

**O TEATRO DE SÃO JANUÁRIO E O “CORPO CAIXEIRAL”:
teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista**

Silvia Cristina Martins de Souza ¹

No dia 19 de abril de 1857, o jornal **O Carapuça** publicou uma pequena nota na qual dava-se conta de uma récita ocorrida no teatro de São Januário, na semana anterior. Nela informava-se que os caixeiros da cidade aproveitaram a ocasião para agradecer ao ator Florindo Joaquim da Silva pelos esforços por ele despendidos para apresentar-se com sua companhia com regularidade naquele teatro, e pela prontidão no atendimento dos vários pedidos de encenação de peças feitos a ele pelos caixeiros através de notinhas publicadas nos jornais.

No mesmo dia, o **Jornal do Comércio** também registrou o evento e ressaltou a atitude honrosa da “comissão caixeiral”, que entregou a Florindo uma “coroa de ouro[confeccionada]às expensas do corpo caixeiral”, coroa esta que simbolizava tanto um reconhecimento a seu mérito, quanto a “glória da nobre corporação [caixeiral]”, que lhe reconhecia o “talento artístico” e os “bons e longos serviços” que vinha prestando ao país.

A associação do teatro de São Januário aos caixeiros, presente nestas duas notas, foi constantemente reiterada nos jornais da Corte ao longo dos anos 1860, e alimentada tanto pelos caixeiros quanto pelos diferentes empresários que ocuparam aquele teatro neste período a ponto de algumas vezes ele ser mencionado como teatro dos caixeiros.

A história do teatro de São Januário pode, até certo ponto, ajudar na compreensão desta associação. Inicialmente denominado teatro da Praia de D.Manuel, aquela sala foi construída por uma companhia de atores portugueses em terreno cedido pelo governo, na rua do Cotovelo, entre a praia de D.Manuel e a rua do mesmo nome. Inaugurado em 2 de agosto de 1834, passou a chamar-se teatro de São Januário em setembro de 1848, em homenagem a uma das filhas do imperador. Em 1859 seu nome foi trocado para teatro de Variedades, e em 1862 para Ateneu Dramático

Apesar de ser uma sala cômoda e de proporções razoáveis, o teatro de São Januário apresentava um inconveniente, de acordo com as avaliações de alguns contemporâneos: o local onde foi construído, em uma região tida como perigosa e distante da freguesia do

¹ Professora de História do Brasil da Universidade Estadual de Londrina

Sacramento, na qual se concentravam os teatros do Rio.² Em função desta localização, este teatro carregou o estigma de ser freqüentado por espectadores pouco “polidos” e de ser evitado pelas “boas famílias”, servindo apenas para abrigar companhias teatrais ambulantes ou desalojadas, ou ainda como um último “recurso gêneros a artistas desempregados”.³

Mesmo considerando-se que o local onde foi erigido tenha incidido sobre sua freqüência, há que se levar em conta que este fato não explica por si só a preferência dos caixeiros pela sala de São Januário, devendo-se relativizar este argumento. Afinal, as platéias fluminenses eram bastante heterogêneas e tomavam assento nas mais diferentes salas de espetáculos da cidade sendo possível, por exemplo, constatar-se a presença de caixeiros no teatro Lírico Fluminense, supostamente um reduto das elites, ou a dos imperadores no teatro de São Januário e até mesmo em circos.(MENCARELLI, 2003; SOUZA, 2002 e GOMES, 2005)

Sendo assim, se o teatro de São Januário foi eleito pelos caixeiros o seu teatro cativo, qualquer possibilidade de compreensão desta escolha deve levar em conta outros fatores para além da localização geográfica, sendo neste sentido que procuraremos elaborar algumas reflexões neste texto.

Partindo do pressuposto de que as relações entre palco e platéia são mais complexas do que podem parecer à primeira vista, e de que as relações políticas excedem o campo do político institucional, procuraremos argumentar que o teatro de São Januário tornou-se o preferido do “corpo caixeiral” porque os caixeiros encontraram naquela sala um espaço propício para forjar uma imagem positiva para si e para veicular, através de seu palco, questões de seu interesse, notadamente as relativas às novas relações de trabalho que estavam sendo construídas entre os empregados do comércio e seus patrões na segunda metade do século XIX.

