão, o empresário:

lhe intimou hoje dois de abril pelas dez horas da manhã, que seu benefício havia ser no dia nove do corrente da sociedade com ele

---

<sup>380</sup> Capitão reformado de milícia, o maranhense Miguel Inácio dos Santos Freire Bruce era rábula, que segundo Galves (2010, p. 85) era o “advogado não formado que atuava mediante a autorização dos órgãos competentes”. Bruce exerceu a função de advogado no Tribunal da Relação do Maranhão, foi oponente do partido português e presidente da 2ª Junta de Governo da província do Maranhão.

<sup>381</sup> O Padre Felipe Benício Rodrigues do Amaral foi opositor de Miguel Bruce quando este esteve à frente da Junta de Governo do Maranhão.

empresário, sem consultar para esse fim com ele ator atropelando do por esta maneira os seus interesses, e um principal artigo da sua escritura; tal procedimento se faz escandaloso, e prejudicial, pois em poucos dias se torna impossível poder, manejar o beneficiado os seus interesses único objeto que forma parte da sua desistência além de que é costume e regra geral em todos os Teatros da corte, onde há mais recitas e mais benefícios, darem-se quinze dias pelo menos a todos os beneficiados.

O ator expôs os abusos de autoridade de Varela e a situação se inverteu. Pois o empresário não deu oportunidade ao beneficiado para escolher com quem dividiria o benefício, como reza o contrato, e ainda impôs a data do espetáculo sem consultar o ator. Desta feita, quem então infringiu o contrato foi Varela. Este, em sua defesa, alegou as dificuldades para manter o benefício de todos os artistas do Teatro:

não há pessoa nenhuma que tenha nas suas escrituras a cláusula de poder fazer benefício de sociedade com outra alguma pessoa que não seja eu, a exceção da atriz Gertrudes Maria da Conceição, a qual já a muito fez o seu benefício, como queria o suplicante que eu o consultasse para fazer o benefício de sociedade com outro; E quanto ao que o Suplicante<sup>382</sup> diz de lhe dever dar quinze dias para manejar os seus interesses do benefício. Pela mesma escritura, Vossa Senhoria vê não tenho obrigação disso e só dou de espaço de um ao outro benefício, o tempo em que as circunstâncias de trabalho permitem; o espaço de quinze dias de um a outro benefício, nunca me obrigaria a dá-lo a toda a companhia, por ser oposto a todos os interesses da casa, pois se o fizesse nunca poderia por espetáculo novo nas récitas da casa, por serem muitos os benefícios. [...] Requeiro juntamente que o suplicante seja obrigado a fazer o seu benefício no dia determinado, pena de não fazer em outro algum neste primeiro ano de teatro.

---

<sup>382</sup> No caso, o suplicante era o ator José Maria Galvão.

Esses impasses geravam rompimentos de contrato e denotavam a ausência de uma legislação que protegesse ambas as partes (empresário e artistas) de mútuos prejuízos. Os contratos que os artistas assinavam para trabalhar nos Teatros do Brasil eram elaborados com base na primeira legislação geral para o teatro, o Alvará de 17 de julho de 1771, de concepção iluminista. Como já foi abordada na sessão II, tal legislação tinha o cariz de conduta disciplinar para os atores, oferecendo-lhes algumas vantagens. Outra tentativa de regulamentação nesse sentido ocorreu em 1812, com a *Instrução e Regulamento Provisório do Teatro de São Carlos* e foi fundamentada na legislação de 1771, com algumas alterações (Costa, 2014) como veremos na sequência. Embora algumas cláusulas dos contratos fossem inspiradas nesses regulamentos não configuravam bases legais suficientes para mediar as relações contratuais no âmbito dos espetáculos. Sobre a fragilidade dos mecanismos que regiam os contratos no século XIX, Amim (2018, p. 60) destacou que:

A ideia da “mediação” das relações contratuais molda uma diferença fundamental entre as praças teatrais italiana e brasileira, que se acentua com o correr do século XIX, à medida que a Itália fortalece suas instituições: mesmo nos estados italianos, que passaram a contar, progressivamente, com um mercado de ópera estabelecido, uma legislação, órgãos que zelavam pelo seu cumprimento ou dos acordos firmados, têm-se inúmeros casos [...] de problemas e quebras de contrato que acarretaram uma intervenção externa; o Rio de Janeiro, ainda que tenha passado a receber cantores e companhias e, em alguma medida, se tornado uma extensão do mercado operístico italiano com o decorrer do século XIX, carecia de estruturas que mediassem as relações profissionais configuradas aqui, mesmo nas primeiras décadas do século XX.

Por ser um primeiro caso de ação civil dessa natureza na capitania do Maranhão os desembargadores tiveram dificuldade para sentenciar e os embargos

impetrados pelos procuradores do empresário acabaram por protelar o processo até dezembro de 1819. Segundo os autos houve um acórdão, cujo teor está ilegível.

Sobre Galvão, não encontramos nenhuma informação depois de 1819. Quanto ao empresário e o elenco do União, percebemos que as alterações quanto ao benefício dos atores nos contratos podem ter relação com as consequências do dissenso com José Maria Galvão.

No contrato de Cândida Emília e Raimundo Braule, o empresário acertou com ambos a substituição do benefício por um valor fixo ao final de cada ano do contrato. Curiosamente, o contrato de João Anacleto, não menciona nenhum benefício. Tais circunstâncias denotam que havia disparidades nesses acordos, de forma que o empresário procurava meios de lucrar ou não ter prejuízo com os benefícios.

### ***A peça Astúcia contra Astúcia, ou A Guerra Declarada***

Nos autos da ação cível que moveu o empresário contra o ator Galvão, as testemunhas, atores do Teatro da União, que se preparavam para o ensaio declararam que o texto em questão era *Astúcia contra Astúcia, ou A Guerra Declarada*. Esta informação é relevante, pois nada se sabe sobre os espetáculos dos primeiros anos do Teatro da União. O repertório desse período ficou desconhecido, como anteriormente advertido, pela ausência de tipografia na capitania e conseqüentemente, de impressos.

Ao registrarem que se preparavam para o ensaio da comédia *Astúcia contra Astúcia, ou A Guerra Declarada*, os atores deixaram nos autos, indícios sobre um possível repertório do União nos seus dois primeiros anos. A comédia *Astúcia contra Astúcia, ou A Guerra Declarada* é uma tradução de Luís José Baiardo da obra francesa *Guerre ouverte ou Ruse Contre Ruse*, de Dumaniant. Baiardo traduziu peças francesas para os teatros de Lisboa, como o próprio Teatro do Salitre. Possivelmente Eleutério Varela adquiriu este e outros textos durante os contratos em Lisboa.

Sabemos do teor do drama de Baiardo por meio do anúncio peça no Real Teatro de São Carlos, em 1797. O anúncio foi transcrito por Rosa (2017, p. 81):

Domingo, 23 do presente mês de julho, pela Companhia Cômica Nacional da corte, existente no Real Teatro de S. Carlos, se há de pôr em cena uma nova comédia, que tem por título A guerra declarada ou Astúcia contra astúcia. Esta peça, composta em francês pelo célebre monsieur Dumaniant, primeiro ator do Real Teatro de Paris, foi agora traduzida em nosso idioma e acomodada ao gosto da nação para melhor louvarmos a delicadeza e arte do seu autor. A sua intriga é ao mesmo tempo que subtil graciosíssima, sem inverosimilhança e cheia de episódios do mesmo gênero, filhos da própria ação. Diz-se que nos famosos teatros de França onde foi representada merecera os maiores aplausos e parece que entre nós não desmerecerá o justo louvor dos sábios espectadores. Será adornada de cenas e vestidos conducentes e dignos de aparecerem à face do respeitável público.

Pelas características, o objetivo da peça a “subtil graciosíssima, sem inverossimilhança” não era promover o riso por meio de situações absurdas ou exageradas, mas o deleite, capaz de induzir no público a apreciação das virtudes. Esse propósito alinhava-se com os ideais que acompanharam Varela por toda a trajetória do União, como no requerimento para D. Pedro I:

convencido pela lição da história das nações civilizadas de quanto interessa à sociedade os estabelecimentos teatrais, por isso aparecendo neles cotidianamente a imagem sublime das virtudes morais e políticas em concorrência com o quadro tenebroso do vício e as funestas consequência, que o acompanham.

Pela tentativa de figurar o Teatro da União como um Teatro oficial e pelas características da peça que o elenco estava a ensaiar, inferimos que o repertório não se afastou muito do que se apresentava no Salitre, até porque, boa parte do elenco veio do respectivo Teatro e já conhecia o repertório.

Diante do exposto, verificamos que os três primeiros anos do Teatro da União foram abalados pelo dissenso entre ator e empresário e expôs a carência de

mecanismos legais consolidados nas relações contratuais específicas para aquelas categorias. Por outro lado, o registro do processo proporcionou a confirmação de que alguns atores contratados em Lisboa, realmente integraram o elenco e revelou nomes de outros que desconhecíamos. Outrossim, trouxe à tona o título de uma peça que seria exibida no primeiro semestre de abril de 1818, o que veio lançar algumas luzes sobre o repertório desconhecido dos primeiros anos do União. Enquanto isso, novos contratos foram celebrados com a retificação da cláusula relativa ao benefício. Novos artistas chegaram ao Teatro da União, porém não ficaram por muito tempo, em virtude dos altos custos da manutenção do edifício teatral e de suas atividades regulares, cujo público perdia gradativamente o poder aquisitivo.

#### **4.2 Os artistas contratados de 1820**

Temos, até o momento, apenas uma noção parcialmente limitada sobre o que foram os anos de 1818 e 1819 para o Teatro da União. O ano de 1820 parecia profícuo com aumento do número de contratação e a movimentação de público, não fossem os problemas financeiros que se avolumavam.

Varela informou nos requerimentos para a Corte, que uma “segunda companhia de cômicos” foi contratada no primeiro semestre de 1820. A investigação localizou no intervalo de 7 de março a 25 de maio de 1820, contratos e requerimentos de passaporte de dois atores, uma atriz, quatro bailarinas, quatro bailarinos, um músico e um “Físico Agradável”. A variedade de profissionais contratados demonstrou que o empresário pretendia levar novidades para o palco do União com o objetivo de agradar o público. No total, localizados até o momento, foram catorze pessoas para formar o elenco. Neste segmento organizamos os profissionais por grupos de acordo com a área de atuação.

Nestes novos contratos havia um adendo relativo aos artigos 19 até o 25 do Regulamento Provisório do Real Teatro de São Carlos, “pelo que ficam tendo o mesmo vigor como se nesta fossem expressas e repetidas excetuadas somente as cominações multarias”. Convém sublinhar que o regulamento era relativo à Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, cujo direção era de Manuel Batista

de Paula. O empresário administrou simultaneamente o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro de São Carlos, resguardado pela portaria de 3 de fevereiro de 1812.

Apesar do regulamento ser específico para as duas casas, Varela recorreu a ele pois era a legislação que vigorava ainda em Lisboa e enfatizou que apenas os artigos XIX ao XXV seriam aplicados. Certamente, essa medida foi impulsionada pelo litígio entre Varela e o ator José Maria Galvão e seus reflexos no cotidiano de trabalho do elenco, possíveis desavenças e indisciplina. Pois, se o regulamento era de 1812, porque Varela inseriu seus artigos somente nos contratos de 1820, se não fosse movido por problemas com seu elenco? Costa (2014, p.21) apresentou um resumo dos artigos que reproduzimos para esta sessão:

Os atores estavam obrigados a comparecer pontualmente nos ensaios ou em reuniões de trabalho convocadas pelo Diretor, sob pena de multa (art. XX); os atores tinham de ser ordeiros e obedientes ao Diretor nos ensaios e repetir a peça, ou partes dela, todas as vezes que o Diretor lhes ordenasse, sob pena de queixa ao Ministro-Inspector (art. XXI); os atores tinham que se dedicar à representação, não podendo prejudicar a peça por questões de rivalidade, espírito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos e paixões particulares, sob pena de queixa do Diretor ao Ministro-Inspector, que lhes aplicaria o castigo que entendesse (art. XXII); os atores que fingissem estar doentes e que, por isso, atrasassem o espetáculo ou obrigassem à sua alteração, ficariam sujeitos a multa ou prisão a aplicar pelo Ministro-Inspector (art. XXIII); os atores teriam de aceitar o papel que lhes fosse distribuído (art. XXIV); e os atores teriam de aceitar os figurinos e os cenários e, caso se opusessem aos mesmos, ficariam sujeitos a multa ou prisão, exceto se o Diretor não provasse que os cenários e os figurinos não eram suficientemente adequados para a época da peça, decentes e limpos (art. XXV). Apenas quanto às atrizes, se determinava ainda que, relativamente àquelas que tinham assegurado o transporte de sege

para os ensaios e representações, teriam de estar prontas quando a sege chegasse (art. XIX).

Tais artigos eram lidos no ato da convenção para ciência das partes interessadas. A supressão da penalidade por multas intensificou o teor coercitivos. Desta feita, os artigos reafirmavam e reforçavam o despotismo do empresário Varela, a coerção do Inspetor do Teatro e a obediência dos artistas. Pela inserção do artigo XIX, subentende-se que o privilégio da sege para o deslocamento das atrizes até o Teatro poderia ser um procedimento do União, que não constava como cláusula nos contratos anteriores. O artigo XXI revela o método mecânico dos ensaios pela repetição. Todos os artigos citados cerceiam qualquer possibilidade de os artistas opinarem sobre os espetáculos. Especificamente nesta sessão organizamos os profissionais por grupos de acordo com a área de atuação e aqueles que não localizamos os contratos, permanecerão com a denominação de casos omissos.

### **Gertrudes Magna de Moraes e Manuel Batista Lisboa: novos cômicos**

Moradora do Salitre, Gertrudes com a idade de vinte e nove anos, assinou o contrato<sup>383</sup> como o empresário do Teatro da União, no dia 7 de março de 1820, com o ordenado mensal de 48\$000rs. Durante três anos, a atriz

executará os caracteres que lhe forem mais análogos, e além deste todos os mais, que for preciso desempenhar para bem da empresa, e que lhe for distribuído pelo empresário a quem somente pertence a sua classificação cantando ela atriz quando for conveniente e o espetáculo pedir[.]

Além do total controle sobre o trabalho da atriz, o empresário modificava as cláusulas do benefício conforme seus interesses. Para Gertrudes Magna foi acordado uma récita em seu benefício a cada ano, em sociedade com a empresa e o valor do

---

<sup>383</sup> ANTT, ADL: 12º CNI. Ofício B, cx. 26, liv.130

ingresso obedeceria aos mesmos valores que o Teatro já cobrava. Exigiu o empresário a divisão das despesas do espetáculo entre ambos.

Da receita do espetáculo em benefício retirava-se os custos e o restante pertencia ao beneficiado, mas as circunstâncias propostas por Varela não configuravam nenhuma vantagem para a atriz. Ainda se o espetáculo em benefício da atriz fosse inédito naquele Teatro, deveria ter duas repetições seguidas ou alternadas conforme decisão do empresário. Metade do benefício era o único recurso que receberia a atriz, caso adoecesse e ficasse impedida por mais de seis meses de subir ao palco. O empresário se comprometeu a pagar os custos da viagem da atriz e de seu filho, bem como da mobília de sua casa.

Como era de costume o pagamento adiantado ser descontado nos ordenados futuros, Gertrudes recebeu 144\$000rs, valor que deveria ser restituído com descontos no ordenado do primeiro ano de contrato ou no primeiro benefício da atriz.

Não encontramos nenhuma referência à atriz nos Teatros de Lisboa. O requerimento de passaporte<sup>384</sup> com data de 22 de abril de 1820, informa apenas que ela era atriz escriturada para “servir no Teatro de São Luís do Maranhão” para onde seguiu. A atriz realmente esteve em São Luís, mas pela autorização<sup>385</sup> para retornar à Lisboa em 2 outubro de 1821, indica que Gertrudes Magna pode não ter concluído os três anos de contrato.

Manuel Batista Lisboa era conhecido por atuar nos Teatros do Salitre e Rua dos Condes (Bastos, 1898). O ator tinha a idade de trinta e três anos quando celebrou contrato<sup>386</sup> com Eleutério Varela, em 5 de abril de 1820. Durante três anos, o valor do ordenado seria de 48\$000rs mensais. Ao fim do primeiro ano de contrato, se o ator demonstrar sua utilidade para o Teatro, o empresário aumentará em 9\$600rs até o encerramento do contrato. O empresário assumiu os custos de sua viagem e dos acompanhantes. O empresário adiantou 96\$000rs que seriam descontados nos ordenados. O formato do benefício estipulado pelo empresário foi nos mesmos termos do contrato de Gertrudes Magna.

---

<sup>384</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,165/Doc.12010.

<sup>385</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

<sup>386</sup> ANTT, ADL: 12º CNL, Ofício B, cx.26, liv.130.

Foram testemunhas o bailarino Claudio Labassé e o ator Jaime Gonçalves, ambos foram do elenco de 1820. Em 17 de abril de 1820 o ator solicitou passaporte<sup>387</sup> para o Maranhão. O ator cumpriu seu contrato até o fim e retornou à Lisboa em 23 de agosto de 1821.

Manuel Batista Lisboa retornou ao Brasil para atuar no Teatro São Pedro de Alcântara, em 1831. O ator integrou o Conservatório Real de Lisboa, idealizado por Almeida Garret para formar artistas portugueses. Foi escalado como ator de primeira classe na Associação do Teatro D. Maria I, em 1846 (Bastos, 1898).

### **Claudio Labassé: o primeiro compositor de dança**

Labassé e Samartin (Saint-Martin) são os nomes que as narrativas deixaram como pistas sobre os bailarinos do União. Anteriormente ao contrato<sup>388</sup> celebrado com Varela, o bailarino Labassé dançou nos palcos da Itália e em Lisboa, destacando-se no gênero baile heroico e na categoria de primeiro bailarino sério.

O caráter bailarino sério estava relacionado à influência do *ballet* francês na dança teatral italiana, com passos e gestos uniformes, diferentemente do cômico e do grotesco<sup>389</sup>, que exigiam acrobacias, saltos e pantomimas, aspectos inspirados na *commedia dell'arte*. A dança teatral nos palcos portugueses ocorria entre os atos ou no fim da representação do drama (Aranha, 2010).

Na sequência, a tabela nº 3 demonstrará a trajetória de Labassé nos palcos italianos e no Teatro do Salitre.

---

<sup>387</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,165/Doc.12012.

<sup>388</sup> ANTT, ADL: 12º CNL, Ofício B, cx.26, liv.130.

<sup>389</sup> Estilos de dança e caráter segundo o tratado de dança de Giovanni Galinni (1762).

Ano	Espetáculo
1809	Personagem Hércules do ballet heroico Alceste <sup>390</sup>
1810	Personagem <i>Publio Cornelio Scipione no ballet heróico A generosidade do Scipione</i> <sup>391</sup>
	Primeiro bailarino sério em <i>La Contadina Bizarra; Ser Marcontonio; Camila; Il scediciente filosofo (farsa.)</i> <sup>392</sup>
1812	Personagem Telêmaco. Ballet heroico-pantomimo de 5 atos. <sup>393</sup>
1813	Primeiro bailarino no ballet heroico, <i>A derrota de Suleiman II.</i> <sup>394</sup>
1817	No elenco da dança, <i>O Serralheiro em Marrocos no Teatro do Salitre.</i> <sup>395</sup>

Tabela 3. Trajetória do bailarino Labassé (1809-1817)

Varela contratou Labassé na qualidade de primeiro bailarino sério e compositor de dança pelo período de três anos, com ordenado de 60\$000rs. O ordenado do bailarino estava em um dos mais altos do elenco, equiparando-se ao de Manuel da Silva, o primeiro galã.

No Teatro da União, Labassé seria o compositor de bailes (coreógrafo) e bailarino em todos os espetáculos que houvesse necessidade de dança, deveria ensaiar os demais bailarinos, além da “[...] prontificação das miudezas necessárias para a cena. Que ele Labassé dará a música que tem para junto com a da casa escolher a mais própria ao intento [...]”. Os “baixo vestuários” próprios para os ensaios e

<sup>390</sup> Teatro La Fenice em Veneza. Arquivo Histórico. Temporada de Carnaval. *Alcestes*. Dança heroica em 5 atos. p. 30.

<sup>391</sup> *A generosidade do Scipione*. Dança heroica de pantomima em seis atos, p. 5. Endereço: [www.archivistoricolafenice.org]. Acesso em 16 de agosto de 2020.

<sup>392</sup> Chiappori, Giuseppe: *Série cronológica das representações dramáticas-pantomimas colocadas nas cenas dos principais Teatros de Milão desde o outono de 1776 até todo o outono de 1818 com as respectivas listas dos poetas ... compilação de G. C.*

<sup>393</sup> Gioia, Gaetano: *O retorno de Ulisses para Ítaca dança-pantomima heroica dividida em 5 atos compostos e dirigidos por Gaetano Gioia para ser representado no nobre Teatro da Torre Argentina no Carnaval do ano de 1812. Editora Na Stamperia de Crispino Puccineli em S. Andrea della Valle. 1812, p. 3. Roma.*

<sup>394</sup> Libreto do ballet *A derrota de Suleiman II*, dança heroica em 5 atos. Library of Congress [www.loc.gov]. Acesso em 16 de agosto de 2020.

