



Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Mônica Vermes

UFES / IA-Unesp – mvermes@gmail.com

Resumo: Os teatros eram um dos principais espaços das atividades musicais na cidade do Rio de Janeiro de finais de século XIX e início do século XX. Com o advento da República e com a percepção de possibilidades de transformação no meio cultural e artístico da cidade, os teatros estiveram no centro de várias iniciativas de renovação. Tais iniciativas diziam respeito às instalações físicas, ao comportamento do público, ao repertório apresentado e à criação de novos teatros. Discuto aqui algumas dessas iniciativas a partir dos conceitos de “rede cultural”, “cena musical” e “mundos das artes”.

Palavras-chave: Rio de Janeiro-Música. Teatros-Música. Teatros-Rio de Janeiro. Século XIX. Século XX.

Theaters, Circuits, and Repertoires in the Rio de Janeiro’s Music World of Late Nineteenth and Early Twentieth Century

Abstract: Theaters were a major venue for musical activities in the city of Rio de Janeiro in late nineteenth and early twentieth century. With the advent of the Republic and the perceived possibilities of transformation in the cultural and artistic milieu of the city, the theaters were at the center of several initiatives of renewal. Such initiatives were related to physical facilities, the behavior of the public, the repertoire presented and the creation of new theaters. This paper discusses some of these initiatives using the concepts of “web of culture”, “music scene”, and “art worlds”.

Keywords: Rio de Janeiro-Music. Theaters-Music. Theaters-Rio de Janeiro. Late Nineteenth Century. Early Twentieth Century.

1. A atividade musical no Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro de final de século XIX e início de século XX era uma cidade de intensa atividade musical: formal e informal, profissional e amadora, em lugares fechados e ao ar livre, com os mais diversos tipos de recursos vocais e instrumentais, com gêneros musicais que iam dos jongos à ópera italiana, à melodia dos realejos, à música sinfônica da tradição centro-europeia de séculos XVIII e XIX. Tais atividades foram documentadas em fontes diferentes, crônicas, memórias, documentos oficiais, revistas ilustradas, notícias e anúncios nos jornais e mobilizavam um complexo de indivíduos, distribuídos em tarefas/funções que requeriam recursos materiais, instalações e espaços/lugares destinados às atividades musicais ou adaptados para esse fim.

Este trabalho concentra-se numa parcela desse complexo, as atividades realizadas nos teatros, compreendendo tanto os repertórios quanto as práticas e suas representações. Privilegiando um recorte por espaço, em vez de selecionar determinado gênero musical ou trajetória de um indivíduo ou grupo, pretende-se observar a variedade de manifestações que



tinha lugar nesses espaços e delinear os vários circuitos musicais que transitavam por eles.¹ Devido à limitação de espaço, este artigo se restringirá à análise de algumas das transformações no panorama teatral-musical da cidade do Rio de Janeiro entre a proclamação da República (1889) e a inauguração do Theatro Municipal (1909).

A análise aqui apresentada apoia-se em três conceitos e perspectivas de análise, a “rede cultural” (*web of culture*) de Gary Tomlinson (1984), a “cena musical” (*music scene*) de Will Straw (1991) e os “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker (2008).

O conceito “rede cultural” (*web of culture*) se estabelece a partir do pressuposto de que “as obras de arte musical são codificações ou reflexos inscritos das ações criativas humanas, e portanto devem ser entendidas a partir de uma interpretação [...] do contexto cultural”² (TOMLINSON, 1984: 351). Ainda que não se trate aqui de obras artísticas singulares, mas de grandes categorias ou gêneros, importa entender de que forma escolhas feitas num âmbito daquilo que convencionalmente se tratava como “não musical” contribuem na delimitação de categorias e valores dentro de uma cena musical e a escolha de determinados projetos e repertórios em detrimento de outros.

“Cena musical” já era uma expressão corrente no meio da música popular (NEGUS, 1996: 22), quando de sua proposição como conceito por Will Straw, no artigo “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”. Segundo Straw, a cena musical seria “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências.” (STRAW, 1991: 373).³ O uso de “cena musical” aqui, no entanto, é mais amplo e elástico que o proposto por Straw, que o emprega no âmbito da música popular mediatizada (especialmente *rock* e *dance music*) da segunda metade do século XX.

O terceiro conceito, aqui empregado para refletir sobre o mecanismo de articulação dos diversos elementos que afetam a criação musical, é o conceito de “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker. A concepção de Becker se fundamenta em três pilares: primeiro, que a organização das atividades artísticas mobiliza uma grande quantidade de pessoas, “incluindo aquelas que convencionalmente não são consideradas muito importantes”, compreendendo aqui também os artefatos físicos; segundo, a ideia de que essas atividades se dão como processos, “nada acontece de uma vez, [...] tudo ocorre em etapas, primeiro isto, depois aquilo e que isso nunca para”; e, terceiro, que o estudo desses objetos e processos se beneficia de um estudo comparativo entre diferentes artes. (BECKER, 2008: xi, xii)



A partir desses três conceitos, ou perspectivas de análise, evidencia-se a relevância de uma análise centrada em um dos aspectos da atividade musical carioca no período de nosso recorte cronológico (1890-1920): os teatros. Essas edificações, resultado de uma elaborada mobilização de recursos humanos e materiais, refletem projetos culturais, na sua construção e destinação primária e nas transformações em seus usos e atribuição de significados. Como aponta Becker, “[o]s membros dos mundos das artes coordenam as atividades pelas quais a obra é produzida tendo como referência um corpo de entendimentos convencionais materializados em uma prática comum e em artefatos empregados frequentemente.” (BECKER, 2008: 34) Num momento de mudanças, como foi a virada do século XIX para o século XX, observaremos transformações e novos projetos que afetaram os usos e “entendimentos convencionais”, como discutimos adiante.