Na sessão “Crônica Teatral” do **Correio Mercantil** de 18 de setembro de 1855, o cronista fez um balanço do trabalho das companhias teatrais em funcionamento na Corte naquele ano, a saber, a companhia de João Caetano, instalada no teatro de São Pedro de Alcântara; a de Joaquim Heliodoro, recém-inaugurada no teatro de São Francisco, que passou a chamar-se Teatro Ginásio Dramático, e uma companhia francesa ambulante, que se apresentava no teatro de São Januário.

² No conto **A Causa Secreta** Machado de Assis menciona a localização perigosa deste teatro.

³ **Álbum Literário**, 15 de fevereiro de 1861.

Ainda que das três a única que tenha recebido elogios do cronista tenha sido a do Ginásio, saudada pela decisão de encenar um repertório novo e diferente,⁴ foi a do teatro de São Januário o alvo de suas maiores críticas, por apresentar um programa de gosto, por assim dizer, duvidoso e por oferecer récitas vespertinas e noturnas, algo considerado estranho num contexto em que os teatros só funcionavam à noite,

Tudo isto, segundo o cronista, incidia sobre o perfil dos espectadores do São Januário, por ele considerados “amantes da pirotecnia [que] vão admirar os talentos do rei do fogo americano, os equilíbrios e outros divertimentos, que já perderam toda importância, como sejam os jogos malabares, as pirâmides e outras peloticas, que vão caindo em desuso. Durante o semestre, o São Januário pouco fez, representou-se o capitão Rafael, a casa de banhos de Paulo de Kock, a volta do Rio Grande e o naufrago do Porto, além dos vaudevilles da companhia francesa.”.⁵

Chama atenção, nas avaliações deste cronista, a visão negativa que elaborava dos espetáculos do São Januário, por ele definidos como “peloticas”, caídos em desuso e comparáveis a espetáculos circenses. Tais avaliações, contudo, foram uma constante na história daquele teatro. Os críticos teatrais quase sempre se remeteram a ele para reafirmar uma imagem, por eles próprios construída, que sublinhava uma suposta falta de qualidade artística dos espetáculos que eram levados naquela casa culpando, por tal ordem de coisas, tanto os empresários que nele se instalavam por não terem intenções artísticas, quanto o seu público, majoritariamente composto por caixeiros, por ser supostamente desprovido de polimento e ilustração e mais afeito aos espetáculos de variedades do que aos da chamada “alta” dramaturgia.

No ano de 1855, quando Florindo Joaquim da Silva instalou-se com sua companhia no São Januário, esta já era, portanto, a imagem construída sobre este teatro. Se isto, por si só, representava um obstáculo a ser contornado por Florindo para a sobrevivência de sua empresa, um outro fator veio complicar um pouco mais o andamento dos seus trabalhos. Refiro-me, aqui, à concorrência que com ele estabeleceu João Caetano, o empresário mias famoso da corte na ocasião.

⁴ Foi através do Ginásio, sob a direção de Joaquim Heliodoro, que a estética realista foi introduzida no Brasil e estabeleceu uma forte concorrência com a estética romântica, que então reinava soberana em palcos fluminenses sob a batuta de João Caetano, ator e empresário mais importante do período. Entre os anos de 1855-1865, o realismo teatral vivenciou o seu auge na Corte, quando então passou a sofrer a concorrência de diferentes gêneros do teatro musicado.

⁵ **Correio Mercantil**, 18 de setembro de 1855.

Não podendo disputar em pé de igualdade com o teatro de São Pedro, que comportava a encenação de dramas e melodramas de grande aparato e cenários suntuosos, nem tampouco podendo competir financeiramente com João Caetano, cuja companhia recebia subvenção governamental, só restou a Florindo um alvitre: investir com força em um programa de variedades e manter a prática das récitas vespertinas inaugurada pela companhia ambulante francesa naquele mesmo ano, decisão esta que caiu no agrado da caixeirada.