<sup>395</sup> Sequeira, G. de Matos *Depois do Terremoto. Subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa, 1916, p. 365.

apresentações ficavam a cargo do bailarino e somente o figurino seria de responsabilidade da empresa.

No concernente ao benefício, Varela estabeleceu uma cláusula diferente das acordadas nos contratos de Manuel Lisboa e Gertrudes Magna. Esta cláusula específica informa:

Que mais há de ter durante ele três benefícios um em cada ano sendo estes de sociedade com a Casa a qual fica pertencendo a terça parte dos recibos em favor da empresa sendo a despesa que se fizer dividindo em três partes, duas das quais farão por conta do beneficiado, e uma da Casa, levando ele um bom espetáculo com dança e comédia nova.

Gradativamente o empresário desobriga-se das despesas do benefício, como no contrato de Labassé, em que a maior parte do ônus ficava para o beneficiado.

A exigência para que o espetáculo referente ao benefício fosse bom e novo, não devia ser tarefa fácil para o beneficiado, pois toda produção era de sua responsabilidade. Soma-se a isto o pouco tempo para organizar e ensaiar, que segundo José Maria Galvão, nos autos<sup>396</sup> que lhe moveu o Varela, “é costume e regra geral em todos os teatros da Corte, onde há a mais récitas e mais benefício, darem-se quinze dias pelo menos a todos os beneficiados” – isto quando o empresário não reduzia o tempo para oito dias, como ocorreu no benefício de Galvão.

Depois da contratação de Labassé, sua assinatura consta como testemunha em cinco contratos individuais e num contrato coletivo com três bailarinos, celebrado com Varela, o que sugere a sua influência na convenção dos demais artistas.

Não temos registros de solicitação de passaporte de Labassé para o Maranhão e nem de sua partida do porto de São Luís para outros lugares. Somente sabemos de sua passagem pelo palco do União pela narrativa de Sabbas da Costa (1867) na qual cita o artista, ao se referir à ampliação do elenco do União. Depois disto, não encontramos informações sobre o bailarino e seus espetáculos.

---

<sup>396</sup> ATJMA. Catálogo de Documentos Manuscritos do Poder Judiciário do Maranhão: Comarca São Luís. Autos Cíveis:1785-1835. Nº 339. Cx. 3. i. 3

### **Maria Ricardina<sup>397</sup> e Maria Luísa Samartin: as primeiras bailarinas**

O contrato de Ricardina<sup>398</sup> foi lavrado no mesmo dia e local da escrituração de Labassé, na praça do Rocio, escritório do Tabelião José Maria de Oliveira Nazareth. Ricardina era bailarina e aos dezoito anos foi escriturada na qualidade de primeira bailarina séria do Teatro da União, para fazer par com Labassé, primeiro bailarino sério. Durante três anos, Ricardina receberia o ordenado de 40\$000rs. O benefício foi acertado da seguinte forma, “Que durante o contrato há de ter três benefícios um em cada ano de sociedade com a casa, sendo as despesas por conta de ambos e regulado o preço da casa”. E se o espetáculo em benefício for novo, Ricardina faria reapresentar duas vezes seguidas ou alternadas, conforme a escolha do empresário.

A bailarina comprometia-se em aceitar as danças e peças que o empresário determinasse. Os custos de sua viagem em companhia da irmã foram pagos por Varela, que não informou se descontaria nos ordenados futuros. Ricardina, como os demais convencionados, acatou os tais artigos do XIX ao XXV do Regulamento do Teatro de São Carlos.

Aceito e assinado o contrato, Ricardina pediu passaporte<sup>399</sup> para o Maranhão em 27 de março de 1820. Em sua companhia estava a irmã Catarina Maria de trinta anos e um criado, José Cândido de trinta e seis anos. Prefiguramos que Ricardina não cumpriu o tempo previsto no contrato, pois solicitou passaporte<sup>400</sup> do Maranhão para a cidade do Porto, em 11 de agosto de 1821. Até o momento não localizamos informações sobre a trajetória profissional da bailarina. Seu nome completo não está no contrato e nem no requerimento de passaporte, o que dificultou o delineamento de sua trajetória artística.

---

<sup>397</sup> Desconfiamos que a bailarina Maria Pirulito citada por Sabas da Costa tenha sido a alcunha de Maria Ricardina.

<sup>398</sup> ANTT, ADL: 12º CNL. Ofício B, cx.26, liv.130

<sup>399</sup> AHU: ACL-CU-009, cx,165/Doc.12004

<sup>400</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

Citada pelas narrativas como uma das contratadas por Varela que pretendia aumentar o “corpo de baile” do Teatro da União, Samartin tinha experiência de dança pelos palcos dos Teatros do Salitre e de São Carlos. Integrou a Sociedade Cômica do Teatro Nacional do Salitre em 1808 (Sequeira, 1917). Em 1810, se apresentou como bailarina grotesca no Real Teatro de São Carlos, na burleta *Il Barbiere di Siviglia*, de Paesiello, e o baile de caráter, *As duas rivais ou o desposórios interrompido* (Benevides, 1883) e foi aluna de Lacombe, primeiro bailarino do Salitre e Madame Corale, em 1817.

O contrato para “dançar sério ou grotesco” no Teatro da União <sup>401</sup> foi celebrado em 5 de abril de 1820, nos mesmos termos da escritura de Ricardina, até o mesmo ordenado, 40\$000rs. Não localizamos registro de sua partida para o Maranhão e nem quando retornou para Lisboa.

### **João Fabri, Maria Fabri e Gaetano Matucci: do corpo de baile do Teatro de São Carlos para o Teatro da União**

O contrato coletivo<sup>402</sup> foi celebrado em 6 de abril de 1820, na casa de João Fabri, primeiro bailarino grotesco, sua mulher Maria Fabri, bailarina grotesca e Gaetano Matucci, bailarino grotesco. Todos pertencentes ao corpo de bailado do Real Teatro de São Carlos. Todavia, a partir daquela estavam escriturados por dois anos, com Eleutério Varela para a função de primeiros bailarinos do Teatro da União. O que parecia uma vantagem para Maria Fabri e Gaetano Matucci. Os três foram contratados para dançar nos espetáculos de baile e nos dramas que exigirem dança, sempre “com a direção dele empresário e segundo o que determinar o Compositor e Mestre da Dança Claudio Labassé, que eles dançarinos aprontarão as partituras de música para as suas operações grotescas”.

Quanto aos ordenados João e Matucci receberiam 48\$000rs por mês e Maria Fabri receberia um valor menor para função similar, 40\$000rs. Sobre o benefício Varela impôs o seguinte formato: “Que cada um deles bailarinos, e bailarina há de ter

---

<sup>401</sup> ANTT, ADL: 12º CNL, Ofício B, cx.26, liv.130

<sup>402</sup> ANTT, ADL: 12º CNL, Ofício B, cx.26, liv.130

anualmente um benefício de sociedade com a casa somente aos preços dela, sendo a despesa que se fizerem por conta de ambos levando um bom espetáculo com dança e comédia nova.” Nota-se que Varela se eximiu do ônus do espetáculo e ainda receberá pelos benefícios dos três. No entanto, o empresário deu como ajuda de custo para o casal 220\$000rs e para Matucci 100\$000rs. Diante da condição de somente assumirem suas funções após o fim do contrato com o Real Teatro de São Carlos, que seria no Carnaval de 1821, o empresário se obrigou:

a fazer entregar a ele Fabri, e sua mulher duzentos e vinte mil reis para sua passagem de seus filhos e Mobília e a ele Matucci cem mil reis passa a seu transporte pessoal sendo para esse digo sendo notificados judicialmente tanto para o recebimento, como para se aprontarem a partir no Navio que os há de conduzir, e nesse mesmo ato receberão dois meses de ordenado os quais se descontarão pro rata no primeiro ano, ou nos interesses dos seus primeiros benefícios sendo este adiantamento, o produto do transporte, e até assinatura desta escritura considerada como parte do contrato do qual não poderão resilir sujeitando-se as penas da Lei e a pagarem em dobro a ele empresário os prejuízos, que lhe causarem pela sua omissão sujeitando se igualmente a esta mesma pena da lei quando se escriturarem para trabalhar em outro qualquer Teatro.

Varela tentava se precaver com mecanismos legais para evitar prejuízos, afinal pagou adiantado os ordenados e deu uma ajuda de custo.

Como nos demais contratos o empresário inseriu os artigos do Regulamento do Teatro de São Carlos e os bailarinos ficavam cientes que não poderiam adoecer por mais de cinco meses, pois ficariam sem ordenado integral e somente receberiam meio benefício.

Não sabemos se os três bailarinos estiveram em São Luís a trabalhar no Teatro, não encontramos nenhum registro de chegada e nem de saída dos mesmos. Dos bailarinos apenas localizamos uma publicação de um bailado composto e dirigido por João Fabri, em 1827 (figura 33).

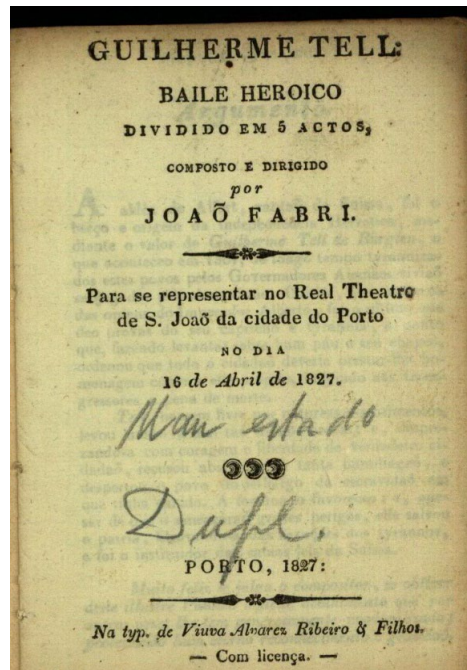


Figura 33. Folheto do *Baile Heroico Guilherme Tell*, composto e dirigido por João Fabri. Fonte: HTP *on line*.

### **Antônio Marassi: professor de física recreativa ou físico agradável**

As contratações de Eleutério Varela foram mais diversificadas que as de 1817 e 1818, o empresário mostrou-se empenhado para surpreender o público do União naquela temporada de 1820. Indubitavelmente a mais inusitada das convenções foi a do veneziano Antônio Marassi. Era como geralmente o artista apresentava seu ofício: Professor de Física Recreativa ou Físico Agradável.

Um anúncio de suas apresentações na edição nº 4 da *Gazeta de Génova*, de 10 de janeiro de 1816, descreveu as atrações que Marassi apresentaria, “bússolas hidrostáticas, autômatos encantados, luzes ilusórias, fogos químicos, flores falantes, jogos de dissolução incompreensível e finalmente também o Metempsicose de Pitágoras.” (*Tradução nossa*). Outro anúncio de suas apresentações na mesma *Gazeta de Génova*, nº 21, de 13 de março de 1816, nomeou os números de Marassi como *Spettacolo fisico-meccanico*.

Marassi foi contratado por Varela em 20 de maio de 1820, para exercer seu ofício de “físico agradável” numa temporada de dois meses “[...] no Teatro, ou

na sala dele, ou na Vila de Alcântara<sup>403</sup> [...]”. Pela natureza do espetáculo, houve uma tentativa de Varela em expandir sua atividade empresarial para outras localidades da capitania, no sentido de atender e ganhar com as elites locais. Os números previstos para o Teatro eram, o *Maquinismo Baile das Bruxas*, o pequeno entremez intitulado *O Vivae* ou *O Vivaz*, que supomos que era um número envolvendo autômatos “[...] e tudo quanto lhe for compatível e de que tiver inteligência na mesma sua profissão sem que haja de reservar habilidade de alguma das suas a fim de que tenha aceitação no dito Teatro [...]”. O contrato previa que a despesa que houver com as máquinas e “jogos de ligeireza” será por conta de ambos.

Durante dois meses Marassi obrigava-se a apresentar oito récitas no Teatro da União, com duração de três horas e ser capaz de variar os números que só poderiam ser repetidos por ordem de Varela. Pelas oito récitas seriam pagos 280\$000rs e se houvesse a autorização do empresário para aumentar o número de récitas ou mesmo se não forem apresentadas algumas daquelas oito, Marassi receberia dois tostões diariamente até o preenchimento das oito récitas. E somente deixaria de receber por motivo de doença “[...] ou por qualquer motivo a que não dá origem ele Varela.”

Mas caso o empresário decidisse por mais récitas além das oito e dentro dos dois meses, Marassi receberia o 20\$000rs. Se o contrato fosse renovado para que Marassi continuasse com seus números na Sala do Teatro teria direito na terça parte dos lucros sem as despesas, contudo se não houvesse interesse do público pelo espetáculo, Marassi assumiria a terça parte dos custos daquela a récita. Essa cláusula corresponde ao benefício, mas sem nomeá-la expressamente no contrato. Ademais, enquanto vigorasse o contrato, Marassi só poderia exercer seu ofício nos locais da capitania determinados pelo empresário.

Enquanto nos demais contratos era expressamente proibido aos artistas se apresentarem na casa de particulares, no contrato de Marassi previa que, se o artista pretendesse levar o espetáculo para fora dos espaços estipulados pelo empresário, receberia apenas de duas partes do que teria a vencer.

---

<sup>403</sup> Atualmente município de Alcântara no Maranhão.

O empresário pagou os custos da viagem de Marassi, mulher e dois filhos e lhe adiantou 96\$000rs, não especificando se descontaria das récitas feitas no Maranhão. Este contrato não foi submetido aos artigos da Resolução do Teatro de São Carlos, por se tratar de um espetáculo desvinculado das comédias e baseado em acordos de curta duração.

Em 3 de outubro de 1821, Marassi solicitou passaporte<sup>404</sup> em São Luís para ele, a esposa e os filhos com destino para o porto *Le Havre de Grace*, na França.

### **Augusto Tatin e Carolina (Ceral) Augusta das Dores: os artistas-prodígio**

Sempre que ocorriam os aniversários régios ou de quaisquer membros da família real, e ainda comemorações de datas notáveis, sempre o Salitre se engalanava e iluminava oferecendo aos espectadores, além do espetáculo habitual, o infalível Elogio Dramático [...] A par disto polvilhava a récita de árias, tonadilhas e bailes diversos, dançados por crianças prodígios. (Sequeira, 1917, p. 358)

Pelo que consta era comum a presença de menores de idade trabalhando nas companhias teatrais do século XIX, ou herdavam a habilidade dos pais ou eram filhos dos empregados dos Teatros. No Teatro da União, dois menores foram designados para o elenco, ambos bailarinos do Teatro da Rua dos Condes: Augusto Tatin e Carolina Augusta das Dores ou Carolina Ceral.

Tatin, cuja idade não foi identificada, foi contratado<sup>405</sup> com autorização da mãe Janne Louise Deslieux, em 11 de abril de 1820. Na data da convenção a mãe de Tatin apresentou documentos do dia 9 de abril daquele ano, assinados pelo empresário do Teatro da Rua dos Condes, Fernando José de Queirós, que comprovavam o término do vínculo de trabalho de Tatin com aquela casa. Logo, o bailarino foi contratado por três anos com o salário de 24\$000 para ser o bailarino corifeu do Teatro da União, porém uma das condições não ficou clara, “Que durante

---

<sup>404</sup> APEM, Livro de Registro de Passaporte, BR MAAPEM. 1.S.8.L.40

<sup>405</sup> ANTT, ADL: 12º CNL, Ofício B, cx. 26, liv.130

o contrato terá em qualquer dos anos ~~de seu o Contrato~~ meia récita conforme determinar o empresário.” Desta forma, “em qualquer dos anos” poderia indicar que seu direito à meia récita ocorresse somente em um dos três anos de contrato e não a cada um ano de convenção.

Tatin submeteu-se às mesmas condições que seus colegas bailarinos, “Que ele bailarino se obriga a todas às condições, e mais cláusulas das escrituras por mim continuadas neste mesmo livro entre empresário com os outros dançarinos e ficam tendo o mesmo efeito como se fossem repetidas [...]”.

Carolina Augusta, de dez anos, não passou pelos mesmos trâmites regulares que Tatin, sua inserção no elenco do Teatro da União apresentou percalços, pois tentou o empresário burlar os meios legais para transportá-la.

Na Intendência Geral da Polícia do Bairro de Andaluz, em Lisboa, constam os documentos<sup>406</sup> concernentes ao problema com o pedido de passaporte do artista veneziano Antonio Marassi, no dia 26 de maio de 1820. Como era cidadão estrangeiro, Marassi recebeu um título de seguridade onde havia declarado que chegou à Portugal com sua mulher, dois filhos menores e pretendia passar para o Maranhão com estas mesmas pessoas e mais um casal de sobrinhos não declarados anteriormente. Ao ser convocado para se explicar, Marassi informou que era contratado do empresário do Teatro do Maranhão, que havia lhe pedido para levar o casal de menores, João Soares e Carolina Augusta, como seus sobrinhos, para a respectiva cidade.

Eleutério Varela foi convocado para se explicar e levou os pais dos menores que declararam e autorizaram, por escrito, que o empresário levasse os menores para o Maranhão, depois da declaração de pobreza dos respectivos pais que alegavam não terem condições de criá-los. Os pais de Carolina, Maria Joaquina e José António Roiz, permitiram que ela se empregasse no Teatro da União, mas que ficasse aos cuidados de uma conhecida do casal, em São Luís. João Soares, filho do alfaiate do Teatro da Rua dos Condes, foi autorizado para ir ao Maranhão se empregar no comércio local.

---

<sup>406</sup> ANTT, ADL: IGP, cx. 198, mç.10, doc. 1-187

Suspeitamos que Carolina Augusta foi Carolina Ceral, citada nas narrativas como bailarina e cujo nome artístico provavelmente foi dado pelo empresário. O casal, Tatin e Carolina, poderiam apresentar números à parte, como as tais crianças prodígios que dançavam no palco do Salitre.

### **Luigi Grossoni e o maranhense Raimundo Antonio Marinho: os diretores da orquestra**

Enquanto compositor das danças, Labassé deve ter convencido Eleutério Varela da necessidade de um músico italiano específico para o repertório musical das danças e indicou o músico milanês Luigi Grossoni. Como *prima viola* (figura 34), o músico tem seu nome registrado nos libretos<sup>407</sup> de óperas nos anos de 1815 e 1816, no Teatro Re, em Milão: *Zulema e Solimno* (1815) e *La contessa di Colle Ombroso dramma giocoso per musica* (1816).

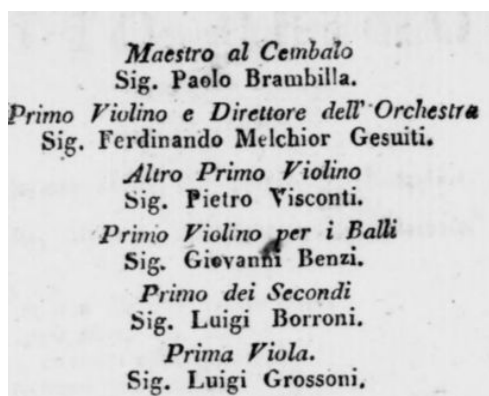


Figura 34. Libreto da Ópera *Zulema e Solimno* com Luigi Grossoni no elenco.  
Fonte: Biblioteca do Congresso, Washington, DC.

Em 12 de abril de 1820, Eleutério Varela contratou Grossoni para “[...] primeiro rabeca de todas as danças, bailes, e diretor da orquestra na música pertencente às mesmas danças, e segundo rabeca em todas as mais peças de música que houver no dito Teatro debaixo da direção do primeiro rabeca delas, Raimundo

---

<sup>407</sup> Library of Congress, Washington, DC. Disponível em [<http://hdl.loc.gov/>]. Acesso em 22 de agosto de 2020.

José Marinho.” O contrato de Grossoni apresenta um dado novo, no que diz respeito ao elenco de músicos Teatro da União, pois nem as narrativas deram algum indicativo sobre essa parte do elenco. Sabe-se a partir dessa convenção que havia uma orquestra, que seu diretor era o maranhense Raimundo José Marinho e que era “o primeiro rabeca”.

A contratação de Grossoni configurou mais um capricho do empresário, ou uma condição imposta por Labassé, pois se já existia um diretor de orquestra, este bastava para trabalhar junto ao compositor de bailes. Varela providenciou a escrituração do italiano por três anos com o ordenado mensal 40\$000rs, mas esse valor correspondia à soma dos valores de cada uma de suas funções: como ensaiador da orquestra e primeiro rabeca, 25\$000rs e como segundo rabeca na orquestra de Raimundo Marinho, o valor de 15\$000rs. Grossoni devia compor anualmente a música para as danças e para demais espetáculos descidos pelo empresário. Sem se referir ao benefício, Varela dava, naquele momento, uma gratificação de 120\$000rs para compensar o trabalho das composições e um adiantamento de 60\$000rs para serem descontados nos ordenados futuros.

O contrato reforçava a hierarquia nos ensaios, “Que se há de prontificar a todos os ensaios precisos, e as horas deles fazendo ensaiar, e ensaiando debaixo da direção do empresário, e Mestre da Dança do mesmo Teatro.” E ainda mais, sugeriu a possibilidade de Grossoni monopolizar a direção da orquestra do Teatro da União, “Que ele rabeca suprirá as faltas do outro primeiro rabeca Raimundo José Marinho desempenhando o seu lugar a bem da empresa como lhe determinar o empresário e outro era obrigado. Que combinará com o Mestre da Dança a música, que for necessária, e para esse fim se encontrará com ele a hora que lhe determinar”. Chama a atenção a rasura na cláusula que trata da suspensão do ordenado, caso o contratado adquirisse alguma doença:

Que só impossibilitado por moléstia comprovada por certidão por, digo por Certidão do médico privativo do teatro poderá deixar de cumprir com as condições desta escritura, e não vencendo também ordenado durante ela, ~~e se exceder a cinco meses competir-lhe a somente metade do interesse, que lhe resultar [.]~~

Subtende-se que o contratado acatou a possibilidade de ficar totalmente desassistido, caso ficasse impossibilitado de tocar instrumento ou compor. Estas cláusulas eram volúveis, pois para alguns contratados eram brandas e para outros eram mais severas.

Como os demais contratados italianos, não localizamos o requerimento de passaporte e não temos registros do trabalho de Grossoni em São Luís. Porém, há um registro de que compôs a música para *ballet Lisbeta ou O Inconstante emendado*<sup>408</sup>, publicado em 1821, no qual o compositor do baile, João Coralli se referiu ao autor da música, como Professor Luigi Grossoni, por ter exercido a função de professor de orquestra. Há participações suas como instrumentista no melodrama jocoso *Chi fa così fa bene* (1823) e o melodrama sério *Aminta ed Argira* (1823). As informações sobre o músico maranhense são escassas. O professor da Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Daniel Lemos Cerqueira em sua investigação sobre o repertório de piano solo do Maranhão, abordou sobre a descoberta de uma composição de Raimundo José Marinho<sup>409</sup>:

Raimundo José Marinho é o compositor nascido no Maranhão mais antigo que se tem notícia. Compôs o “Hino que se cantou na Casa da Câmara à inauguração do Retrato de Sua Majestade Imperial no dia 12 de outubro de 1826; oferecido ao Ilmo. Exmo. Sr. Pedro José da Costa Barros, Presidente da Província do Maranhão”. A única fonte encontrada dessa obra é uma cópia manuscrita encontrada em um dos álbuns de música de Domingos Thomaz Velles Perdigão (1842-1899). Nenhuma outra informação biográfica sobre o compositor foi encontrada.

Como visto, no contrato de Grososni havia uma exigência para que os diretores de orquestra compusessem para os espetáculos, portanto deve haver

---

<sup>408</sup> *Baile em 4 atos, composto e dirigido por João Coralli, para se representar no Real Teatro de São Carlos, em celebração do feliz aniversário de sua alteza, o senhor Dom Pedro de Alcântara, príncipe real*. Tipografia de Bulhões, 1821. HTP on line [http://ww3.fl.ul.pt/cethtp]. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

<sup>409</sup> APEM. Inventário do Acervo João Mohana. Biografias

composições perdidas ou destruídas de Raimundo José Marinho anteriores ao hino de 1826.

Prefiguramos que Marinho, assim como José Maria Alves e Raimundo Braule<sup>410</sup>, ainda manteve vínculo com o Teatro da União, em 1826. Com o músico, foram três os integrantes do elenco do Teatro (1817-1820) que, em outubro do corrente ano, prestaram serviço com suas habilidades artísticas, dentro e fora do União, para “os festejos que marcaram a aclamação do Imperador e o aniversário de um ano do príncipe imperial, entre outubro e dezembro de 1826” (Galves, 2011, p.105). O hino que compôs em 1826, foi um de seus últimos trabalhos, pois veio a falecer em 1829<sup>411</sup>.

Nos jornais de São Luís, o nome do artista aparece nos seguintes documentos: lista do *Manifesto Constitucional dos Moradores da Cidade de São Luís do Maranhão de 1822*<sup>412</sup>, juntamente com o nome de outros que foram do elenco do Teatro da União, Raimundo Braule, Felipe d’Abreu e José Maria Alves.

Em 1823, Marinho assinou a lista de convocados da Casa de Câmara Geral para eleição dos membros do Governo Civil da Província do Maranhão<sup>413</sup>.

A constatação dos nomes nos respectivos documentos indica que o Teatro da União, seus artistas, empresário proprietários eram indissociáveis do sistema político, pois dependiam dele para a regularidade da atividade teatral.

---

<sup>410</sup> Referente a ereção e decoração de uma galeria para os festejos de “reconhecimento” da Independência do Brasil pelo Maranhão com toda ambientação alusiva ao tema e localizada em frente ao Palácio do governo.

<sup>411</sup> APEM: Livro de Registro de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Vitória, liv. 9, fl. 91. Ao buscar informações sobre a presença dos contratados de Varela no Maranhão nos livros de óbitos da Arquidiocese de São Luís do Maranhão encontramos informações biográficas de Raimundo José Marinho. O músico era natural de São Luís do Maranhão, solteiro e faleceu em 1829, aos 55 anos, filho legítimo de Alexandre José Marinho e Tereza Rodrigues. Foi sepultado na Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

<sup>412</sup> *O Conciliador do Maranhão*, nº 151, 21/12/1822, p. 6-12.

<sup>413</sup> *Gazeta Extraordinária do Governo da Província do Maranhão*, nº 06, 14 de agosto de 1823.

## Casos Omissos

### Jaime Gonçalves e Manuel Joaquim Brandão

Dois cidadãos portugueses, ambos cômicos, apresentaram solicitação de passaporte no primeiro semestre de 1820 com destino para o Maranhão. Como não localizamos seus contratos, desconhecemos as condições que acordaram com o empresário. No caso de Jaime Gonçalves, há evidências do exercício de ator, bem como de sua passagem pelo Maranhão, constatada nas autorizações de passaporte, de entrada e saída.

Jaime Gonçalves foi testemunha em quatro contratos que Eleutério Varela firmou com artistas em Lisboa, entre março e maio de 1820. Em uma representação<sup>414</sup> ao Ministro Inspetor do Real Teatro de São João, no Porto, há uma assinatura de Jaime Gonçalves integrando a Companhia Nacional daquela cidade. O documento de 15 de abril de 1817 era uma solicitação e uma denúncia referentes ao Teatro que se encontrava fechado, por motivo do luto, em intenção ao falecimento da Rainha D. Maria I. Os artistas denunciavam uma companhia italiana que estava a vender ingressos para récitas naquele período e exigiam que o Ministro Inspetor obrigasse aos italianos a seguir a norma ou liberasse a abertura do Teatro para a Companhia Nacional voltar a trabalhar.

O requerimento de passaporte<sup>415</sup> de Jaime Gonçalves, de Lisboa para o Maranhão, ocorreu em 9 de maio de 1820 e declarava-se cômico, trinta e seis anos, natural de Coimbra. A data de sua requisição corresponde ao período de contratações para o União e a constatação de que foi testemunha em quatro dos contratos de 1820, indicam que Jaime Gonçalves foi um dos escriturados com Eleutério Varela.

Uma autorização<sup>416</sup> de partida com a família para Lisboa no navio Andorinha do Tejo, em 26 de junho de 1821, indica que Jaime Gonçalves esteve em São Luís do Maranhão. Desconhecemos sua trajetória artística posterior ao ano de 1821.

---

<sup>414</sup> ANTT, ADL: MR, mç. 992

<sup>415</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 165\Doc. 12017

<sup>416</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

O requerimento de passaporte<sup>417</sup> de Manuel Joaquim Brandão é de 21 de abril de 1820. O documento indica que ele pode ter se deslocado para o Maranhão, com a intenção de se empregar ou já estar empregado com Eleutério Varela, no Teatro da União. Na atestação constam dois dados que têm relação com o Teatro da União: Brandão era cômico e morador na rua do Salitre. Não encontramos informações sobre as experiências profissionais de Brandão anteriores à requisição do passaporte e nem depois de 1821.

Ao fim da análise dos contratos e passaportes verificamos que, para o empresário do Teatro da União, a contratação de artistas em Portugal se tornava onerosa e problemática, pois ao ampliar o elenco aumentava a possibilidade de atrito entre seus membros e destes com o empresário.

Nos contratos a cláusula referente ao benefício era modificada de acordo como interesse do empresário, portanto, deixava margens para o contratado questionar a execução do benefício. A carência de um urdimento jurídico destinado para aquelas categorias, implicava em relações de trabalho conturbadas e prejuízos. O empresário, ao recorrer aos artigos do regulamento do Teatro de São Carlos, buscava reforçar sua autoridade e a do Inspetor de Teatro. A medida visava coibir a autonomia dos artistas para evitar insolvência de contratos e garantir a manutenção de um elenco estável.

Os requerimentos de passaportes indicam que o período em que houve mais contratados com habilitações para partir do porto de São Luís foi entre os meses de julho e outubro de 1821, pois foram nove habilitações para o número de catorze contratados oficialmente em 1820. Importa ressaltar que apesar de não localizarmos as habilitações das bailarinas e bailarinos italianos para saírem de São Luís verificamos que quatro dos contratados estavam em outros países depois de 1821. Esses números informam que havia um cenário desfavorável que contribuiu para a saída antes da data do término de seus contratos.

Problemas financeiros ligados à gestão do Teatro e à crise econômica da capitania desencadearam o fechamento do União, em dezembro de 1820. O elenco formou uma sociedade com o objetivo de explorar a casa teatral sob a direção de

---

<sup>417</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 165\Doc. 12013

António Marques da Costa Soares, personagem que teve sob seu controle o Teatro e o primeiro jornal da província. Na sessão ulterior apresentaremos a trajetória do Teatro da União sob a administração de Costa Soares e o encerramento do primeiro ciclo da casa teatral.

## PARTE V

### O TEATRO DA UNIÃO NAS PÁGINAS DO *CONCILIADOR* (1820-1823)

Sabe-se que o Teatro da União surgiu como instrumento político-ideológico e foi revestido pelo costumaz discurso pedagógico-civilizatório reproduzido pelos seus idealizadores. Porém, Sabbas da Costa (1867), Marques (1870) e Jansen (1974) não assinalaram esse viés durante o governo de Paulo José da Silva Gama. Os autores somente sugeriram o uso do União para fins políticos na gestão de Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca (1819-1822), quando as récitas estavam sob a responsabilidade de Costa Soares. Sobre esse período, Sabbas da Costa fez um único comentário em sua crônica na edição nº 16 do *Semanário Maranhense*, de 15 de dezembro de 1867, “Em 1821 passou o Teatro a empresas estranhas, que se sucederam daí em diante”.

Marques e Jansen se fundamentaram na representação assinada por sessenta e cinco cidadãos e encaminhada às Cortes, em 18 de dezembro de 1821. Jansen (1974, p. 24) resumiu as ações de Costa Soares como, “[...] coagido por mera lisonja, arranjava jeito de tecer em cena aberta elogios de turiferário ao governador que substituía Silva Gama”. E após citar o nome das récitas que foram representadas sob a direção de Costa Soares, o autor inferiu que, “[...] muito cedo o espírito político começou tentando a desvirtuar a finalidade daquela casa destinada a espetáculo de natureza lúdica” e encerrou assim o assunto: “agitações políticas perturbaram por longo tempo da vida social maranhense e as coisas da arte foram relegadas a segundo plano, sofrendo um período e estagnação”.

Verificamos que Jansen ao expor sua visão sobre arte destituiu a política do Teatro, destacando deste último a sua função meramente lúdica, que foi por sua vez colocada à parte em todo o processo que ele denominou de “agitações políticas”. Com essas acepções, Jansen esquivou-se da abordagem sobre o Teatro nos anos que

antecederam, bem como durante o processo de adesão ao constitucionalismo e à independência do Brasil. Consequentemente, o autor caracterizou Costa Soares como somente um bajulador do governador no Teatro.

Adivinha-se que Jansen obteve informações sobre as récitas e a atuação de Costa Soares, por meio do jornal *O Conciliador no Maranhão* (1821-1823), o primeiro jornal impresso da província.

O jornal foi pouco explorado pelos autores que escreveram sobre o Teatro da União. Desta forma, o jornal e o Teatro, ficaram estigmatizado pela maneira como ambos foram utilizado por Costa Soares. Esse estigma instalou uma lacuna na historiografia do Teatro da União que compreende os anos de 1821 a 1828. Importa ressaltar que, ao nos referirmos ao Teatro da União, consideramos não somente seu edifício, mas todos os aspectos que envolvem o fenómeno teatral, principalmente os agentes diretamente relacionados a ele. Nesta perspectiva, qual foi o papel dos atores, atrizes, artífices, ensaiador, empresário, proprietários e financiadores nos tempos de crise e de viragem de ordem social e política no Maranhão?

Somente no século XX encontramos publicações que lançaram algumas luzes sobre o Teatro da União no período inexplorado por Jansen e seus antecessores. A tese, *“Ao público sincero e imparcial”*: imprensa e independência do Maranhão (1821-1826) (2010) e os artigos, *Aderir, jurar e aclamar: o Império do Maranhão (1823-1826)* e *Comemorações vintistas no Maranhão (1821-1823)* (2011), são trabalhos de Marcelo Galves que abordam o Teatro da União no contexto de reorganização política e das relações de poder nos efervescentes anos da primeira metade do século XIX, excluídos da historiografia do Teatro no Maranhão.

Esses estudos, somados à investigação no jornal *O Conciliador do Maranhão*, nos contratos, manifestos e requerimentos, possibilitaram delinear, neste segmento, o Teatro da União entre 1820 e meados de 1823.

Destacamos, nesse recorte temporal, a trajetória de António Marques da Costa Soares como ensaiador e depois diretor da casa, bem como os recursos, tentativas e intenções de Eleutério Varela para fazer do União um Teatro regular, em um cenário de instabilidade política e econômica.

## 5.1 Piratas, dívidas e a primeira sociedade artística a ocupar o Teatro da União

Eleutério Varela embarcou em Lisboa rumo ao Maranhão<sup>418</sup> com os novos contratados e suas famílias, exceto os bailarinos João Fabri, Maria Fabri e Gaetano Matucci, que ainda estavam escriturados com o Teatro de São Carlos. Pelas datas dos requerimentos de passaporte adquiridos entre março e maio de 1820, o elenco deve ter embarcado no mês de junho. Em um requerimento de 1828<sup>419</sup>, Varela relatou à D. Pedro I o incidente que quase fechou o Teatro da União definitivamente.

por haver ser roubado no mar, pelos piratas de Artigas<sup>420</sup>, quando voltava com a segunda companhia escriturada, onde viu em um momento perdido o fruto de seus trabalhos, e o patrimônio dos seus filhos, a quem aquela catástrofe acabava de reduzi-los à última extremidade e pobreza [...] consideráveis somas foram adiantadas aos atores, em Lisboa, e nesta cidade aqui reduzidos à mais deplorável situação pelo roubo que sofreram com o suplicante no mar.

Segundo Jansen (1974, p. 23), o governador Bernardo da Silveira Pinto, autorizou uma subscrição para amenizar a situação crítica desoladora do elenco “a cargo do tesoureiro José dos Reis e Brito<sup>421</sup>, durante os dias 23, 24, 25 de julho de 1820”.

Apesar desse infortúnio, no segundo semestre de 1820, o Teatro se manteve regular e atraiu o público para as récitas. A falta de registro sobre os espetáculos impediu o conhecimento do repertório com o elenco ampliado. Porém, o empresário

---

<sup>418</sup>AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 165\Doc. 12011

<sup>419</sup>BN: Manuscritos - C-0345, 001 n° 002

<sup>420</sup>General Artigas defendia o território uruguaio da tentativa da coroa portuguesa em anexar a Banda Oriental (Uruguai) aos seus domínios. Corsários, em nome de Artigas, praticavam constantes pilhagens aos navios inimigos.

<sup>421</sup>Comerciante e agricultor. Membro do Corpo de Comércio e Agricultura.

declarou no requerimento de 1828<sup>422</sup> sobre a movimentação e rendimento da casa no ano de 1820:

Como, porém, os divertimentos filhos da arte ordinariamente não agradam quando são repetidas perante os mesmos espectadores, aquelas assinaturas tornaram-se pesadas ao público mostrando ser uma medida ineficaz, pois que apesar da maior afluência no ano de 1820, quando o teatro foi mais frequentado, elas sim completaram a soma considerável de doze contos duzentos dez mil quatrocentos e catorze réis[.]

As novidades do elenco surtiram efeito e alavancaram aquela temporada do segundo semestre de 1820. A informação sobre a maior afluência do público é instigadora, pois contradiz a situação econômica da capitania em 1820. Na segunda década do oitocentos a Corte, no Rio de Janeiro, utilizava o Real Erário para garantir uma parte da receita da capitania do Maranhão para seu sustento. Mas, naquele ano, as circunstâncias inviabilizavam honrar o compromisso com o Real Erário, conforme a correspondência<sup>423</sup> do governador Pinto da Fonseca para o ministro Vila Nova Portugal. A missiva informava que no corrente ano, as colheitas foram fracas, o comércio insuficiente e foi inevitável o endividamento de lavradores com os negociantes (Galves, 2010). Desta forma, se parte dos assinantes do Teatro enfrentavam dificuldades econômicas, como o Teatro da União conseguiu afluência de público naquele ano de 1820?

Na *Refutação dos escandalosos folhetos denominados: Violências feitas no Governo do Maranhão*<sup>424</sup>, o redator do jornal *Conciliador do Maranhão*, António Marques da Costa Soares, confirmou que as assinaturas estavam submetidas ao governador, quando respondeu a uma crítica de seus inimigos políticos, em um folheto divulgado em Portugal:

---

<sup>422</sup> BN: Manuscrito, C-0345,001. nº 002

<sup>423</sup> *Cartas diversas de Bernardo da Silveira...* BN: Manuscritos. I-31, 29, 41

<sup>424</sup> *Suplemento do Conciliador do Maranhão*, nº 61. 11 de fevereiro de 1822.

Dizem os caluniadores que: o Sr. Miguel Tavares, Alferes de Milícia fora convocado por o General para a assinatura de um camarote da ridícula Comédia desta cidade [...] O Sr. Miguel Tavares se recusara a ser assinante do camarote: e que por isso poucos dias depois foi reformado por não ter posses para sustentar o seu posto.[...] O Sr. Miguel Tavares não podia recusar-se a assinatura para o camarote, sem dar razões tão convincentes, que não deixassem ao General o mínimo desprazer; porque este probo comerciante em todo tempo que durou o Teatro, não só manteve sempre ou camarote, ou cadeira: mas até prestou de generosidade, e beneficência a alguns dos que ali se empregavam.

O registro também confirma a conclusão de Galves (2010, p.110) sobre as relações entre o governo de Pinto da Fonseca e o Teatro da União, este “[...] era um espaço vinculado à administração de Pinto da Fonseca, que se empenhou em restaurá-lo, com o apoio de comerciantes agricultores, e mantê-los com as assinaturas que recolhia pessoalmente”. Mesmo atravessando dificuldades financeiras os assinantes de outrora eram coagidos a manter as assinaturas. Talvez, essa teria sido a forma como o Teatro garantiu a presença do público naquela temporada de 1820 e no primeiro semestre de 1821. A reforma da casa ocorreu no início da gestão de Pinto da Fonseca, que pretendia utilizá-lo em seu benefício e então mobilizou, por meio de subscrição, as bases econômicas da província para os reparos e melhorias da casa teatral.

A adimplência dos assinantes coagidos pelo governo melhorava a receita, conforme apontaram os números. Por outro lado, estes eram insuficientes para manter a empresa. Como informou o documento nº 6, anexo do requerimento de 1828<sup>425</sup>:

Se no balanço, de outubro de 1819, a dezembro de 1820, deu prejuízo a empresa daquele Teatro, 6:109\$064rs. Se a despesa que anualmente fazia o Teatro, foi 26:385\$510rs, quando o seu rendimento anual tinha

---

<sup>425</sup> BN: Manuscritos C-0345,001 nº 002

regulado de 18 a 19 contos de réis. Entrando nesta soma o prêmio das lotarias extraídas como aconteceu em 1820.

Diante de tais circunstâncias, em dezembro de 1820, Varela e Braga perdoaram a dívida contraída pelos contratados, referente ao parcelamento dos valores adiantados no ato da convenção, que totalizavam 2:340\$903rs. Feito isto, os sócios fecharam o Teatro.