Este esforço para conquistar esta parcela do público não foi despendido apenas por Florindo, mas por outros empresários que ocuparam o teatro de São Januário em diferentes ocasiões.⁶ Neste movimento, algumas práticas enraizaram-se na sala de São Januário, e algumas delas tornaram-se tão comuns, como a das récitas vespertinas, tornaram-se tão comuns que quando em algumas ocasiões seus códigos rompidos as críticas rapidamente se fizeram ouvir. É exemplar, neste sentido, a manifestação de um caixeiro, através do **Jornal do Comércio**, apoiando a decisão do redator daquela folha que cobrara do empresário do São Januário que deixasse claro para seus espectadores o horário em que ocorreriam os espetáculos vespertinos. Para este caixeiro, a atitude do redator do jornal era louvável “porquanto, como caixeiros que somos, não podemos entrar em divertimentos desta ordem para desfrutarmos apenas a metade”.⁷

Se o teatro era uma forma de divertimento importante para pessoas que, como este caixeiro, trabalhavam no comércio e cumpriam uma jornada de trabalho rígida, esta não era, contudo, a visão que alguns patrões tinham desta situação. Um deles, inclusive, deixou registrada sua crítica a “um empresário de certo teatro”, que consentia que “alguns moços experientes, que se dedicam à carreira comercial”, empregassem

*As horas que saem para serviço de seus patrões assistindo ensaios, metendo-se em intrigas de bastidores, formando partidos (...)
O Sr. Empresário, como bom pai de família, deve sem perda de tempo aconselhar a esses moços (...) que reflitam melhor, que procedam de outra maneira afim (sic) de que para o futuro mereça, de bom crédito entre comerciantes probos.*⁸

O “Sr. Empresário”, ao qual o autor desta crítica dirigia-se, era o ator português Furtado Coelho, que se instalara com sua companhia no São Januário no ano de 1859 após

⁶ Assim como Florindo, Germano de Oliveira (1859), o ator Martins (1861) e Furtado Coelho (1859) prefiguraram os caixeiros como seu público alvo e se esforçaram para atraí-los para o teatro de São Januário.

⁷ **Jornal do Comércio**, 5 de junho de 1855.

⁸ **Diário do Rio de Janeiro**, 19 de abril de 1860. A menção à formação de partidos, presente nesta nota, diz respeito a uma prática muito comum no Rio de Janeiro do século XIX. Em torno de suas atrizes prediletas, os espectadores se agrupavam em verdadeiros partidos manifestando-se tanto nos teatros quanto na imprensa na defesa das mesmas e na crítica às suas rivais.

desligar-se da companhia do Ginásio. De Portugal, onde nasceu e assistiu na mocidade à representação de comédias realistas francesas, Furtado Coelho veio para o Brasil com a intenção de tornar-se ator. Após uma rápida passagem pelo Rio Grande do Sul, onde atuou no Ginásio Riograndense, Furtado Coelho veio para a Corte e começou a trabalhar na companhia de Joaquim Heliodoro. Nela apoiou a renovação da cena fluminense que o Ginásio vinha realizando através de sua atuação como ator e ensaiador, e também expondo suas idéias e elaborando observações na imprensa que contribuíram para acelerar o aprendizado do realismo teatral entre os artistas daquela companhia.

Ao retirar-se do Ginásio, Furtado Coelho montou sua própria empresa dramática, que passou a funcionar no São Januário, então rebatizado como o nome de teatro de Variedades. Sua intenção, que foi logo aplaudida pela crítica, era investir num repertório similar ao do Ginásio e conquistar um tipo de público diferente para o São Januário, isto é, um mais “polido” e “educado”.