Os números que Varela apresentou, como receita e despesa, não correspondem aos demonstrados pelo Coronel do Corpo de Engenheiros, António Bernardino Pereira Lago, na *Estatística Histórica e Geográfica da Província do Maranhão* (1822, pp. 66-67), “Havia um pequeno Teatro, que se queimou, e fez-se um magnífico, aberto em junho de 1817, e fechado em agosto de 1821: por tempo médio, regulava sua receita por 17:000\$000, e a despesa por 20:000\$000 anualmente. Estabelecimento abandonado.”

Não sabemos quais fontes Lago utilizou para obter esses valores, talvez livros oficiais. Se considerarmos os números de Lago, a despesa do Teatro foi de 3:000\$000rs, a metade do valor expresso por Varela. Um dado destacado pelo engenheiro foi a inatividade da casa desde agosto de 1821.

Ainda com base no requerimento de 1828, assinalamos que Varela e Braga<sup>426</sup> fecharam o Teatro da União em dezembro de 1820. Como o elenco pretendia continuar com os espetáculos, os proprietários o arrendaram<sup>427</sup> para os atores, atrizes e artífices por um valor módico. Surgiu então a primeira companhia artística a ocupar o Teatro da União. O ensaiador Costa Soares aproveitou a oportunidade e se tornou o representante daquela sociedade assumindo a direção do Teatro.

---

<sup>426</sup> Depois que os sócios proprietários fecharam o Teatro não encontramos nenhuma informação sobre Estevão Braga, que somente reaparecerá em 1824, em virtude de seu falecimento.

<sup>427</sup> O contrato de arrendamento ainda não foi localizado.

## 5.2 Do Tabelaionato ao Teatro: a trajetória de António Marques da Costa Soares

Do período que o Teatro foi ocupado pela sobredita sociedade, importa destacar a atuação de António Marques da Costa Soares, conhecido na historiografia maranhense como um dos colaboradores e homem de confiança do governador do Maranhão, Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca (1819-1822). Sabemos de sua relação com o Teatro da União pelas denúncias sobre o despotismo de Bernardo da Silveira Pinto, na representação<sup>428</sup> assinada por sessenta e cinco cidadãos e encaminhada às Cortes, em 18 de dezembro de 1821:

Tão prodígio é este governador pelos fundos públicos e ávido de lisonja, que tem feito pagar 50\$000 por mês a Antonio Marques Costa Soares, um dos redatores ostensivos deste abjecto periódico, além de o ter criado Oficial Maior da Secretaria do Governo com ordenado, logo que se fechou o Teatro desta cidade, no qual era tradutor e ao mesmo tempo ensaiador dos cômicos, e tudo em remuneração aos nauseantes elogios, e hinos a este general, que fez representar e cantar no dito Teatro, depois do dia 6 de abril, enquanto aberto, e pelas adulações publicadas no mencionado periódico. (Protesto de lealdade e reconhecimento do povo ao Rei).

A partir desse registro investigamos sobre os antecedentes de Costa Soares, em busca de sua relação com as atividades teatrais, uma vez que não localizamos a escritura de convenção entre ele e o empresário Eleutério Varela.

Em seu requerimento de passaporte<sup>429</sup> para o Maranhão consta a data de 29 de dezembro de 1818. Ademais, está registrado que o requerente era piloto, natural de Lisboa, idade de trinta anos e morador da rua da Rosa. No documento não há uma carta de ordens ou número da matrícula de piloto. Seu nome não consta nos livros de

---

<sup>428</sup> IHGB: Coleção Instituto Histórico, lata 400, pasta 10, p. 2.

<sup>429</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 164\Doc. 11935. 1917

matrícula de piloto salvaguardados na Biblioteca Central da Marinha – Arquivo Histórico (BCM-AH). Porém, na observação de outras fontes encontramos Costa Soares, morador da rua da Rosa, como testemunha do contrato de Raimundo Braule (figura 35).

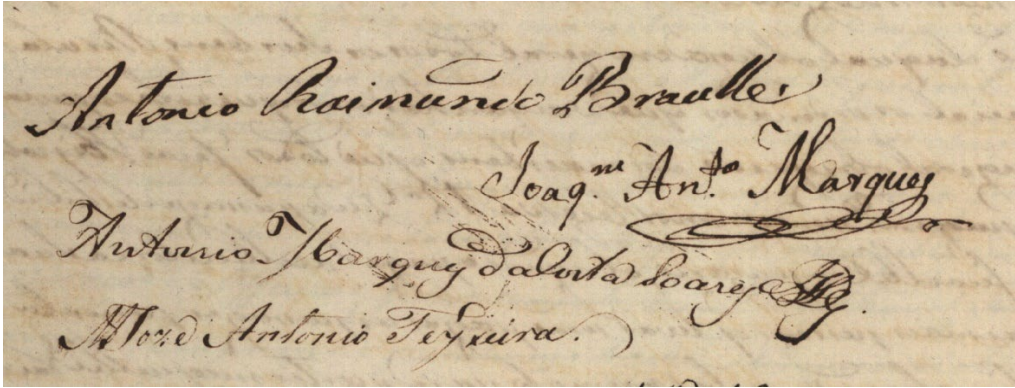
A photograph of a document showing several handwritten signatures in cursive script. The most prominent signature at the top is 'Antonio Raimundo Braule'. Below it, there are two other signatures: 'João Ant. Marques' and 'M.º Antonio Teixeira'. The paper is aged and yellowed.

Figura 35. Assinaturas de António Marques da Costa Soares no contrato de Raimundo Braule. Fonte: ANTT

Costa Soares poderia ser um conhecido de Braule do *métier* teatral e que serviu de testemunha. Mas, observando no mesmo livro de notas do Tabelião Feliciano José da Silva e Seixas, são recorrentes as assinaturas de Costa Soares e de uma outra pessoa, José António Teixeira. Sobre estes dois o tabelião informou que ambos eram residentes naquele escritório, portanto, eram funcionários do Tabelionato (figura 36).

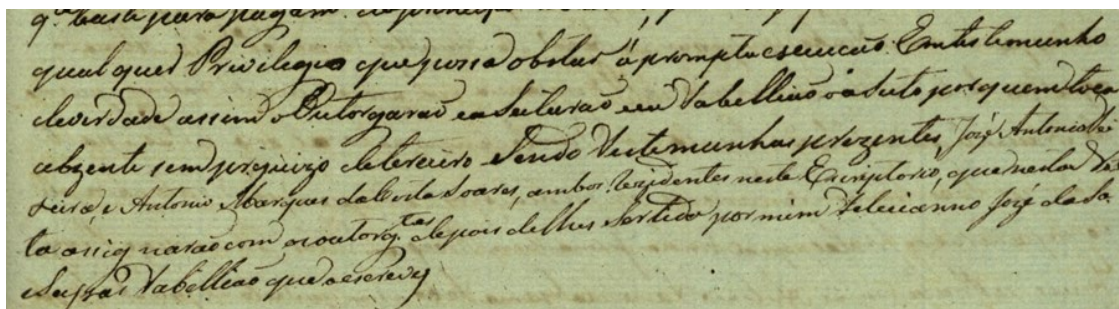
A photograph of a document with handwritten text in cursive script. The text is dense and somewhat difficult to read due to the cursive style. It appears to be a notary's record or notes, mentioning names and legal proceedings. The paper is aged and yellowed.

Figura 36. Costa Soares como residente no escritório do Tabelião Feliciano José da Silva e Seixas (1818). Fonte: ANTT

O contrato de Raimundo Braule foi realizado por meio de um procurador do empresário, portanto Costa Soares não teve contato com Eleutério Varela quando estava como testemunha do artista. Conjecturamos que o contrato de Braule pode ter despertado o interesse de Costa Soares para se aventurar no Teatro do Maranhão. O fato é que Costa Soares solicitou passaporte<sup>430</sup> para o Maranhão em 30 de dezembro de 1818, seis dias depois que Braule o havia feito. Na atestação de ambos consta que a viagem poderia ser no “Bergantim Santo António de Lisboa ou no próximo que sair”, o que indica que podem ter embarcado juntos para o Maranhão.

Não sabemos como ocorreu a aproximação entre Costa Soares e o empresário Varela. Quando o redator da representação enviada às Cortes declarou Costa Soares como “tradutor e ao mesmo tempo ensaiador”, aludiu sobretudo ao tradutor/ensaiador do século XIX, que para Maciel (2019, p. 184) diz respeito à

tradução teatral mais ligada ao palco, ao processo de adaptação do texto à economia teatral e cênica das companhias, portanto, muitas vezes praticada a pedido dos empresários teatrais. O tradutor/ensaiador surge no papel de mediador entre o texto ponto de partida e o palco ponto de chegada e, entre os dois espaços, se colocava também o ponto que, no fim das contas, era o agente que orientava, segundo as marcações feitas no texto, o desempenho de atores, atrizes e técnicos de cena.

Desta feita, na hierarquia teatral, Costa Soares estava somente abaixo do empresário. Eram funções de ensaiador, exercer a autoridade no palco, organizar as tabelas de ensaios, distribuir as partes, “tirar os roteiros de cenário, guarda-roupa e adereços, entregando-os em tempo competente aos diversos empregados e fornecedores” (Bastos, 1908, p. 56) e realizar todos os “ensaios precisos”.

O ensaiador do União tinha muitos afazeres, posto que o Teatro estava em atividade regular, como ele próprio afirmou na resposta<sup>431</sup> à crítica que um desafeto

---

<sup>430</sup> AHU: ACL\_CU\_009, Cx. 164, D 11935.

<sup>431</sup> “Refutação dos escandalosos folhetos denominados: Violências feitas no Governo do Maranhão”, *Suplemento do Conciliador do Maranhão*. nº 61. 11 de fevereiro de 1822.

político de Bernardo da Silveira Pinto fez ao Teatro da União, “Se, V. m. não fosse nesta cidade um indivíduo misterioso, se não fosse oposto ao seu sistema enigmático aparecer em público, e frequentar o Teatro conheceria, que o do Maranhão era, o mais grave, e regular de todo Brasil”.

Como um piloto poderia conciliar dois ofícios que lhe exigiam tempo e dedicação? Um ofício no mar e outro em terra? Como a experiência no escritório de um notário tem relação com ofício de tradutor/ensaiador?

Ao que parece, Costa Soares mudava e moldava-se aos ofícios guiado pela vaidade e interesses pessoais. Por meio de sua atuação como redator do primeiro jornal da província, *O Conciliador do Maranhão*, encontramos indícios sobre uma outra ocupação, que teve Costa Soares em Lisboa, além de funcionário no escritório do Tabelião Feliciano José da Silva e Seixas.

Em um determinado momento da trajetória do sobredito jornal, Costa Soares foi afastado de sua função, cujo motivo apresentaremos ainda neste segmento. O fato é que o redator utilizou o pseudônimo o *Homem da Capa Parda*<sup>432</sup>, no nº 178, do *Conciliador*, de 29 de março de 1823, para denunciar a Junta Provisória do Maranhão que havia beneficiado o médico José António Soares e Sousa com um cargo público. O médico respondeu no mesmo jornal, nº 191, de 10 de maio de 1823, e expôs a vida pregressa do redator em Lisboa e da sua chegada ao Maranhão:

Há quatro anos pouco mais ou menos, era V. Ex<sup>a</sup> poeta em Lisboa, e eu médico; V. Ex<sup>a</sup> e eu fomos chamados para virmos exercitar as nossas profissões no Maranhão, V. Ex<sup>a</sup> pelo Sr. Eleutério, eu, por trinta e tantos Senhores desta cidade [...] exerci minha profissão e eles que o digam sem suas consciências se foi bem, ou mal, V. Ex<sup>a</sup> exercitava a sua no Teatro da União.

Na réplica do médico verificamos que a ocupação de poeta estava mais coerente com a função de tradutor/ensaiador no Teatro da União. Porém, não há evidências que mencionem que Costa Soares foi contactado por Varela para trabalhar no União.

---

<sup>432</sup> Segundo Galves (2010), Costa Soares utilizava, no jornal *O Conciliador*, os pseudônimos, *O Atalaia Constitucional* (O.A.C) e o *Homem da Capa Parda*.

Presumimos que Costa Soares entrou para o elenco do União ainda em 1820. No entanto, com o fechamento do Teatro em dezembro do mesmo ano, os proprietários devem ter arrendado a casa para o elenco em janeiro do ano seguinte. Desta forma, no início de 1821, o União passou a ser administrado por uma sociedade artística.

Costa Soares capitaneou a sociedade como diretor do Teatro e uma de suas primeiras medidas foi se referir ao Teatro da União como Teatro Nacional. Sobre os aspectos que subjaziam a tendência em transformar os Teatros em “Nacionais”, Ferreira (2016, p. 235) destacou:

Pela portaria de 20 de março de 1821, que dá origem a uma Comissão sobre Obras Públicas, a Regência recomenda a elaboração de um plano para se construir um Teatro Nacional, «estabelecimento o mais útil e necessário, e de que tanto depende a boa moral e reforma de costumes» (*Diário da Regência*, 22.3.1821).

Ainda em 1820 (22 de dezembro), a Junta Provisional do Governo Supremo do Reino confere 2 contos de réis de subsídio à Sociedade do Teatro da Rua dos Condes. Mais uma vez, as demonstrações de patriotismo do diretor pesam na balança, e agora acrescenta-se uma camuflada imposição: «espera o Governo que a Sociedade Diretora haja de preparar para a próxima época do ajuntamento das Cortes um espetáculo apropriado às circunstâncias» (*Gazeta de Lisboa*, 30.12.1820).

O diretor do Teatro deu ao União o nome de *Teatro Nacional do Maranhão*. Como redator do primeiro jornal a circular na província, Costa Soares fez questão de exibir a nova formação da casa, no título de seus comentários sobre as récitas no Teatro, publicado no nº 6 do *Conciliador*, de 3 de maio de 1821:

Teatro Nacional

A Sociedade deste Teatro grata ao muito que deve ao Excelentíssimo Governador, e aos generosos moradores do Maranhão, quis

acompanhar o júbilo público oferecendo no memorável dia 13 de abril espetáculo gratuito e franco. Foram-lhe para isso necessários desmedidos esforços, tanto por ter apenas poucas horas para prontificá-lo, como por estar a cena desprevenida de tudo, por haver poucos dias findado as representações quaresmais. O Diretor do Teatro improvisou um drama alegórico, alusivo ao sucesso presente, e os atores repentinamente o representaram, vigorando pela força dos desejos: O resto do espetáculo foi preenchido com os Dramas=*Aclamação de D. Afonso I, e Santo António livrando seu pai do patíbulo.*

Verifica-se que uma outra medida tomada pelo novo diretor foi preencher a Quaresma com espetáculos. Geralmente, na Quaresma o Teatro permanecia fechado, mas nos contratos havia a possibilidade de os artistas trabalharem nesse período, como mencionado no contrato<sup>433</sup> de 11 de março de 1820, da bailarina Maria Ricardina:

Que não havendo espetáculo pela Quaresma ou não sendo nele empregada nada vencerá e que quando o haja terá somente o vencimento de um mês estando em todo o caso pronta quinze dias antes do Domingo de Páscoa para os ensaios precisos contando-se-lhe o ordenado do dito dia do Domingo de Páscoa em diante.

Logo o Teatro esteve em atividade no início de 1821, mas no mês de abril as récitas tornaram-se icônicas em virtude da movimentação em torno da adesão ao constitucionalismo<sup>434</sup>.

No princípio, a sobredita adesão era um grande inconveniente para Bernardo da Silveira Pinto, pois o governador mantinha fortes laços com o Antigo Regime. Ele e seus aliados, que integravam a administração pública e o Corpo de Comércio e

---

<sup>433</sup> ANTT, ADL:12° CNL, Ofício B, ex. 26, liv.130

<sup>434</sup> Sobre as questões que envolveram a adesão ao constitucionalismo, ver “Comemorações vintistas no Maranhão (1821-1823)”, *Outros Tempos*, Volume 8, nº 12, dezembro de 2011. Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana.

Agricultura<sup>435</sup>, usavam o constitucionalismo para garantir a permanência do governador e dos vínculos entre Maranhão e Portugal (Galves, 2010). Por outro lado, os inimigos<sup>436</sup> de Bernardo da Silveira Pinto ansiavam pela reestruturação político-administrativa, um dos motivos era a oportunidade de ocuparem os cargos públicos.

A adesão do governo de Silveira Pinto ao constitucionalismo foi por conveniência e ocorreu no dia 6 de abril de 1821, em clima de tensão, manobras e articulações, tais como a circulação do jornal *O Conciliador* e as récitas no Teatro. A decisão sobre a permanência do governo provisório de Silveira Pinto, ou uma Junta de Governo ocorreu em 13 de abril daquele ano. Bernardo da Silveira Pinto fez autopropaganda de sua gestão às Cortes e às autoridades no Rio de Janeiro enviando missivas, nas quais figurava como competente administrador frente à caótica situação do Maranhão. Seus aliados, como o Comendador Meireles, amealharam assinaturas<sup>437</sup> e votos que suplantaram a eleição da Junta.

Nesta conjuntura, Costa Soares, como aliado do governador mantenedor da afluência de público naqueles tempos de recessão econômica, tinha motivações pessoais e políticas para atuar em duas frentes, na direção do Teatro e na redação do jornal *O Conciliador do Maranhão*. E desta forma, Costa Soares ajudaria a forjar uma ampla aceitação da permanência de Bernardo da Silveira Pinto no governo, pela sua competência e defesa ao constitucionalismo. *O Conciliador* nasceu manuscrito, com relatou o tipógrafo Frias (1866, p. 3), em sua *Memória sobre a tipografia maranhense*:

Os maranhenses sôfregos de publicar os seus pensamentos, de transmitir a todos as suas ideias, criaram uma *tipo-caligrafia* sem que Gutenberg tivesse parte no seu invento.

---

<sup>435</sup> Presidida pelo comendador António José Meireles.

<sup>436</sup> Comerciantes e magistrados que viam no Governador um beneficiador de seus bajuladores e compatriotas e um entrava para seus interesses.

<sup>437</sup> “As assinaturas em apoio à sua permanência foram recolhidas pelo comendador Meireles, principal comerciante da província. As eleições terminaram com 86 votos a favor de Fonseca, oito pela criação de uma Junta e dois contrários à adesão. Contudo, após o pleito, Meireles apresentou cerca de 270 assinaturas favoráveis a Fonseca, dando ares de ‘aclamação’ à sua permanência” (Galves, 2011, p. 4).

Reunidos, vários moços no pavimento térreo do edifício da Relação escreviam porção de números de um jornal denominado *Conciliador do Maranhão* e o faziam distribuir pelos habitantes da cidade. E esta improvisada *tipo-caligrafia* durou até 31 de outubro de 1821 em que chegou da Europa e, por conta da Fazenda Nacional, a primeira tipografia do Maranhão, a qual continuou a publicação daquele jornal.

A primeira tiragem manuscrita do *Conciliador* foi no dia 15 de abril de 1821 e passou a circular “[...] duas vezes por semana, com volume de quatro a oito páginas, além de suplementos e folhas cobrados separadamente ou para se distribuir grátis”. (Galves, 2010, p. 95). Os relatos sobre a linha de produção manuscrita, a estrutura do jornal e tiragem dão uma noção da organizada rede de colaboradores de Costa Soares, no Teatro e no jornal. Na mesma semana ocorreu intensa programação no palco do Teatro Nacional, nos dias 11 e 13 de abril, além da circulação do primeiro número do *Conciliador do Maranhão*, no dia 15 de abril.

Costa Soares abriu o Teatro nos dias 6, 11 e 13 de abril com récitas e entrada franca utilizando como móbil a aclamação ao rei e à Constituição. Para esses dias, o diretor do Teatro Nacional escreveu um monólogo (figuras 37 e 38) e a letra para o *Hino Constitucional*, ensaiou os atores para os dramas e elogio dramático. Apenas dois dramas foram citados pelo jornal: *Aclamação de D. Afonso I* e *Santo António livrando seu pai do patíbulo*.

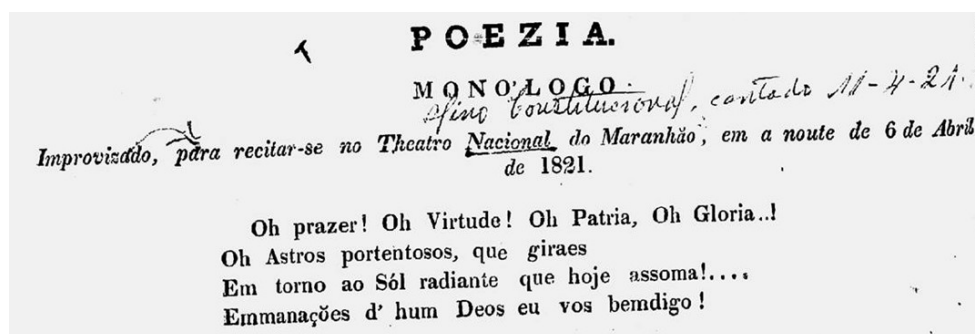


Figura 37. O monólogo de autoria de Costa Soares foi recitado no Teatro da União (1821)  
Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional<sup>438</sup>

<sup>438</sup> Acesso em 20 de março de 2022.

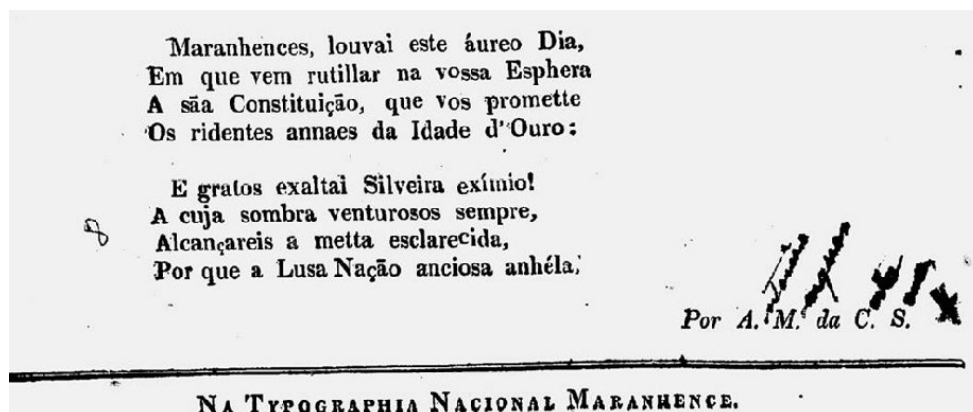


Figura 38. O monólogo de autoria de Costa Soares foi recitado no Teatro da Uniao (1821).

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>439</sup>

Embora o diretor tenha declarado que a representação dos respectivos dramas foi improvisada para aquele dia 13 de abril, seus enredos e a descrição do elogio dramático denunciaram que foram providenciados cuidadosamente e especificamente para ocasião: a celebração da aclamação de Bernardo da Silveira Pinto, como presidente provisório da província.

Subiu à cena o drama heroico *Aclamação de D. Afonso I, Rei de Portugal no Campo de Ourique*, cujo autor desconhecemos, mas o enredo apresenta um herói, D. Afonso Henriques, que após uma batalha contra os muçulmanos iniciou a formação do reino português. A figura de Afonso Henriques teve uma representatividade política que o movimento se apropriou, pois segundo Galves (2011, pp. 2-3):

Afonso Henriques foi içado à condição de “rei constitucional”, eleito por representantes do clero, da nobreza e do povo, reunidos nas Cortes de Lamego. Como parte desse construto, a nação constitucional foi “regenerada” e as Cortes, reabilitadas: a Assembleia Constituinte, reunida em janeiro de 1821, recebeu o nome de Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa – também era chamada de Soberano Congresso.

<sup>439</sup> Disponível em [<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>]. Acesso em 23 de janeiro de 2022.

O drama sacro *Santo António livrando seu pai do patíbulo*, de autoria de António Xavier Ferreira de Azevedo<sup>440</sup>, conta sobre o milagre operado por Santo António, que recorreu ao dom da ubiquidade para conseguir provar a inocência do pai acusado de assassinato e, portanto, livrá-lo da condenação à forca.

Decerto Costa Soares não teve dificuldade com as representações daquela noite, pois os dramas, de muito êxito nos Teatros públicos de Lisboa, eram conhecidos pelo elenco formado em sua maioria por artistas vindos dos Teatros do Salitre e da Rua dos Condes. Os dramas foram providenciais para potencializar o simbolismo daquele momento. O herói predestinado a rei, um santo e um “recém-aclamado” presidente da província, todos na mesma sala de espetáculo em espaços de representação, o palco e a tribuna.

A descrição do quadro alegórico<sup>441</sup> por Costa Soares, figurou uma entronização apoteótica de Pinto da Fonseca. O diretor do Teatro expôs o retrato do presidente ao lado da efigie de D. João VI, emoldurados pelas personagens alegóricas do Gênio Lusitano destruindo o despotismo e a Concórdia aprisionando a anarquia. Tudo acompanhado pelo *Hino Constitucional*.

Depois destes dias festivos no União, a Sociedade do Teatro Nacional do Maranhão teve dificuldade para manter a regularidade dos espetáculos. O clima de instabilidade social e política atingiu o elenco e contribuiu para a insolvência da sociedade que ocupava o Teatro. Nas palavras de Varela, a sociedade “[...] teve pequena duração, oito meses, no fim dos quais a Companhia se dispersou por diferentes partes, fechando o Teatro sem esperança de jamais se abrir”, ou seja, os oito meses compreenderam de janeiro a agosto de 1821.

No caso, a declaração de Varela corroborou a afirmação do engenheiro Bernardino Lago sobre o Teatro estar abandonado em 1821. Também pode ser confirmado pelas autorizações das partidas dos artistas que ocorreram entre os meses de junho e outubro de 1821. De acordo com as autorizações de passaporte localizadas, foram oito pessoas do elenco que saíram do porto de São Luís, para Lisboa, Porto, Rio de Janeiro e França: João Analecto, Joaquim José Gama, João

---

<sup>440</sup> Dramaturgo popular falecido em 1814.

<sup>441</sup> *O Conciliador do Maranhão*, nº 6 de 3 de maio de 1821.

Vicente Rodrigues, Jaime Gonçalves, Maria Ricardina, Manuel Batista Lisboa, Marassi e Gertrudes Magna. Como não foram localizadas autorizações dos bailarinos italianos não sabemos quem partiu e quais seus destinos. Os que foram citados neste trabalho e que permaneceram em São Luís foram: José Maria Alves, Vicente Cortezi, Raimundo Braule, Filipa Maurícia, Jesuína Ramos e Carolina Ceral.

Costa Soares deixou pistas de que, em 21 de junho de 1821, ainda estava na direção do Teatro, pois em um folheto da autoria de um de seus desafetos políticos<sup>442</sup> registrou que o diretor do Teatro fez representar um drama, que lhe rendeu uma advertência do presidente da província. Muito exasperado, Costa Soares, respondeu no *Suplemento* nº 47 de *O Conciliador do Maranhão*, de 24 de dezembro de 1821:

Diz a parda prostituta página: Que no dia 21 de junho do corrente ano se representara uma comédia e no dia seguinte, eu fora chamado pelo Ex<sup>mo</sup>. General Silveira e ali repreendido por *sátiras gerais*, que a prevenção julgou *alusões individuais* e se me ordenara que na seguinte representação omite-se as *principais obras* [parvoíce do impresso] *porque nelas se talhavam barretes in-totum para ele ministros, escrivães, advogados e etc.* [...]

Nem o Ex<sup>mo</sup>. General me fez chamar para esse fim, nem fui repreendido, nem o diálogo daquele drama podia ser tão desagradável ao Ex<sup>mo</sup>. General. [...]

Em particular conversação que tive com o Coronel Pizarro, então Inspetor, ou Conservador do Teatro desta cidade, facilmente concordei n'alguns excessos do drama e n' algumas alusões que ao meu pesar, os espectadores imaginavam, por isso de minha livre e espontânea vontade subtrair duas únicas frases, e eis veridicamente demonstrado o fato, que o caluniador correspondente do M. P. de C., julgando lisonjear-lhe o frenético despeito, transmitiu como prova de procedimento despótico!

---

<sup>442</sup> Tratava-se do negociante Manoel Pereira Carvalho.

A resposta evidenciou que Costa Soares recorreu à sátira para atingir os adversários políticos. Nota-se também, que o Inspetor do Teatro, Coronel Pizarro, era um aliado do governo que fez uma censura branda ao texto. O título do drama não foi identificado.

Com a dispersão do elenco o Teatro fechou em agosto de 1821. Em 12 de setembro do mesmo ano, Costa Soares foi nomeado por Bernardo da Silveira Pinto como Oficial Maior da Secretaria do Governo. A justificativa apresentada para nomeação<sup>443</sup> se baseava numa “[...] urgente necessidade que há na Secretaria deste Governo de um Oficial Maior, para que possa responder por a exata arrecadação e arrançamento dos documentos nela existente, e que possa existir [...]”. Tal função tinha mais relação com a atividade de um ex-funcionário de cartório de notas e menos com o ofício de piloto ou ensaiador de comédias.

Em novembro de 1821, com a instalação da primeira Tipografia do Maranhão, Costa Soares tornou-se o diretor da tipografia e redator do primeiro jornal impresso da província, *O Conciliador do Maranhão*. Juntamente com o Padre Tezinho, Costa Soares redigia a versão manuscrita do jornal em abril de 1821, na qual ambos os redatores reforçavam seus ideais políticos atrelados ao Antigo Regime e defendiam a administração de Pinto da Fonseca. Na versão impressa do *Conciliador*, os redatores tornaram-se constitucionalistas de ocasião e transformaram a imprensa em uma arma de resistência contra a causa da independência do Brasil.

### **5.3 Costa Soares e Varela no encerramento do primeiro ciclo do Teatro da União**

Por determinação das Cortes portuguesas<sup>444</sup>, em fevereiro de 1822, a administração da província agora era de responsabilidade da Junta de Governo

---

<sup>443</sup> ANTT, MR: maço 653, proc. 50.

<sup>444</sup> Houve também o trabalho dos opositores de Pinto da Fonseca, por meio de folhetos e representações com abaixo-assinados às Cortes e ao rei com denúncias sobre o despotismo do presidente da província. De entre os inimigos de Silveira Pinto estão, Manoel Paixão Zacheo, que fugiu logo em agosto de 1821; foi autor do folheto *Os últimos adeuses do Epaminondas Americano ao despotismo*, publicado em 1822. Honório Teixeira e Major Loureiro de Mesquita foram denunciados por meio de pasquins. Foram deportados por tramarem contra a ordem ao entregarem armas para trezentos escravizados, durante o governo de Silveira Pinto. (Galves, 2011)

Provisória. Seu presidente, o Frei Joaquim Nossa Senhora de Nazaré, além de outros membros<sup>445</sup>, eram aliados à Pinto da Fonseca, que partiu para Portugal naquele mesmo mês e ano.

Mesmo com aliados no poder, Costa Soares foi afastado da redação do *Conciliador* em 2 de agosto de 1822, por publicar insinuações sobre “a interferência do Governo de Armas nas atribuições da Junta de Governo [...]. Na edição de nº 112, de 7 de agosto de 1822, o redator, demitido, informou seu afastamento numa nota, na qual demonstrava respeitar a decisão superior, mas que ainda assim protestava. Ao despedir-se dos leitores, Costa Soares advertiu que, “Por consequência declaro, que responsabilidade alguma, me pertence nos ulteriores artigos do *Conciliador*, que eu não subscreva com o nome, ou que debaixo do – anônimo – não confie a sua discricção e reconhecida probidade”. Porém, como já antecipamos, o redator, mesmo afastado de suas funções, utilizou pseudônimos para continuar o jogo político nas páginas do *Conciliador*.

Ao que parece, Costa Soares deixou o Teatro da União logo à medida que o elenco foi dispersando. Nos meses de junho a agosto de 1822, o Teatro abriu para a temporada da Companhia Inglesa de Equilibristas Equestre de Guilherme de Southby<sup>446</sup>. Varela aproveitou a chegada da companhia e contratou ou arrendou o Teatro por aproximadamente três meses.

Sabbas da Costa (1867), Marques (1870) e Jansen (1974) mencionaram a presença da Companhia de Guilherme de Southby no União, em 1818, mas a divulgação das suas atrações na edição nº 95 do jornal *O Conciliador do Maranhão*, de 8 de junho de 1822, sugere que, aquela seria a primeira temporada da Companhia no Teatro da província:

---

<sup>445</sup> Filipe de Barros Vasconcelos, João Francisco Leal e Caetano José de Sousa (Galves, 2010).

<sup>446</sup> Também conhecida como *Companhia Inglesa de Cavalinhos*. No material de divulgação do Anfiteatro Astyle, consta o nome de Mr. Southby como *clown* e outras personagens de 1809 até 1815. Não podemos afirmar se foi o mesmo artista ou seu parente. A Companhia de Guilherme e Maria de Southby, vinda de Buenos Aires, fez pela primeira vez temporada no Rio de Janeiro no final de 1818, depois em 1821, estiveram Sabará, Minas Gerais (Lopes, 2019); (Cabral, 2016).

Domingo, 9 do corrente, no Teatro da União, se exporá ao público um espetáculo, ainda não visto nesta cidade, e maravilhoso pelas suas raridades, e dificultosa execução.

Guilherme de Southby, diretor de Companhia Inglesa de Equilibristas Equestre havendo tido a honra de trabalhar nas principais Cidades da Europa, e América, com aplausos poucas vezes concedidos aos da sua profissão; e a pouco na capital do Rio de Janeiro, na presença de SUAS MAJESTADES, cujas lhe deram a maior proteção possível, por ser esta Companhia uma das mais raras nos seus trabalhos; vem expô-los na presença deste respeitável público, da maneira que se especificará por notícias e cartazes. [...]

O espetáculo começará às 8 horas e os preços dos lugares são os seguintes. Camarotes que antigamente eram de 4.000rs, são 3.200rs e todos os mais 2.560rs. Frisas e Torrinhas o preço antigo da casa. Plateia 480 e as Varandas 210. (*grifo nosso*)

Em São Luís, as atrações de Southby foram adaptadas para a sala de espetáculo do Teatro, como contaram Sabbas da Costa (1867) e José Jansen (1974)<sup>447</sup> quando se referiram à 1818, mas o preçário dos ingressos confirma que em 1822, os números da Companhia foram realizados no interior do Teatro. A sala de espetáculo de configuração italiana exigiu uma reorganização espacial para receber as modalidades circenses. Varela subverteu a ordem da sala de espetáculo, adaptando a arena na plateia e o palco em galeria (Jansen, 1974), nesse caso, bastava retirar os assentos da plateia e colocar o anel central à semelhança do Anfiteatro Real de Philip Astley<sup>448</sup>, em Londres. À guisa de ilustração da provável reorganização espacial, realizamos uma montagem para simular como a sala do espetáculo poderia ser adaptada (figura 39).

---

<sup>447</sup> Os autores informaram que a Companhia esteve neste Teatro em 1818, mas, pela nota no jornal, inferimos que a Companhia se apresentou em São Luís pela primeira vez em 1822.

<sup>448</sup> Philip Astley, militar e equilibrista em cavalos do século XVIII, ficou conhecido como precursor do circo moderno.

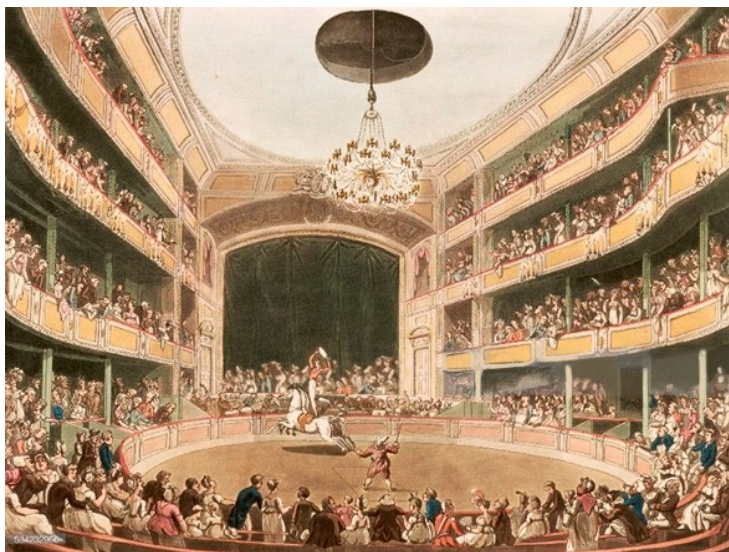


Figura 39. *Astley's Amphitheatre*, edição do autor a partir da gravura produzida por Thomas Rowlandson, Auguste Charles Pugin e John Bluck (1808). (Imagem manipulada pela autora).  
Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 17.3.1167-147

Geralmente, as atrações das Companhias dessa natureza seguiam o repertório próximo do que se exibiam no Anfiteatro Astley, “exercícios com cavalos em várias modalidades, em meio a acrobacias, cenas cômicas, animais amestrados (selvagens ou não) e a pantomima final” (Bolognesi, 2019, p. 15).

Um outro episódio ocorrido no Teatro diz respeito à representação do drama *O Pasquim no Pelourinho*. Varela levou ao palco do União um drama inédito, de autor anônimo, que causou polêmica em virtude das “sátiras gerais” percebidas pelo público como críticas direcionadas. Coincidentemente a representação ocorreu no mesmo mês da demissão de Costa Soares da redação do *Conciliador*. O ex-diretor do Teatro pediu para publicar na edição nº 115, do dia 17 de agosto de 1822, o seguinte aviso, “A. M. da C. S., para desvanecer algumas suposições relativas ao drama *O Pasquim no Pelourinho*, que domingo se há de representar, declara que nem escreveu este drama, nem mesmo ainda leu”.

Porém, como já antecipamos, Costa Soares utilizou pseudônimos para continuar o jogo político nas páginas do *Conciliador do Maranhão* e sua última investida como ensaiador resultou na censura em virtude de algumas “sátiras gerais” no texto do drama. Portanto, para as suspeitas não recaírem sobre ele, avisou antecipadamente. Não encontramos no jornal a divulgação de *O Pasquim no Pelourinho*, o que não exime a distribuição de cartazes e folhetos, todos impressos na

Tipografia Nacional. Mas, de certa forma, o aviso de Costa Soares eximindo-se da autoria do drama, não deixava de ser uma divulgação com o objetivo de despertar a curiosidade do público para ver o espetáculo.

Varela fez representar no União *O Pasquim no Pelourinho*, em 18 de agosto de 1822, logo após o encerramento das atrações circenses, pois a temporada da Companhia de Southby durou por quase três meses. O empresário declarou sua frustração com a polêmica gerada pela representação do drama, no nº 118 do *Conciliador*, de 28 de agosto de 1822:

Na qualidade de coproprietário do Teatro desta cidade e empresário uns poucos de anos, tive grande cuidado que todos os dramas que fiz representar, fossem em tudo capazes de satisfazer a opinião pública, e nunca escandalizar pessoa alguma, fortuna que sempre consegui: mas chegou a hora de acontecer o contrário.

Sendo a récita de 18 do corrente a XII do trabalho da Companhia de Southby, de maior interesse aos proprietários que as anteriores, e vendo que o trabalho daquela Companhia só coisas muito repetidas poderiam preencher o espetáculo, tentei representar um drama; mais apesar de ter um grande número deles, não tinha nenhum para três atores, uma pequena de 13 anos<sup>449</sup> e um artista da Companhia do mesmo Guilherme, únicos que podiam representar.

Lamentando estas circunstâncias ao Sr. ...., bastante apaixonado pelo Teatro, e que algumas vezes me havia dito que, se o mesmo tornasse a ter Companhia Cômica, havia de arranjar alguns dramas, prometeu-me dar um para aquela récita, e pouco dias depois me deu o drama *O Pasquim no Pelourinho*[.] (*Grifo nosso*)

Varela, que contava com um parco elenco, insistiu na representação de *O Pasquim no Pelourinho*<sup>450</sup>, mas algumas figuras públicas viram-se satirizadas pela

---

<sup>449</sup> Provavelmente, Varela se referia a Carolina Augusta das Dores (Carolina Ceral).

<sup>450</sup> A investigação não encontrou nenhuma informação sobre o drama além do que consta no jornal *O Conciliador*.

caracterização das personagens. Como o autor estava protegido pelo anonimato, as duras críticas recaíram sobre o empresário, que relatou na mesma nota da edição nº 118 do *Conciliador*, de 28 de agosto de 1822:

Esperançado que aquele drama só faria promover os interesses daquela récita, e satisfazer ao público, o fiz representar naquele dia 18 do corrente.... mas quem diria Senhor Redator, que sendo aquele drama na mesma noite tão aplaudido como foi, no outro dia se havia tornar a pedra do escândalo!

A qual com o aumento dos dias, mais se tem aumentado; aponto de pessoas em tudo concordatas, dizerem que foi uma grande imprudência representar-se aquele drama. [...] não há remédio, porque a indisposição contra o Teatro, o drama e este seu criado cada vez é maior, aumentam muito, ditos e ataques pessoais que o drama não tem, queixam-se contra mim porque o fiz representar.

Pelas queixas de Varela, o público do Teatro não era o mesmo de outrora, que frequentava para ostentar e desfrutar do espaço de sociabilidade. Entre o público ideal de Varela infiltravam-se informantes dos opositores de Bernardo da Silveira Pinto. Estes eram os inimigos expulsos e outros fugidos, que estavam em Portugal e no Rio de Janeiro, publicando folhetos e artigos nos jornais, denunciando o governador e seus aparatos ideológicos, como o jornal e o Teatro.

Sabemos de tumultos nas récitas durante a administração de Costa Soares no Teatro, principalmente nos momentos de maior exaltação do nome do governador. Haja visto que no ano anterior, no dia 11 de abril, houve uma desavença entre alguns sujeitos durante as aclamações ao governador e à Constituição, causando alvoroço no Teatro.

Com a polêmica do drama, o empresário deu a entender que não haveria nova apresentação, mas para se eximir das acusações das ofensas mandaria imprimir o texto, “até com as rubricas”, para que os interessados pudessem perceber que não havia “sátiras individuais”.