Após algumas tentativas infrutíferas neste sentido, Furtado Coelho não pensou duas vezes em sacrificar seus ideais artísticos para não levar sua companhia à falência e voltou a representar um repertório mais do agrado dos caixeiros, e ressuscitou as récitas vespertinas, uma decisão que parece ter sido acertada se levarmos em conta o texto anteriormente reproduzido cujas idéias defendidas não estavam, todavia, desprovidas de lógica. Afinal, era em defesa dos donos dos estabelecimentos comerciais que o autor desta nota se colocava, e para aqueles patrões as folgas utilizadas pelos caixeiros para ir ao São Januário nem sempre eram consentidas, mas tomadas aos momentos de trabalho, residindo nisto o cerne de sua crítica. Como uma decorrência deste raciocínio, não surpreende que para muitos patrões o teatro fosse visto como um divertimento que, ao invés de contribuir positivamente para o futuro profissional dos caixeiros, acabava por manchar sua reputação junto aos “comerciantes probos”.

Mas não foi apenas como um meio de aproveitamento das suas horas de lazer (ou das tomadas às do trabalho!) que o teatro de São Januário foi visto pelos caixeiros. Suas idas àquela sala assumiram outros sentidos que também devem ser mencionados.

No ano de 1866, em artigo intitulado “Impressões de Teatro”, Castro Alves assim manifestou sua crença na ação civilizadora do palco:

*“O teatro é uma tribuna”. É de Beaumarchais.
 “O teatro é uma escola”. É de Hugo.
 Então, moços, ide ao teatro.⁹*

⁹ Apud FARIA, João Roberto, **Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil**, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 399.

A noção de que a palavra dramatizada no palco é sempre transformadora e tem alcance moralizador e civilizador, que emana destas palavras de Castro Alves, havia pelo menos uma década que vinha sendo defendida por jornalistas, escritores e críticos teatrais alinhados à estética realista e, em fins da década de 1860, quando as platéias francamente se divertiam com as peças cômicas e musicadas, os homens de letras aumentaram o tom de lamento pela guinada que o teatro fluminense havia dado.

As bandeiras e palavras de ordem por eles levantadas, porém, parecem ter encontrado terreno fértil para propagar-se, embora tenham sido apropriadas por diferentes sujeitos com sentidos diversificados daqueles que os críticos lhes atribuíam. Neste sentido vale reproduzir uma nota publicada no jornal **A Esperança** no dia 1 de janeiro de 1865:

Geralmente falando os negociantes não têm aquela educação científica que sua nobre profissão exige (...)

A classe caixeiral é evidentemente mais ilustrada do que os patrões. Há muito caixeiro especialmente de escritório em que se revelam todas as vocações nobres, todos os instintos sublimes da geração nova! Mas, porque motivo o caixeiro d'alcôa é menos ilustrado?

É porque o pobre caixeiro que vai ao curso do dia puindo os cotovelos da libré, que outrora usara o amo, não tem a mesma liberdade daquele, que vai ver a sublime Emília, o jocoso Vasques [no teatro].¹⁰

Escrito em um momento em que os primeiros sinais de que o realismo vinha cansando o público já podiam ser sentidos, embora a crítica se esforçasse por afirmar a idéia de que o teatro era uma “escola de costumes”, chama a atenção neste texto a forma como este caixeiro defendia esta mesma idéia aceitando os pressupostos da crítica, mas servindo-se dela para servir a desígnios próprios. Neste caso específico, o teatro era por ele considerado uma “escola de costumes” que deveria contribuir para a ilustração de todos, inclusive dos caixeiros, sobretudo aqueles que ocupavam as funções mais baixas na hierarquia profissional dos rapazes do comércio, destituindo a argumentação dos críticos do sentido de diferenciação social da qual estava revestida.