Protegido pelo anonimato, o autor o respondeu ao empresário, na mesma edição do nº 118 do *Conciliador*, 28 de agosto de 1822:

Deixe-os falar que estão com o seu vício, foram cinco comparsas que figuraram o povo nos degraus do Pelourinho, são trinta os escandalizados; dizendo que foram personalizados no vestuário. [...] Se o drama atacasse descaradamente um magistrado, ou outra alguma autoridade das principais, havia de achá-lo muito bom, mas como a crítica é geral, é só por sentidos particulares é que se poderá ser aplicável aos defeitos gerais desta cidade.

Demonstrando que não se preocupava com a reação do público o autor justificou o uso das sátiras gerais e informou que já estava preparando uma nova comédia. Se esta subiu à cena, não houve divulgação no *Conciliador*.

O Teatro fechou no fim do segundo semestre de 1822, depois da temporada de três meses da Companhia de Southby. Apesar de José Jansen (1974, p. 23) ter informado sobre os estragos no Teatro depois dos Southby, “[...] estado lamentável devido aos estragos provocados pelos animais exibidos”, não encontramos nenhuma outra informação que confirme tais danos<sup>451</sup>. Se de fato houve algum dano, isso não foi motivo para o empresário fechar as portas, pois como veremos na sequência, Varela tinha expectativa de voltar com as atividades regulares no União, mesmo com o conturbado cenário que se desenhava a partir daquele segundo semestre de 1822.

Em setembro de 1822, a oficialização da Independência do Brasil acirrou a resistência de uma ala irredutível ao estabelecimento da nova ordem. No Maranhão, tal circunstância exigiu o engajamento de Varela junto ao grupo contrário à independência. Em dezembro de 1822, o empresário do União jurou a Constituição e assinou o *Manifesto Constitucional dos moradores da cidade de São Luís do Maranhão* publicado na edição nº 151, do *Conciliador*, do dia 21 de dezembro de 1822 (figura 40):

---

<sup>451</sup> Acreditamos que Jansen se confundiu com a informação de Marques (1870) sobre os estragos provocados pela Companhia de Cavalos do Sr. Smith, que, segundo o autor, esteve no União em 1848.

*Termo de continuação das assignaturas.*

Aos desanove dias do mez de Dezembro de mil ouocentos e vinte e dois annos, nesta Cidade de São Luiz do Maranhão, em casas da Camara onde foi vinda a Corporação da mesma, para assistir a continuação das assignaturas, e revalidação de juramento prestado por esta Provincia, de Fidelidade a ElRey Constitucional, á Constituição da Monarchia Portuguesa, mantida a Religião Catholica Romana, e a União desta Provincia com o Reyno de Portugal; de que para constar fiz este Termo: e declaro que pelo impedimento de molestia do Capitão-Mór, e Vereador Ricardo Henriques Leal, foi convidado o Sargento-Mór João Raposo do Amaral, para fazer as suas funcções na presente Sessão; os quaes todos assignáraõ o presente Termo; assim como tambem o Syndico desta Corporação o Padre Philippe Benicio Rodrigues do Amaral: E eu Justino Damazo Saldanha, Escrivãõ da Camara que o escrevi.—O Presidente José Antonio Nunes dos Santos.—O Vereador João Raposo do Amaral.—O Procurador Raimundo José Vieira.—O Syndico Philippe Benicio Rodrigues do Amaral.

Josè da Silva Raposo.  
O Bacharel, Manoel Rodrigues de Oliveira.  
Eleutherio da Silva Loppes Varela.  
Gervazio Antonio Machado.  
Francisco Salazar Moscoso.  
Antonio de Oliveira Santos.  
Raymundo Luiz Machado.  
João de Oliveira Santos.  
Francisco José Pereira, Cura da Sê.

O Padre João Cardozo de Almeida Metello.  
José Francisco Borges de Almeida.  
João Antonio Vianna.  
Antonio Corrêa de Amorim.  
Antonio Maria da Costa.  
Joaquim da Silva Freire.  
Domingos Cadavilla Velozo.  
José Maria Ferveira, Guarda da Meza da Es-  
trea.  
João Caetano Freire, Escrivãõ da Appellação e

Figura 40. Manifesto Constitucional dos moradores da cidade de São Luís do Maranhão.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Depois de jurar a Constituição, Varela recorreu aos membros do Corpo de Comércio e Agricultura para pedir auxílio para as Cortes, pois pretendia trazer uma nova companhia de cômicos para o União. A mobilização para salvar o Teatro no final de 1822 foi mencionada no requerimento de 1828<sup>452</sup>, que o empresário enviou para D. Pedro I. Na petição e documentos anexos, Varela contou a trajetória do Teatro da União e lamentou a ausência das atividades teatrais em São Luís, no ano de 1822:

Dissiparam-se, em menos de quatro anos, as lisonjeiras esperanças, que a sociedade tira de semelhantes estabelecimentos; aniquilou-se o único apoio que possuía o Maranhão dos costumes públicos, e ficou privado seu povo do único divertimento e da única distração de suas fadigas.

Quanto ao “único apoio”, Varela se referia ao ex-presidente da província Bernardo da Silveira Pinto. Na sequência o empresário declarou que os “habitantes” do Maranhão ficaram compadecidos com a situação deplorável do Teatro e de seus

<sup>452</sup> BN: Manuscritos. C-0345,001 nº 002

proprietários, pois investiram todos seus recursos para manter a casa que se encontrava fechada desde 1820. Ao enfatizar no requerimento sobre o período em que o Teatro estava fechado, Varela omitiu, o tempo em que o Teatro esteve sob a direção de Costa Soares e a temporada dos Southby.

Os sensibilizados habitantes da província enviaram uma representação ao governo constitucional de D. João VI, para socorrer o Teatro, “assinada por trezentos e dezesseis cidadãos dos principais pelos seus cargos e riquezas”. Considerando aqueles tempos de conflito ideológicos e de disputas de poder, o pedido dos respetivos cidadãos foi ousado, pois solicitavam:

o dar-se do cofre público desta província ao suplicante, e na sua falta quem lhe sucedesse na empresa, oito contos de réis anuais, por tempo de doze ano, sendo o primeiro ano adiantado para ajuda de mandar vir uma nova companhia cômica, e os outros para ajudar a sustentação daquelas despesas.

No parecer da comissão de Ultramar do Ministério do Reino consta o reconhecimento da importância do pedido pela grande utilidade pública do Teatro, principalmente por distrair e colaborar para ordem pública, mas o benefício não era “[...] compatível nem com a natureza dos fundos da Fazenda Nacional e nem com as urgências da província”. Como no requerimento às Cortes, Varela contou sobre as loterias concedidas em benefício da casa, em 1818, e que consistia em 160:000\$000 rs e destes eram deduzidos 12% para a manutenção do Teatro. A comissão sugeriu que a soma da loteria fosse elevada ao valor de 74:000\$000rs anuais podendo a extração ocorrer em um ou dois períodos, pelos mesmos doze anos com recolhimento de 15 % do prêmio para o Teatro. O valor total a ser arrecadado com a nova concessão seria de 234:000\$000rs dos quais retirados os 15%, Varela teria 35:000\$000rs para investir no Teatro. A comissão avaliou o impacto da medida considerando a realidade da província:

O senhor Belfort: A loteria vai pesar sobre os habitantes da província do Maranhão, eles são os mesmo que a pedem, parece não haver

dúvida nenhuma em se lhe conceder. O Senhor Annes = Mas senhor presidente os que a pedem são os trezentos habitantes, e lá há muito mais, ela há de cair não só sobre estes, mas sobre todos: isto é um dos tributos que há, mas não custa tanto porque não é obrigado = O Senhor Borges Carneiro: Voto pelo parecer da comissão: a aplicação desta loteria é a muito bom fim: o povo a quer e se não quiser tem bom remédio que é não comprar os bilhetes. Foi posto a votos o parecer e foi aprovado.

A expedita comissão considerou o pedido, porém a alternativa dada configurou a devolução do problema para os requerentes e delegou à Junta de Governo a fiscalização do processo da extração da loteria. A decisão se tornou pública por meio da portaria divulgada na edição nº 204 do *Conciliador do Maranhão*, de 25 de junho de 1823.

Segundo o requerimento de Varela à D. Pedro I, a tentativa de uma companhia estável mais uma vez foi frustrada, pois a situação na província não estava favorável para extração de loterias naqueles meses que antecederam a adesão do Maranhão ao Império do Brasil, ocorrida em 28 de julho de 1823.

No segundo semestre de 1823 acirraram-se os ânimos entre os grupos a favor e contra ao Estado Imperial. Nesse clima de tensão e enquanto aguardava a decisão das Cortes em relação ao requerimento em prol do Teatro, Varela integrou a 1ª Companhia de Cavalaria Franca<sup>453</sup>, um “agrupamento que resistiu, até julho de 1823 à incorporação do Maranhão ao Império do Brasil” (Galves, 2020, p. 9) (figura 41).

---

<sup>453</sup> *O Conciliador do Maranhão*, nº 169 de 22 de fevereiro de 1822.

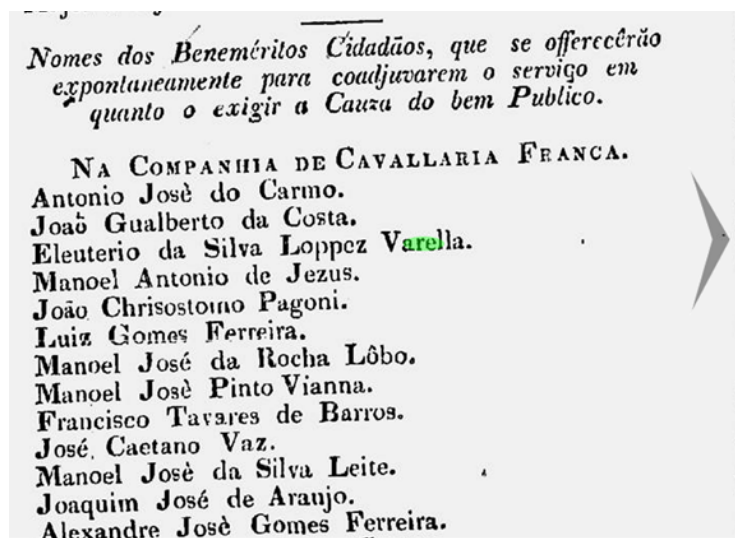


Figura 41. Relação dos integrantes da 1ª Companhia da Cavalaria Franca.  
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Sobre Costa Soares, este retornou para a redação do *Conciliador* a partir do nº 188, de 30 de abril de 1823, desenvolvendo a “pedagogia da ação” (Galves, 2010, p. 96) incitando a resistência contra o avanço das tropas independentistas do Ceará e do Piauí. Ficou na redação do jornal até 23 de julho de 1823, cinco dias antes da “adesão” chegar pelo mar com Lord Cochrane<sup>454</sup>.

A “adesão” à Independência em 1823, a eleição da segunda Junta de Governo presidida por Miguel Inácio Freire Bruce e a interferências de Lord Cochrane na reorganização da província, configuraram um cenário do qual Costa Soares perdera espaço. Na função de Oficial Maior da Secretaria de Governo, Costa Soares “pediu e obteve demissão antes da eleição da Junta para não jurar a independência” (Vieira da Silva, 1972, pp. 181-182) e sua deportação para Portugal ocorreu em agosto de 1823<sup>455</sup>

Uma atestação<sup>456</sup> assinada por Frei Nazaré, ex-presidente da primeira Junta de Governo, em 24 de maio de 1824, afirma que Costa Soares preferiu a demissão do cargo a ter que jurar à independência do Brasil. A atestação integra os anexos do seu

<sup>454</sup> Entre 1822 e 1823, o almirante britânico Lord Cochrane esteve ao serviço de D. Pedro I para coibir a resistência à adesão da Independência no Norte do Brasil (Galves, 2010).

<sup>455</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

<sup>456</sup> ANTT, ADL: MR, maço. 653, proc. 50.

requerimento para habilitação da Ordem de Cristo de 1826 (figura 42) alegando seus excelentes préstimos como Oficial Maior na Província do Maranhão. A essa altura Costa Soares era Secretário de Governo em Cabo Verde.

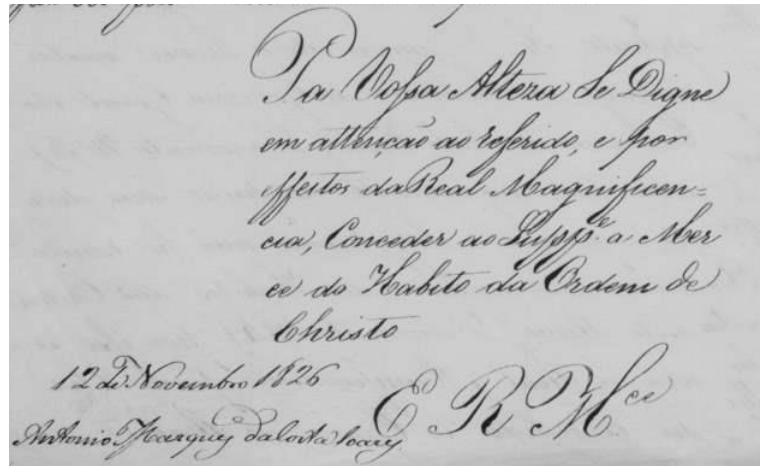


Figura 42. Requerimento de Costa Soares solicitando habilitação da Ordem de Cristo (1826).

Fonte: ANTT

Diante do exposto consideramos que a primeira fase do Teatro da União encerrou em 1822, porém no intervalo entre 1820 e 1822, podemos destacar a ocupação do Teatro pela primeira sociedade artística; a tentativa de implantação de um Teatro Nacional/Constitucional e os primeiros registros sobre o Teatro no jornal *O Conciliador do Maranhão*.

Por outro lado, esse período foi marcado pela frustrada tentativa de estruturar uma companhia estável em uma capitania com economia instável e público limitado de negociantes e agroexportadores endividados; a falência dos proprietários e sócios do Teatro da União veio no terceiro ano de sua existência e o rendimento do negócio teatral era menor que as despesas necessárias. Incapaz de autossustentar-se, o Teatro esteve a mercê das redes de poder local. O elenco foi de curta duração, em virtude das circunstâncias políticas e econômicas da província, sendo uma delas, a direção de Costa Soares no Teatro, para promover o governo de Bernardo da Silveira Pinto.

Costa Soares usou o Teatro como aparato político institucional, como fazia Eleutério Varela, porém os modos<sup>457</sup> e recursos só foram evidenciados pela lente de aumento, ainda que manipulada, de um jornal redigido pelo próprio Costa Soares. Sua carreira de ensaiador no União foi passageira e serviu como um trampolim para um cargo no governo.

Estevão Braga, nesse período, estava envolvido com as dívidas de outros empreendimentos, enquanto Varela tentava administrar o Teatro, arrendando-o para os cômicos, adaptando a sala de espetáculo para uma temporada de atrações circenses, alugando a sala de bilhar<sup>458</sup> do Teatro e valendo-se do Corpo de Comércio e Agricultura para tentar recursos junto às Cortes com o fito de adquirir uma nova companhia. O comprometimento do empresário com às redes de poder local exigiu o seu engajamento político, fosse assinando manifestos e alistando-se em agrupamentos de resistência.

O tempo que o elenco passou no Teatro não foi suficiente para deixar marcas de sua passagem por São Luís, como fizeram as Companhias Líricas no Teatro de São Luís, na segunda metade do século XIX. O elenco foi esquecido, pois o único jornal da cidade, quando publicava notas, enfatizava os financiadores e governadores omitindo os artistas e artífices.

Remanescentes do elenco que permaneceram em São Luís buscaram outros meios de sobrevivência, alguns fiéis ao empresário, eram convocados para trabalhos esporádicos.

Até onde sabemos, o segundo semestre de 1823 e o ano de 1824, foi um período beligerante no Maranhão<sup>459</sup>, segundo Mota (2012, p. 162):

Após a Adesão à Independência, com tantos destemperos entre os despreparados chefes de governo, inclusive com abuso de autoridade

---

<sup>457</sup> Nos requerimentos enviados para D. João VI, o empresário recorre à bajulação e subserviência, semelhante ao modo como Costa Soares se dirigia no jornal à Bernardo da Silveira Pinto.

<sup>458</sup> O Conciliador do Maranhão. Nº 99 de 08 de junho de 1822.

<sup>459</sup> A adesão da Independência no Maranhão requer uma análise historiográfica multidimensional, tal foi o imbricamento de interesses em jogo. A historiografia tradicional, arraigada ao viés das divergências políticas entre brasileiros e portugueses, se fortaleceu na historiografia contemporânea. Matthias Assunção e Galves têm alertado para outro ponto presente na documentação sobre a administração de Miguel Bruce, como os conflitos entre frações de classe que se sublevaram (Galves, 2011).

por severas perseguições, desafetos e banimento de portugueses residentes no Maranhão, houve necessidade de nova Junta (1823-24). Na ocasião, foram reeleitos o advogado Miguel Freire e Bruce, coronel Joaquim Vieira Belfort e outros mais. Essa Junta foi logo dissolvida, mas se recompôs de imediato. A cada queda de junta, seus membros eram mandados para a prisão, passando os antigos opressores a oprimidos.

Diante desse quadro, em 1824, não houve espetáculos no Teatro, enquanto isso, Varela não teve outra alternativa a não ser adaptar-se à nova ordem política e econômica do Império do Brasil, haja visto que se apresentou como cidadão brasileiro num contrato celebrado na segunda fase do Teatro da União <sup>460</sup>.

Mesmo com tantos conflitos, em 1823 a Junta da Fazenda recebia ordens do Imperador para iluminar as janelas das alfândegas nos natalícios da família imperial. Em 1824, Miguel Bruce, presidindo a Junta de Governo celebrou na província o aniversário da Imperatriz Leopoldina com um *Te Deum*. A mesma comemoração ocorreu em 1825, no governo interino de Silva Lobo (Galves, 2011).

Estigmatizado como espaço símbolo do constitucionalismo português, o Teatro da União foi excluído dessas celebrações. Segundo relatos, em 1824 o União servia de morada para Estevão Braga. Consta na “*Defesa*” do ex-presidente Bruce publicado na obra de Vieira da Silva, *A História da Independência da Província do Maranhão (1822-1828)* (1972, p. 197): “Quanto a morte de Braga, ela teve a origem seguinte: esse desgraçado homem, a quem por dívidas da Fazenda Pública se haviam sequestrado seus bens, estava residindo no Teatro, em que tivera parte”.

Com a morte de Braga, Varela ficou como único responsável pela casa teatral, cuja parte do ex-sócio no empreendimento só foi adjudicada pela Fazenda Nacional em 1842.

---

<sup>460</sup> ANTT, ADPRT: 7º Cartório Notarial de Porto. Notas para escrituras diversas, ex.001, liv.0500. No contrato de 12 de novembro de 1829, celebrado, por procuração, entre Eleutério Varela e João Anacleto. Consta no documento que o empresário era cidadão brasileiro, provavelmente foi contemplado com a naturalização pela Constituição de 1824, cuja carta previa a “adesão tácita”, em caso de permanência no Brasil.

A partir do segundo semestre de 1825, com as contendas arrefecidas a província foi se adaptando à nova ordem. Com nomeação para a presidência da província do Maranhão, do cearense Costa de Barros, em agosto de 1825, os portugueses expulsos da província retornaram para seus negócios e ofícios.

Todos esses fatores contribuíram para uma necessária retomada do Teatro da União. Logo, em novembro de 1825, foi realizado um *Auto de Vistoria* na casa visando uma posterior reforma. Em 2 de fevereiro de 1826<sup>461</sup>, o União abriu suas portas novamente para as comemorações do nascimento do príncipe, filho do imperador D. Pedro I. António Raimundo Braule recitou a *Ode ao Imperador* de autoria do presidente da província, Pedro José da Costa Barros. O empresário contou com elenco improvisado dos poucos remanescentes contratados de 1817, 1818, 1820 e “curiosos” locais, que segundo Varela, não satisfazia as expectativas do público, pois faltava também um mestre, no caso, o ensaiador. Somente em 1829, o empresário conseguiu contratar um novo elenco na cidade do Porto. Essa segunda fase do Teatro da União, compreendida entre 1826 e 1831, foi assinalada pela despedida de Varela como proprietário do Teatro da União em razão de sua digressão com a companhia para a província do Pará<sup>462</sup>. Essa segunda fase do União extrapola o recorte temporal do presente estudo. Nesse sentido, nos comprometemos a dedicar atenção à nova fase do Teatro da União nos trabalhos futuros.

---

<sup>461</sup> *O Censor Maranhense*, nº 10 de 26 de fevereiro de 1826.