Ainda um outro assunto chama atenção nesta nota: a vinculação que seu autor estabelece entre a possibilidade de ilustração dos caixeiros com a garantia formal de descanso

¹⁰ Emília das Neves foi uma atriz portuguesa que também ficou famosa no Brasil onde esteve por duas vezes representando dramas e comédias. Francisco Correa Vasques foi um dos atores fluminenses mais famosos do século XIX. Vasques começou sua carreira no teatro na companhia de João Caetano, em 1858, e encenou no teatro de São Januário entre os anos de 1858 e 1859, nas companhias de Germano de Oliveira e Furtado Coelho, respectivamente. Além de ator, Vasques também se consagrou como dramaturgo tendo escrito mais de 70 peças dentre elas uma cena cômica intitulada **Por causa da Emília das Neves** na qual toma como fonte de inspiração o *frisson* provocado no Rio, em setembro de 1864, com a chegada desta atriz.

semanal para os que exerciam tal profissão, tocando em uma questão que mobilizou os rapazes do comércio desde os anos 1860 e que ficou conhecida como movimento do fechamento das portas.¹¹

É recorrente a presença deste assunto nos jornais fluminenses do período bem como os argumentos utilizados para apoiar a causa dos caixeiros, a saber, os preceitos humanitários da religião e a associação destes trabalhadores à imagem de honestidade e morigeração no exercício de seu ofício sendo isto que, então dizia-se, os tornava merecedores de certos direitos. Afora isto, é significativa a presença recorrente de menções ao teatro como um instrumento eficaz para sua ilustração, por retirar os caixeiros da “atmosfera embrutecedora que respiravam diariamente” no seu ambiente de trabalho.¹² Se for levado em conta que muito do que foi publicado nos jornais era de autoria dos próprios caixeiros, percebe-se que eles se apropriaram de certos discursos e imagens construídos sobre si próprios atribuindo-lhes um significado peculiar que estava revestido de uma lógica bastante específica.¹³

Mais sugestiva, contudo, é a forma como este debate transbordou da imprensa e das ruas para o tablado, notadamente o do São Januário, no qual diversas peças que tomavam como fonte de inspiração os caixeiros e suas reivindicações por direitos sociais foram encenadas e reencenadas à exaustão. Os títulos de algumas destas peças servem para reforçar esta afirmação, dentre eles: **O Sr. Pato Pena, guarda-livros em disponibilidade, Um guarda-livros científico, Uma rapaziada, O caixeiro e o fechamento das portas, Um caixeiro adorado, O caixeiro da taverna, A esperança dos caixeiros, O fechamento das portas ou as casas de mármore, as portas de bronze e os homens de ouro, Os amores de um caixeiro e O caixeiro da casa de pasto.**

Tal constatação nos leva a sugerir que, além da imprensa, o teatro de São Januário se transformou em um elemento fundamental nas reivindicações caixeirais, participando como

¹¹ O chamado “Fechamento das Portas” foi um logo movimento reivindicatório dos caixeiros cujo objetivo era o fechamento dos estabelecimentos comerciais às oito horas da noite aos domingos, e não às dez horas como tradicionalmente ocorria. Este movimento começou nos anos 1850 e contou com o apoio da imprensa. Nos anos 1880 surgiram as primeiras associações de ajuda mútua para a “classe caixeiral”. Foi, porém, em 1991, já na vigência do período republicano que foi aprovado o primeiro projeto regulando o trabalho dos empregados do comércio, muito embora um projeto de postura do vereador Duque Estrada prevendo o fechamento das portas aos domingos, quinta e sextas-feiras antes, Natal e dia do Corpo de Deus tenha sido elaborado desde 1852, sem que tivesse saído do papel. Ver POPIGINIS, Fabiane, **Trabalhadores e Patucos: os caixeiros e o movimento do fechamento das portas (1850-1912)**, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1998, RIBEIRO, Gladys S., **Mata-galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha**, São Paulo, Brasiliense, 1989.

¹² **Correio Mercantil**, 11 de maio de 1856.

¹³ Nas notas publicadas nos jornais os caixeiros assinavam como “a classe caixeiral”, “o corpo caixeiral” ou “os rapazes do comércio”.

um canal de expressão dos caixeiros no processo de redefinição das relações de trabalho entre eles e seus patrões.

O gênero dramático no qual a maior parte destas peças foi escrita - a cena cômica - é também elucidativo das relações entre público e arte dramática que vimos elaborando. As cenas cômicas eram textos curtos, escritos em prosa e/ou verso, a partir da “costura” de alguns elementos tais como o recurso à sátira e à paródia; a caricatura de tipos conhecidos da cidade; o aproveitamento de músicas de domínio público em ritmo de grande trânsito tais como modinhas, polkas, lundus, maxixes e cateretês; a abordagem de assuntos que vinham chamando a atenção da cidade e a linguagem de duplo sentido apoiada em textos simples e de grande poder comunicativo.

Por ser um teatro mais de alusão do que de imitação, e por pressupor a participação efetiva do espectador contando com que ele ativasse dados de um determinado contexto cultural para “decodificar” as mensagens do autor, as cenas cômicas se sustentavam mais na teatralidade e nos efeitos cênicos do que propriamente no texto. Além disto, o fato de apoiarem-se em textos que tinham como vetor menos os cânones literários e mais nos efeitos que poderiam ser obtidos pelos atores no decorrer da encenação permitia que tais peças fossem escritas e representadas “a vapor” prefigurando a rápida satisfação das expectativas de um público alvo que acorria ao teatro para assisti-las.

Cabe lembrar, também, que, de acordo com as convenções deste gênero teatral, uma idéia quando fosse considerada boa poderia ser explorada por qualquer autor sem que dele se exigisse originalidade ou inovação temática, o que torna compreensível a quantidade de peças falando sobre os caixeiros que subiram à cena do teatro de São Januário na ocasião dialogando com esta parcela cativa de seu público.

Sendo assim, se relacionarmos este gênero dramático, o público cativo do teatro de São Januário, os temas que foram abordados no seu palco e o cuidado que os empresários que dependiam dos caixeiros para garantir sua bilheteria despenderam para atender os seus inúmeros “a pedidos” nos jornais, podemos sugerir que estamos diante da “receita” que transformou o teatro de São Januário no teatro dos caixeiros.¹⁴

No dia 7 de novembro de 1869, o ator e dramaturgo Vasques publicou no **Jornal do Comércio** a programação do espetáculo que sua companhia teatral iria oferecer naquela data no teatro Fênix Dramática. Para esta récita Vasques anunciava, dentre outras atrações, a encenação de uma cena cômica de sua autoria intitulada **O advogado dos caixeiros** na qual

¹⁴ Ver colunas “A pedidos” do **Diário do Rio de Janeiro** e do **Jornal do Comércio** .

prometia provar “as vantagens que existem para a humanidade no fechamento das portas”, estando prevista ainda a execução do “Hino dos Caixeiros” para o encerramento da representação.

A caixeirada aprovou a decisão de Vasques e acorreu em massa à Fênix Dramática provocando uma “enchente” naquela sala de espetáculos. Uma traição do “corpo caixeiral”? Ao contrário; desde o ano de 1868 a sala de São Januário havia sido demolida e na sua falta os caixeiros elegeram a Fênix Dramática o seu teatro cativo. Até esta data, e contrariando os prognósticos críticos que procuraram isolá-lo em relação às outras salas de espetáculo da Corte, o teatro de São Januário manteve seu poder de sedução sobre os caixeiros contando com eles para sua sobrevivência e oferecendo-lhes seu palco como um espaço de negociação simbólica e de afirmação de diferenças e afinidades que expressavam conflitos vivenciados no cotidiano. Nele os caixeiros tiveram a oportunidade de desfrutar de suas horas de lazer e de “educar-se” da maneira como entendiam ser possível uma educação pelo palco, assim como nele tiveram oportunidade de se verem no proscênio, e de rir...de si mesmos e dos outros.

BIBLIOGRAFIA

- SOUZA, J. Galante de, **O teatro no Brasil**, Rio de Janeiro, INL, 1960
MENCARELLI, Fernando Antônio, **A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**, Unicamp, Tese de Doutorado, 2003
SOUZA, Silvia Cristina Martins de, **As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1828)**, Campinas, Unicamp, 2002
GOMES, Thiago de Melo, **Um espelho no palco**, Unicamp, CECULT, 2006