<sup>462</sup> BR MAAPEM: 1.S.8.L.40

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início deste trabalho apresentou a narrativa cristalizada sobre o Teatro da União cuja ressonância consubstanciou na visão do Teatro Arthur Azevedo como um lugar de memória. Problematizamos essa premissa em duas vertentes: a partir do lugar social dos autores que a construíram e dos questionamentos de seus discursos na narrativa. Dessa ação emergiram lacunas sobre a construção, inauguração e primeiras atividades do Teatro da União. Sem a pretensão de preencher tais lacunas remontamos uma trajetória do Teatro a partir do *corpus* documental e dialogando com as bibliografias.

Nesta perspectiva, no seguimento ulterior delineamos a trajetória de empresariado teatral da família Varela em Lisboa até a terceira geração, que aportou em São Luís no início da segunda década do século XIX. A chegada de Varela e o consórcio com uma herdeira dos Lamaignère, foram fatores que vieram ao encontro dos anseios da elite e do interesse do governador Paulo José da Silva Gama, no sentido de se estabelecer na cidade uma casa teatral. Tal urgência foi evidenciada pelo tempo hábil da construção, no espaço de um ano e o arranjo de um Barracão como alternativa para que o público não ficasse sem o divertimento público durante a construção do Teatro. Este aspecto indica que Varela já estava no negócio teatral, contratando artistas e promovendo récitas paralelamente à construção do Teatro.

Destacamos um *modus operandi* desenvolvido desde a primeira geração de empresários da família Varela, do qual Eleutério tentou seguir e adaptar as estratégias e táticas ao contexto favorável da capitania representado pelas às principais famílias, composta pelas altas patentes militares, agroexportadores, negociantes de grosso trato e cabedal, bem como pelo governador Paulo José da Silva Gama.

A trajetória do União começou a se delinear com a definição do terreno para a construção e a sociedade de Eleutério com Estevão Braga. Este último se limitou a ser o sócio proprietário do Teatro, deixando para Varela a atividade empresarial. Foi no processo de escolha do terreno e construção do Teatro que surgiram as primeiras

evidências de que o empreendimento de Eleutério e Braga esteve submetido às formas difusas e transversais de poder, a Igreja, o governador da capitania e o Corpo de Comércio e Agricultura.

Dos aspectos mais relevantes do processo de construção está a planta do Teatro, pois seu autor, antes suprimido da narrativa cristalizada, foi desvelado neste trabalho juntamente com o seu risco, cujos traços, até então desconhecidos, permitiram o cotejo entre a fachada inicial e a atual. A disposição da sala de espetáculo e da caixa cênica, revelou que foi uma construção complexa, uma vez que era a primeira casa teatral não improvisada da capitania.

Da inauguração foi possível analisar o conteúdo e estrutura do drama e analisar as possibilidades de execução das visualidades no Teatro recém-construído. Uma das incógnitas acerca da inauguração era sobre o elenco contratado, que por meio da investigação conseguimos traçar os perfis e as trajetórias de cada membro da companhia do União, além de destacar as questões contratuais, como a diferença de ordenados conforme a função, o gênero e a idade. Com a ampliação do elenco entre 1819 e 1820, o número de integrantes do elenco antes com doze aumentou para trinta e quatro, sem contar com outros músicos que o Teatro deveria ter, além do maranhense Raimundo José Marinho e do milanês Luigi Grossoni. O aumento do elenco foi uma tentativa do empresário para manter uma companhia estável, pois as durações dos contratos variavam entre e três e quatro anos, com a possibilidade de renovação.

A questão do benefício dos artistas foi um ponto que mereceu atenção, pois foi o primeiro litígio judicial, por ruptura de contrato, entre empresário e ator, sob a jurisdição do Tribunal de Relação do Maranhão. A análise desse documento trouxe à tona as dificuldades para julgar causas dessa natureza, principalmente pela ausência de uma legislação específica. Por outro lado, contribui para confirmar a presença dos membros do elenco que realmente estiveram em São Luís.

No que diz respeito aos contratos, as regras continuaram variando conforme a conveniência do empresário. Porém, depois do litígio, foi inserido nos contratos os artigos do regulamento do Teatro de São Carlos, numa tentativa de coerção e imposição de sua autoridade. Dos autos do litígio encontramos uma informação importante em relação ao repertório, pois conhecíamos apenas o drama heroico *A*

*Concórdia*, de D. Gastão da Câmara Coutinho. Pelo relato de uma das testemunhas tomamos ciência que o elenco se preparava para a peça *Astúcia contra Astúcia* de José Bayardo, cujas características identificadas no anúncio do drama configuraram nos prováveis critérios utilizados pelo empresário para a seleção dos espetáculos e para formação do gosto do público.

Os três fatores que contribuíram para que o segundo semestre de 1820 houvesse afluência de público no União: o elenco ampliado, a chegada do novo ensaiador e o Teatro reformado com as subscrições a pedido de novo governo de Bernardo da Silveira Pinto. Soma-se a estes o controle dos assinantes do Teatro pelo governo.

A crise econômica da capitania e problemas de gestão financeira do Teatro levaram os proprietários a fecharem a casa, em dezembro de 1820. No início de 1821 o elenco formou a primeira sociedade artística a ocupar o Teatro arrendando-o dos proprietários. Costa Soares assumiu a direção e fez do União um aparato político institucional, bem como no *Conciliador*, no qual era redator.

É coerente afirmar que o dito jornal tem uma importância para a historiografia do Teatro no Maranhão, pois nele constam as primeiras notícias sobre o União. Por mérito de tantos serviços prestados ao governador, Costa Soares foi promovido à oficial do governo e numa devassa aos inimigos da independência, em 1823, foi deportado para Portugal, seguindo para Cabo Verde onde assumiu uma função no governo. A sociedade artística findou com a dispersão do elenco no segundo semestre de 1821, mas sete permaneceram residindo em São Luís: Braule, João Maria Alves, Filipa Maurícia, Jesuína, a menor Carolina Augusta (Ceral), Vicente Cortezi e Caetano José de Oliveira Pinto.

Varela tentou retomar com alguns espetáculos em 1822 e foi apoiado por trezentos e dezesseis cidadãos. Estes enviaram uma petição às Cortes portuguesas solicitando que a Junta Provisória concedesse uma renda mensal para a administração do Teatro, com o objetivo de contratar um novo elenco e manter a regularidade dos espetáculos. O pedido foi negado e sugerido a concessão de extração de loterias, o que não ocorreu por causa do agravamento das desavenças políticas referentes à adesão da independência. O Teatro fechou as portas em 1823 e encerrou a primeira fase do União sob a administração de Eleutério Varela.

O presente estudo tentou abordar o percurso do Teatro da União no intervalo de seis anos. A instigação foi proveniente da narrativa cristalizada, da qual não desmerecemos a sua importância, uma vez que ela foi ponto de partida para a construção de uma outra narrativa que se constituiu na presente tese. Nesta, estabelecemos comparações, refutamos afirmações, especulamos e dialogamos com a narrativa cristalizada à luz do *corpus* documental que nos auxiliou a perfazer o itinerário do Teatro da União, na tentativa de colocá-lo no centro do debate sobre o Maranhão oitocentista e contribuir para a historiografia do teatro no Brasil e em Portugal.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### FONTES ARQUIVÍSTICAS

AHP – ARQUIVO HISTÓRICO PARLAMENTAR DE PORTUGAL. Cortes constituintes.  
Sessão I/II, cx .48, mç. 27, doc 74.

AHPL – ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO DE LISBOA. Rol dos confessados da  
Freguesia de São José; PT/AHPL/PLSB45/05/002/03, folio 17.

AHU – ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE PORTUGAL

AHU\_ACL\_CU\_005, cx. 67\Doc. 564; cx. 248 \Doc. 17092.  
AHU\_ACL\_CU\_009, cx. 159\ Doc. 11432; cx. 178\Doc. 12921; cx. 159\Doc.  
11435; cx. 167\Doc. 12207; cx. 163\Doc. 11788; cx. 163\Doc. 11790;  
cx.163/Doc. 11796; cx.163/Doc.11792; cx. 163/Doc. 11797;  
cx.164/Doc.11886;cx.164/Doc.11936; cx.163/Doc.11796; cx. 164/Doc.11937;  
cx.165/Doc.12010; cx. 165/Doc.12012; cx. 165/Doc.12004; cx. 165\ Doc.  
12017; cx. 165\Doc. 12011; cx. 164\ Doc. 11935; cx. 165\Doc. 12013.  
AHU\_ACL\_CU\_017, cx. 30\Doc. 3174; cx. 252\Doc. 17201; cx. 252 \D.  
17201. AHU-ACL-CU- 023, cx. 58\Doc. 4388

AN – ARQUIVO NACIONAL (BRASIL): Ministério dos Negócios do Reino. 6j-83.  
Diversos GIFI. OI. (1817)

ANTT – ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, LISBOA.

ADL – ARQUIVO DISTRITAL DE LISBOA

REGISTOS NOTARIAIS: Livro de Notas do 1º Cartório Notarial de Lisboa,  
Ofício A, cx. 131, liv. 650. Livro de Notas do 7º Cartório Notarial de  
Lisboa. Ofício A, cx. 117, liv. 712. Livro de Notas do 12º Cartório Notarial de  
Lisboa, Ofício B, cx. 26, liv. 130; cx. 31, liv. 155; cx. 34, liv. 168; cx. 34, liv.

168; cx. 35, liv. 172; cx. 41, liv. 203. Livro de Notas do 15º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, cx. 129, liv. 821

REGISTOS PAROQUIAIS: Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia de Alcântara, livro de batismos n.º 6, cx. 4, 6/47/13/1; Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia de Alcântara, livro de casamentos n.º 10, cx. 36. Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia da Pena, livro de casamentos n.º 19, cx. 22. Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia da Santa Isabel, livro de batismos n.º 10, cx. 8. Distrito de Lisboa, Concelho de Lisboa, Freguesia de S. José, Livros de registos de batismos n.º 13B, cx. 5.

ADPRT – ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO: Notas para escrituras diversas do 7º Cartório Notarial de Porto, cx. 1, liv. 500; liv. 0446

FCF–FUNDO DO CONSELHO DA FAZENDA: Justificações do Reino, Letra J, mç. 10, n.º 15 (Autos de justificação de João Gomes Varela)

FF–FEITOS FINDOS: Registo Geral de Testamentos, livro n.º 322, ff. 198v-201 (João Gomes Varela); livro n.º 345, f. 246.

FIGP – FUNDO DA INTENDÊNCIA GERAL DA POLÍCIA: ADL/IGP, cx. 198, mç.10

FMR–FUNDO MINISTÉRIO DO REINO: ANTT/MR, mç. 454; ANTT/MR, mç. 653, proc. 50; ANTT/MR, mç. 992

JC–JUNTA DO COMÉRCIO: Relações de equipagens de navios e passageiros, maço 35, ordem 65, Cx. 118.

#### APEM – ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO

ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO: Autos da Câmara Eclesiástica/Episcopal. Autos Feitos de Denúncia e Queixa (1782-1810), cx. 22, mç. 96-100, docs. 940 a 969.

INVENTÁRIO DOS CÓDICOS DE BATISMOS: Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé (1812-1816). Liv.112, Fl. 185; Freguesia de Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé (1817-1819). Liv.112, Fls. 12, 127 e 175; Liv. 114, Fls. 167 e 170; Liv. 115, Fl. 26. Liv.116. Fls.12-13.

INVENTÁRIO DOS CÓDICOS DE ÓBITOS: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da capital (1827-1835). Liv. 37, Fl. 22. Freguesia de Nossa

Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé (1841-1851). Liv. 11, Fl. 24; Liv. 8, Fls.10 e 57; Liv. 9. Fl. 91

FUNDO SECRETARIA DE GOVERNO (1728-1914): Registros das Correspondências do Governo do Maranhão com Autoridades Locais e de Fora (1787–1914). Livros de Minutas da Correspondência do Governador e Capitão General do Maranhão (1812-1819). BR MAAPEM. 1.S. 9. Ss. 1. L.58.

REGISTROS DE PASSAPORTES (1728–1914):Livro de Registro de Passaporte, BR MAAPEM. 1.S.8.L.40

REGISTROS GERAIS DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO (1754–1885), BR MAAPEM 1. S. 9. Ss. 2. L.

REGISTROS GERAIS (1754-1885), BR MAAPEM.1. S.3.L.19.

ARBPM – ARQUIVO REGIONAL E BIBLIOTECA PÚBLICA DA MADEIRA. Registos Paroquiais. Paróquia de São Pedro. Registos de batismo (1813 - 1817), liv. 18.

BN – BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Acervo de manuscritos. C - 0345, 001. nº 001 e nº 002; I - 31, 29, 41; I- 31,29,027. Acervo de obras raras. C - 083, 002, 002 nº 014.

BNP – BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Fundo geral monografias. L. 5666//7.

BPBL – BIBLIOTECA PÚBLICA BENEDITO LEITE. Manuscritos nº 68; nº 255.

CARTÓRIO DE PRIMEIRO OFÍCIO TITO SOARES (SÃO LUÍS, MA): 1º Tabelionato de Notas. Livro de Notas nº 65, p. 129-131. 1º Tabelionato de Notas de José Feliciano Cardoso. Livro de Notas nº 65, p.156-158. 1º Tabelionato de Notas de João Felipe Cunha Bandeira de Melo. Livro de Notas nº 67, p. 41-42

IHGB – INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO: Coleção Instituto Histórico, lata 400, pasta 10, p. 2

TJMA – ARQUIVO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO MARANHÃO: Juízo dos Órfãos.  
Inventários, liv.174, mç. 14 A. Comarca de São Luís. Autos Cíveis de Agravo  
(1785-1835), nº 339, cx. 3.i.3.

## FONTES IMPRESSAS

### JORNAIS

*A noite* nº 11.817. 5 de janeiro de 1945. Rio de Janeiro.

*A Nova Época: folha política e industrial*, nº 120. 10 de junho de 1858. São Luís.

*Diário do Maranhão: jornal do comércio, lavoura e indústria*. São Luís.

nº 151. 1º de fevereiro de 1874.

nº 197. 29 de março de 1874.

nº 4932. 18 de fevereiro de 1890.

nº 7777. 4 de agosto de 1899.

nº 8702. 19 de agosto de 1902.

*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro.

nº 56. 2 de dezembro de 1855.

nº 95. 3 de abril de 1857. Rio de Janeiro.

*Farol Maranhense*, nº 53. 1º de agosto de 1828. São Luís.

*Gazeta de Génova*, nº 21. 13 de março de 1816. Génova.

*Gazeta de Lisboa*. Lisboa.

nº 4. 24 de janeiro de 1786.

nº 19. 23 de janeiro de 1813.

nº 33. 07 de fevereiro de 1818.

nº 43. 20 de fevereiro de 1815.

nº 275. 21 de novembro de 1815.

nº 307. 28 de dezembro de 1827. Lisboa.

*Gazeta Extraordinária do Governo da Província do Maranhão*, nº 06, 14 de agosto de 1823. São Luís.

*O Censor Maranhense*, nº 10, 26 de fevereiro de 1826, p. 164.

*O Conciliador do Maranhão*. São Luís.

nº 2. 19 de abril de 1821.

nº 6. 3 de maio de 1821.

nº 37. 17 de novembro de 1821.

nº 41. 1º de dezembro de 1821.

nº 47. 24 de dezembro de 1821.

nº 95. 9 de junho de 1822. p, 5.

nº 118. 18 de agosto de 1822. p, 6.

nº 150. 18 de dezembro de 1821.

nº 151. 21 de dezembro de 1822.

nº 178. de 29 de março de 1823.

nº 191, de 10 de maio de 1823.

*O Estandarte*, nº 18. 23 de janeiro de 1854. São Luís.

*O Imparcial*. São Luís.

nº 234. 26 de janeiro de 1927.

nº 2163. 25 de dezembro de 1929.

nº 2256. 1º de abril de 1930.

nº 2428. 17 de setembro de 1930.

*O Jornal*, nº 1613. 03 de março de 1920. São Luís.

*Pacotilha*. São Luís.

nº 83. 10 de abril de 1922.

nº 84. 10 de abril de 1922.

nº 129. 03 de junho de 1922.

*Pacotilha: jornal da tarde*, nº 194. 17 de agosto de 1910. São Luís.

*Pacotilha – O Globo*, nº 24. 31 de outubro de 1949. São Luís.

*Porto Livre: Jornal Político, Comercial e Noticioso.* São Luís.

nº 95. 7 de dezembro de 1863.

nº 112. 14 de junho de 1864. São Luís.

*Publicador Maranhense.* São Luís.

nº 40. 18 de fevereiro de 1861.

nº 133. 11 de junho de 1867.

nº 165. 21 de julho de 1856.

nº 209. 25 de setembro de 1871.

nº 229. 7 de outubro de 1867. São Luís.

*Semanário Maranhense.* São Luís.

nº 1. 1º de setembro de 1867.

nº 5. 29 de setembro de 1867.

nº 15. 8 de dezembro de 1867.

nº 22. 28 de janeiro de 1868.

nº 42. 14 de junho de 1868.

*Suplemento do Conciliador do Maranhão,* nº 61. 11 de fevereiro de 1822. São Luís.

## FOLHETOS

*A Concórdia. Drama Heroico.* D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Imprensa nacional. 1817.

*A fidelidade maranhense demonstrada na sumptuosa festividade, que no dia 12 de outubro e seguintes, a solicitação do Ilm.º e Exm.º sr. presidente Pedro José da Costa Barros fez à câmara da cidade.* São Luís: Tipografia Nacional, 1826.

*Baile Heroico Guilherme Tell.* Composto e dirigido por João Fabri. Porto: Tipografia Viúva Álvares, 1827.

*Ulyssea libertada.* Drama heróico. Miguel António de Barros. Lisboa: Oficina de João Evangelista Garcês, 1808.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbate, C. & Parker, R. (2015). *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Abranches, D. de (1941) *O Cativoiro (Memórias)*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio.
- Abreu, A. A. (coord.). (2015). *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: FGV.
- Abreu, L. (2009). “O que nos ensinam os regimentos hospitalares? Um estudo comparativo entre os hospitais da Misericórdia de Lisboa e do Porto (séculos XV e XVII), a partir do Regimento do Hospital de Santa Maria Nuova de Florença”, *Actas do I Congresso de História da Santa Casa de Misericórdia do Porto*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Adão, A. (1993). “A história da profissão docente em Portugal: balanço da investigação realizada nas últimas décadas”. In Nóvoa, A. & Berrio, J. R. (org.), *A história da educação em Espanha e Portugal*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Ciências e Educação.
- Alberto, E. M. C. M. (2011). *Um negócio piedoso: o resgate de cativos em Portugal na época moderna* [Tese de Doutoramento em História] Universidade do Minho, Braga.
- Almeida, M. J. (2004). *Goldoni e o sistema teatral português (século XVIII)*. [Tese de Doutoramento em Literatura] Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Almeida, M. J. (2007). *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Almeida, F. F. (2017). “O mercado de trabalho dos espetáculos: atrizes das companhias portuguesas nos palcos do teatro musicado carioca”, *Transversos: Revista de História*, (9), 222-243.
- Almeida, R. F. (2017). “Teatro e Lucro: esboço histórico da sua constituição em Portugal”, *ERAS – Revista Europeia de Estudos Artísticos*, 8 (2), 17- 31.

- Amim, P. V. (2018). *A presença artística italiana no teatro do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX: a “companhia” lírica atuante no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, década 1821-1831*. [Tese de Doutorado em Música] Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Antonil, A. J. (1982). *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp., 3ª ed. (Obra original publicada em 1711)
- APEM (1890). *Coleção das Leis do Brasil 1816*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Aranha, R. S. (2010). *A Dança na Corte e os balés nas óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses não ambiente cultural português*. [Dissertação de Mestrado em Música] Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Araújo, E. P. (2016). *O papel da Diretoria de Obras Públicas no ordenamento urbano da capital maranhense (1847 a 1889)* [Tese de Doutorado em Urbanismo] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Araújo, L. A. S. (2008). “Fiadores, procuradores e testas de ferro: as redes de negociantes nas arrematações de contratos na América Portuguesa no setecentos”, *Revista Eletrônica de História do Brasil*, 10 (1 e 2).
- Araújo, R. C. A. de (2008). *Das Margens do Ipiranga ao Estreito dos Mosquitos: o Maranhão e a Independência do Brasil nas páginas dos Jornais O Conciliador e O Argos da Lei*. [Dissertação de mestrado em História] Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- As Juntas Governativas e a Independência* (1973). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Arquivo Nacional, v. 3, 1973, p. 1135 (doc. 455A).
- Assmann, J. (2008). “Communicative and cultural memory”. In: Erll, A. & Nünning, A. (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin / New York: De Gruyter, 109 - 118.

- Assunção, M. R. (2000). “Exportação, mercado interno e crises de subsistência numa província brasileira: o caso do Maranhão, 1800-1860”, *Estudos Sociedade e Agricultura*, 8 (1), 32 - 71.
- Balbi, A. (1822). *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve – comparé aux autres états de L'Europe, Tomo II*. Rey et Gravier, libraires.
- Barros, A. E. A. (2006). “Invocando deuses no templo ateniense: (Re) inventando tradições e identidades no Maranhão (1940-1960)”, *Outros Tempos: Pesquisa em Foco – História*, 3 (3). DOI [<https://doi.org/10.18817/ot.v3i3.401>].
- Basílio, R. S. (2018). “Raimundo José de Sousa Gaioso e os 200 anos da publicação do *Compêndio Histórico-Político dos Princípios da Lavoura do Maranhão* (1818): notas bibliográficas”, *Outros Tempos: Pesquisa em Foco – História*, 15 (26), 23-48. DOI [<https://doi.org/10.18817/ot.v15i26.654>].
- Bastos, A. de S. (1947). *Recordações de teatro*. Lisboa: Editorial Século.
- Bastos, A. S. (1908). *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- Bastos, A. de S. (1898). *Carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Benevides, F. F (1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a atualidade*. Lisboa: Typografia Castro Irmão.
- Bertrand, M. (1999). “De la familia a la red de sociabilidade”, *Revista Mexicana de Sociología*, 61(2), 107. DOI [<https://doi.org/10.2307/3541231>].
- Bolognesi, M. F. (2019). “O Espetáculo de Philip Astley (1786)”, *Sala Preta*. São Paulo: PPGAC – Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, p. 4-17.
- Borrvalho, J. H. de P. (2000). *Terra e Céu de Nostalgia: Tradição e identidade em São Luís do Maranhão*. [Dissertação de Mestrado em História] UNESP, São Paulo.
- Borrvalho, J. H. de P. (2010). *Uma Athenas Equinocial: A literatura e a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro*. São Luís: Edfunc.

- Borrvalho, J. H. de P., & Leão, R.; Azevedo, B. (org.). (2015). *Um livro de Crítica, escrito pelo bacharel Frederico José Corrêa*. São Luís: Pitomba.
- Braga, T. (1871). *História do theatro portuguez. A baixa comédia e a ópera no século XVIII*. (3). Porto: Imprensa Portugueza.
- Brescia, R. M. (2019). *Estudos sobre a cenografia e o Teatro em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Editora Lisbon International.
- Boto, C. (2010). “A dimensão iluminista da reforma pombalina dos estudos: das primeiras letras à universidade”, *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, 15(44), 282-299.
- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus.
- Bourdieu, P. (1987). *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Budasz, R. (2017). “Revisitando o teatro neolatino na América portuguesa”, *Opus 23* (3), 91-108. [doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2305>]
- Bueno, B. P. S. (2012). “Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira – Mestres de ofício, riscos e traças”, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. 20(1), 321-361.
- Cafezeiro, E., & Gadelha, C. (1996). *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE.
- Câncio, F. (1962). *Lisboa no Tempo do Passeio Público*. Lisboa: Instituto de Coimbra e Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia, vol. I.
- Câmara, M. A. G. & Anastácio, V. (2005). *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro.
- Camargo, A. R. (2017). *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. 2017. [Tese de Doutorado em História Social] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Camões, J. (2016). “Ingerências regulamentares: mecanismos de controlo da atividade teatral na segunda metade do século XVIII português”. In *Théâtre: esthétique et pouvoir. / Tome 1: De l'antiquité classique au XIXe siècle*,

- editado por Jacopo Masi, José Pedro Serra; Sofia Frade, 207-225. Paris, França: Editions le Manuscrit.
- Camões, J. & Henriques, B. (2019). “The Noblemen’s Balcony: a perspective on theatre subscription”. In I. Yordanova & F. Cotticelli (eds.), *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Viena: Hollitzer Verlag (Cadernos de Queluz 2 / Specula Spectacula 7, 281-302. [<https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rjwm.15>]. Versão inglesa da comunicação “A fidalguia à varanda” ao Colóquio Internacional A diplomacia e a aristocracia como promotores da música e do teatro no antigo regime, 1-3 julho 2016, promovido por Divino Sospiro – Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal.
- Campos, M. H. de (2008). *Senhoras Donas: economia, povoamento e vida material em terras maranhenses (1755-1822)*. [Tese de Doutorado em História Econômica] USP, São Paulo.
- Carvalho, P. de (1892). *Lisboa d'outros tempos. Figuras e cenas antigas*. Lisboa: Editora Livraria de António Maria Pereira.
- Carvalho, M. V. de (1993). *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Castellanos, S. L. V. (2012). *O livro escolar no Maranhão Império: produção, circulação e prescrições*. [Tese de Doutorado em Educação Escolar] Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.
- Catoga, F. (2001). *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto.
- Cerqueira, D. L. (2019). *O piano no Maranhão: uma pesquisa artística*. [Tese de Doutorado em Música] UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Certeau, M. de (1982). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Charle, C. (2004). *Le siècle de la presse (1830-1939)*. Paris: Seuil.
- Charle, C. (2012). *A gênese da sociedade do espetáculo: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

- Chartier, R. (2022). *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora.
- Chauí, M. de S. (2000). *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Coelho, T. (1997). *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras.
- Corrêa, R. (2017). *Formação Social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís: Editora Engenho.
- Costa, M. E. de R. (2014). *A vivência teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis*. [Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro] Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Costa, F. D. (1992). “Capitalistas e serviços: empréstimos, contratos e mercês no final do século XVIII”, *Análise Social*, 27 (116/117), 441-460. Disponível em [<http://www.jstor.org/stable/41010918>]; acesso em 12 de março de 2021.
- Costa, A. K. (2019). “Fidalguia contratada: o itinerário social de José Gonçalves da Silva no Maranhão, 1777-1821”, *Revista Cantareira* (15).
- Costa, I. T. M. (1997). *Memória institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica*. 169 f. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Costa, F. G. S. da (1867). “O Theatro de S. Luiz”, *Semanário Maranhense*, 16, 15/12/1867, 4-5. Disponível em [<https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>]; acesso em 12 de janeiro de 2019.
- Cutrim, L. M. S. (2017). *A alma do negócio: a trajetória do negociante Antônio José Meirelles no Maranhão (c. 1820 - c. 1832)*. [Dissertação de Mestrado em História] Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Diago, M. V. (1990). “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”, *Criticón*, 50, 41- 65.
- Dutra, E. de F. (2005). “Laços fraternos”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 116 -127.

- Faria, J. R. (dir.). (2012). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva / SESC, v. 1.
- Ferreira, L. M. T. (2012). *Vai o Diabo em casa do alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos*. [Tese de Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas] Universidade do Porto, Porto.
- Ferreira, A. D. (1959). *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX. Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo.
- Ferreira, L. R. (2015). “O empresário de teatro no século XVIII: o caso de Agostinho da Silva de Seixas”, *Atas do Colóquio Internacional Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 61-68.
- Ferreira, L. R. (2019). *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)*. [Tese de Doutorado em Estudos de Teatro]. Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Figueiredo, M. de (1815). *Theatro*. Lisboa: Na Impressão Régia. 1804-1815, 14 vols.
- Fontana, F. S. (2010). “O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno”. *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Disponível em [<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3257>]; acesso em 23 de maio de 2020.
- Fragoso, J.; Bicalho, M. F. & Gouvêa, M. F. (orgs.). (2001). *Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Galves, M. C. (2010). “*Ao público sincero e imparcial*”: *Imprensa e Independência do Maranhão (1821-1826)*. [Tese de Doutorado em História] Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Galves, M. C. (2011). “*Aderir, jurar e aclamar: o Império no Maranhão (1823-1826)*”. *Almanack*, 1, 105-118.

- Gama, B. J. da (1872). *Informação sobre a capitania do Maranhão no ano de 1813*. Viena: Imprensa do filho de Carlos Gerald. (Arquivo Nacional, Seção de Obras Raras)
- Gomes, M. A. L. (2017). *Museu virtual para o antigo Teatro São João da Bahia, através de uma abordagem socioconstrutivista*. [Tese de Doutorado]. Universidade do Estado da Bahia.
- Gomes, F. L. R. (2012). *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*. [Tese de Mestrado em Estudos de Teatro] Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Gonçalves, D. (2014). “A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte – uma companhia pombalina”, *População e Sociedade* (Cepese, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), v. 22, 195-206.
- Guimarães, L. A. V. (2016). *De Chegadas e Partidas: Migrações portuguesas no Pará (1800- 1850)*. [Tese de Doutorado em História Social da Amazônia] Universidade Federal do Pará, Belém.
- Guinsburg, J., & Faria, J. R. & Lima, M. A. (orgs.). (2009). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC.
- Halbwachs, M. (2006). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hall, A. G. (2012). *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios: 1750-1793*. [Tese de Doutoramento em História] Universidade de Évora, Évora.
- Hallewell, L. (2005). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP.
- Heliadora, B. (2013). *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1ª edição.
- Henriques, B. (2015). “O curral da fidalguia”, *Colóquio Internacional “Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII”*. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Henriques, B., Ferreira, L. & Martins, R. (2020). “Os teatros públicos de Lisboa na segunda metade do século XVIII”. In I. Yordanova, G. Raggi & M. I. Biggi (eds.), *Theatre spaces for music in 18th-century Europe*. Viena: Hollitzer Verlag (Cadernos de Queluz 3 / Specula Spectacula 8), 111-144. DOI [https://doi.org/10.2307/j.ctv15d7z24.8]
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (org.). (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Houdek, M., & Phillips, K. R. (2017). Public memory. In *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. New York: Oxford University Press.
- Hessel, L., & Readers, G. (1974). *O Teatro no Brasil de Colônia à Regência*. Rio Grande do Sul: UFRGS.
- Jansen, J. (1974). *Teatro no Maranhão até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora.
- Júnior, L. A. L. (2020). *Teatro Português no Brasil: Do Império à Primeira República*. [Dissertação de Mestrado em História e Cultura do Brasil não publicada]. Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Koselleck, R. (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio.
- Koster, H. (1942). *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Coleção Brasileira. São Paulo: Cia Editora Nacional.
- Khün, F. (2010). As redes da distinção: familiares da Inquisição na América Portuguesa do século XVIII. *Varia História*, 26(43), 177-195.
- Lacroix, M. L. L. (2002). *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*. São Luís: Editora Lithograf.
- Lago, A. B. P. (2001). *Estatística histórico-geográfica da Província do Maranhão*. São Paulo: Siciliano. (Obra original publicada em 1822)
- Le Goff, J. (1996). *História e Memória*. 4.ed. Campinas: Unicamp.
- Leite, A. J. M. (2007). *Memória do teatro maranhense*. São Luís: EDFUNC.

- Lewis, L. (1993). *Política e parentela na Paraíba: um estudo de caso da oligarquia de base familiar*. Rio de Janeiro: Record.
- Lima, E. F. W. (2012). Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses no Brasil antes da Independência. *Acervo*, 24(2), 71-88. Disponível em [<https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/352>]; acesso em 2 de abril de 2020.
- Lopes, A. (1944). João Gualberto da Costa. Esboço Biográfico. Tipogravura Teixeira, São Luís.
- Maciel, P. M. C. (2019). O negócio da tradução teatral visto do Brasil do século XIX. *Urdimento*, 2(35), 173-192.
- Maranhão. (2008). *Memórias de velhos – depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular brasileira*. V.7. São Luís: Lithograf.
- Maranhão. (1874). Resumo do recenseamento da comarca da capital. In: *Fala que o Exm<sup>o</sup>. Sr. vice-presidente, Dr. José Francisco de Viveiros, dirigiu à Assembleia Legislativa Provincial, por ocasião de sua instalação no dia 6 de maio de 1874; acompanhado do relatório com que o Exm<sup>o</sup>. Sr. presidente, Dr. Augusto Olympio Gomes de Castro lhe passou a administração da província no dia 18 de abril do mesmo ano, 1874*. Maranhão: Typ. Do Paiz.
- Marques, A. C. (1864). *Apontamentos para o Dicionário Histórico, Geográfico, Topográfico e Estatístico da Província do Maranhão*. São Luís: Tipografia do Frias.
- Marques, A. C. (1865). *Almanaque de Lembranças Brasileiras*. Livr. Pop. Magalhães.
- Marques, A. C. (1970). *Dicionário Histórico-Geográfico da província do Maranhão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Cia Editora Fon-Fon e Selet.
- Marques, A. C. (1888). História da Imprensa Maranhense. *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, (41), parte 2.
- Martins, A. R. P. M. D. (2017). *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. [Tese de Doutorado em Estudos de Teatro]. Universidade de Lisboa, Lisboa.

- Martins, G. S. (2020). *Centro de Artes Cênicas do Maranhão: memórias e resistência de uma escola de teatro*. Jundiá: Editora Paco e Littera.
- Martins, S. (2014). Experiência da modernidade e o patrimônio cultural. *REIA-Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 1, 1(1), 7-29.
- Martius, C. F. P. v., & Spix, J. B. v. (1981). *Viagem pelo Brasil – 1817-1820*. Volume III. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Matta, G. G. (2011). *Tradição e modernidade: práticas corporativas e a reforma dos ofícios em Lisboa no século XVIII*. [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Federal Fluminense, Niteroi.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Mauss, M. (1974). [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. v. II. São Paulo: Edusp. (Obra original publicada em 1923-1924)
- Mendes, J. S. (2019) *Crônicas do teatro ludovicense em meados do século XIX (1852-1867)*. São Luís: EDIFMA.
- Michelan, K. B. (2018). Ordens Religiosas. In Grieco, B., & Teixeira, L., & Thompson, A. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc.
- Mota, A. S. (2012). *As famílias principais: redes de poder no Maranhão colonial*. São Luís: Edufma.
- Mota, A. S. (2015). “Batismo e escravidão no Maranhão Oitocentista. Os assentos da freguesia de N. S. das Dores do Itapecuru (1813/1814)”. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História*.
- Mouillaud, M. (2002). “A crítica do acontecimento ou o fato em questão.” In: Mouillaud, M. & Porto, S. D. (org.). *O Jornal – Da forma ao sentido*. Brasília: Editora UNB, 49-84.
- Muniz, P. M. (2016). O juízo eclesiástico do Maranhão colonial: norma processual, denunciados e sentenças'. In *Locus (UFJF)*, v. 21, 445-462.

- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, n. 10, 7-28
- Nicolazzi, F. (2010). História entre tempos: François Hartog e a conjuntura historiográfica contemporânea. In: *História: Questões & Debates*, (53), 229-257.
- Olival, F. (1997). “O acesso de uma família de cristãos-novos portugueses à Ordem de Cristo”, *Ler História* 33, 67-82.
- Olival, F. (2001). *As ordens militares e o estado Moderno: honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789)*. Lisboa: Editora Estar.
- Oliveira, E. V. d., & Galhano, F. (1992). *Arquitectura tradicional portuguesa*. Nova edição [on line]. Lisboa: Editora Etnográfica. DOI: [<https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.6508>]. Disponível em [<http://boks.openedition.org/etnograficapress/6508>]; acesso em 07 de maio de 2021.
- Paixão, M. (1930). *O teatro no Brasil: obra posthuma*. Rio de Janeiro: Editora Moderna.
- Pataca, E. M. (2006). *Terra, água e ar nas viagens científicas portuguesas (1755-1808)*. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas.
- Pedreira, J. M. (1992). Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de recrutamento e percursos sociais. In *Análise Social*, XXVII (116-117), 407-440.
- Pinto, I. M. A. S. (2014). Festas bravas: a anatomia do outro golpe. In *Krypton – Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere da Università degli Studi Roma Tre*, 3, 29 -41.
- Prado. D. A. (1999). *História Concisa do Teatro Brasileiro. (1570-1908)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EdUSP.
- Quéré, L. (2005). *Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento*. *Trajectos*, nº 5, pp. 59-75.

- Rama, A. (1885). *A cidade das Letras*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ramos, R. I. G. (2019). *O Hospital de Todos os Santos. História, Memória e Património Arquivístico (Sécs. XVI-XVIII)*. [Tese de Doutorado]. Universidade de Évora, Évora.
- Ricouer, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Unicamp.
- Ricoeur, P. (1991). Événement et sens. *Raisons pratiques*, Paris, n. 2, pp. 41-56.
- Romariz, A. G. O. (2011). *O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: um ensaio para um Projeto maior?* [Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos não publicada]. Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Rosa, M. B. (2017). *António José de Paula. Um percurso teatral por territórios setecentistas* [Tese de Doutorado]. Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Sampayo, A. V. B. (1676). *Nobiliarquia portuguesa: tratado da nobreza hereditária & política*. Lisboa: Oficina de Francisco Villela.
- Sampaio, A. V. B. e. (1725). *Nobiliarquia Portuguesa. Tratado da Nobreza Hereditaria e, Política* (3<sup>a</sup> ed.). (Obra original publicada em 1676)
- Schwartz, S. (2001). *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: EDUSC.
- Sequeira, G. M. (1955). *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Vol. I. Lisboa: s/e
- Sequeira, G. M. (1917). *Depois do Terremoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Volume II. Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa.
- Sequeira, G. M. (1933). *Depois do Terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. IV
- Serra, J. (1883). *Sessenta anos de jornalismo (1820-1880): a imprensa no Maranhão*. Rio de Janeiro: Editora Faro & Lino.
- Silva, C. R. (2017). *Teatro para os trópicos: o gornevo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)* [Tese de Doutorado]. USP, São Paulo.
- Silva, J. L. W. (1979). *A Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional (1827-1904) na formação social brasileira: a conjuntura de 1871 a 1877* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

- Silva, G. C. (2012). “Da ficção à história: a escrita da história de Athos Damasceno Ferreira (1940-1974)”, *XXI Encontro Estadual de História. ANPUHRS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.
- Silva Filho, J.O (2009). *Tramas do Olhar: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente do fotógrafo Gaudêncio Cunha*. [Dissertação de Mestrado em História e Culturas não publicada]. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.
- Silva Filho, J. O. (2017). Um Teatro como epicentro da cidade. In Celso José Brandão Santos; Angela Batista dos Santos Pereira; Anderson de Araújo. (Org.). *Teatro Arthur Azevedo 200 anos*. 1ªed. 27-42. São Luís: Studio Edigar Rocha.
- Silva Filho, O. P. (1998). *Arquitetura Luso-Brasileira no Maranhão*. Belo Horizonte: Editora Formato.
- Silva, I. F. (1870). Eleutério da Silva Lopes Varela. In *Dicionário Bibliográfico Português*. (Tomo 9. Letras C-G). Lisboa: Imprensa Nacional, p. 166.
- Silva, I. F. d., et al. (1858-1923). *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, L. M. (2012). Contribuição à História Nacional: Tristão de Alencar Araripe e a História da Província do Ceará. *Disputas pelo Passado História e Historiadores no Império do Brasil*, 204-223.
- Soares, F. M. A. (2020). “Recife – Angola: alguns periódicos”, *Cadernos Literários*, v. 27, 29-51.
- Sousa, J. P. (2018). *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*. [Tese de Doutorado]. Universidade de Lisboa.
- Soutto Mayor, M. F. (2020). *Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)* [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Souza, A. P. (2017). A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista [Tese de Doutorado]. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

- Souza, S. C. M. (2010). *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2010.
- Stiegler, B. (2018). *La Technique et le Temps – I. La Faute d'Épiméthée*. Paris: Fayard.
- Todorov, T. (2002). *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. São Paulo: Arx.
- Torres, M. (2006). *O Maranhão e o Piauí no espaço colonial: a memória de Joaquim José Sabino de Rezende Faria e Silva*. São Luís: Instituto Geia.
- Varey, J. E., & Shergold, N. D. (1971). *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650*. London: estudio y documentos.
- Veiga, C. (1979). *Um brasileiro soldado de Napoleão*. São Paulo: Editora Ática.
- Vieira da Silva, L. A. (1972). *História da independência da província do Maranhão: 1822-1828*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Americana.
- Vilaneto, Q. (2008). *Catálogo Histórico da Imprensa Maranhense: do Prelo ao Prego: 1821-2007/Capital Volume I*. São Luís: Editora UEMA.
- Viveiros, J. (1954). *História do Comércio do Maranhão (1612-1895)*. São Luís: Edição da Associação Comercial do Maranhão.
- White, H. (1992). *El Contenido de la Forma: Narrativa, Discurso y Representación Histórica*. Barcelona: Paidós Básica.

## SITIOGRAFIA

Acervo Digital da Biblioteca Pública Benedito Leite

[<http://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>]

Acervo Digital do Arquivo Público do Estado do Maranhão

[<http://apem.cultura.ma.gov.br/>]

Arquivo Histórico Parlamentar de Portugal

[<https://www.parlamento.pt/>]

Biblioteca do Congresso, Washington, DC.

[<http://hdl.loc.gov/l>]

Biblioteca Nacional Digital de Portugal

[<https://purl.pt/>]

DigitArq: Arquivo Nacional da Torre do Tombo

[<https://digitarq.arquivos.pt/>]

Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil

[<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>]

HTP online. Documentos para a História do Teatro em Portugal

[[ww3.fl.ul.pt/cethtp](http://ww3.fl.ul.pt/cethtp)]

Internet Archive

[<https://archive.org/>]

OP SIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal

[<http://opsis.fl.ul.pt/>]

Projeto Resgate. Biblioteca Luso-Brasileira. Brasil

[<http://resgate.bn.br/>]

Rede Memória. Rede de memória virtual brasileira

[<http://acervo.redememoria.bn.gov.br/>]