2. Os teatros cariocas

Os principais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro no período de nosso recorte são:⁴ Teatro São Pedro de Alcântara (fundado em 1826), Teatro Lírico (1890), Teatro Fênix Dramática (1868), Teatro Sant’Anna (1880), Teatro Polytheama Fluminense (1880), Teatro Lucinda (1880), Teatro Recreio (1880), Teatro Eden Lavradio (1895), Cassino Nacional (1902), Teatro Maison Moderne (1903), Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool (1903), Teatro Apollo (1890), Parque Fluminense e Theatro Municipal (1909).⁵

Ao observar o repertório apresentado nesses teatros,⁶ percebe-se a intensidade da vida teatral do Rio de Janeiro de finais de século XIX. As apresentações eram diárias em praticamente todos os teatros e a elas se somavam inúmeros saraus e “partidas” nos clubes e associações. O repertório da quase totalidade das apresentações era dominado por espetáculos teatrais musicais ligeiros, centrado em gêneros como a revista, a opereta, a mágica, a zarzuela, o vaudeville, a ópera burlesca, além de comédias, peças com identificações fantasiosas como “sonho cômico-lírico” ou subgêneros específicos como “revista-paródia” e a presença menos numerosa de dramas.

O grande volume de atividade teatral, no entanto, era considerado insuficiente, especialmente devido ao fato de a programação estar centrada nesses gêneros “menores”. Eram frequentes as críticas à falta de um teatro sério, por um lado, ou de uma programação musical mais sóbria, por outro. Foram empreendidas tentativas de “sanar” essas “deficiências” e o momento da proclamação da República, com a percepção compartilhada de transformação e renovação, foi um ponto especialmente fértil nesse tipo de iniciativa, que



discutirei no próximo item. Uma crítica típica à programação teatral-musical ligeira aparece na coluna “Teatros e Música” do *Jornal do Commercio* de 1895:

Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desses nomes.

Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam drama ou mesmo comédias em que não há fados, tangos e outros excitantes [...]

No âmbito mais especificamente musical, a insatisfação dizia respeito à falta de instalações adequadas, à falta de músicos qualificados e à falta de um apoio governamental que ajudasse a sanar ambos. Iniciativas pontuais e isoladas ocorreram ao longo da segunda metade do século XIX, mas ganharam apoio e caráter mais institucional com a mudança de regime em 1889.

3. As iniciativas para promover transformações no meio musical-teatral

O Rio de Janeiro passou por intensas transformações a partir da proclamação da República, mas boa parte dos processos reformistas tiveram início em décadas anteriores do século XIX, no seu processo de constituição como cidade-capital.⁷ Parte significativa das mudanças promovidas diretamente sobre aspectos da vida musical-teatral do Rio de Janeiro nessa ocasião vem como um movimento de continuidade desses processos reformistas anteriores, mas a estes agregam-se outros, ligados especialmente à convicção de estar entrando num período de maior racionalidade e liberdade.

Algumas dessas iniciativas dizem respeito à estrutura dos teatros tendo em vista questões de segurança. Neste item está incluída a substituição da iluminação a gás por iluminação elétrica e o estabelecimento de normas de construção e decoração para prevenir incêndios nos edifícios.

Outra parte dessas reformas diz respeito à restrição aos lugares em que se podia fazer música. O *Código de posturas da cidade do Rio de Janeiro* de 1889 registra na Seção IV, Artigo 8º:

São proibidos, nas casas de bebidas, tavernas e outros lugares públicos, ajuntamentos de pessoas que se entreguem a tocatas, danças e cantares. Penas: multas de 30\$000 ao dono da casa e 6\$000 a cada pessoa que ali se achar, resolvendo-se a multa em quatro dias de prisão, no caso de impossibilidade de pagamento.

Parágrafo Único: Excetuam-se as casas de bebidas e cafés cantantes que tiverem licença especial da Câmara para canto e música.



Essa “licença especial” para atividades musicais possibilitou que outros espaços que não os teatros se transformassem em núcleos de atividade teatral-musical, o que era entendido por alguns como uma precarização. Ao avaliar a cena teatral de 1905, Artur Azevedo escreve “[h]á quinze anos passados, a média anual os espetáculos no Rio de Janeiro era de 2.000; o ano passado realizaram-se apenas 1.374, entrando nesse número 416 no Cassino Nacional e 436 na Maison Moderne, que não são teatros propriamente ditos.” (AZEVEDO, 1906). Na mesma publicação em que aparece a avaliação de Azevedo, um desses espaços alternativos, o Cassino Nacional, é assim descrito: “Não é um teatro propriamente dito: é um café cantante, embora o café seja bebida que lá não se encontra... a não ser no camarim dos artistas que o bebem em copos com água e *cognac*.” (ALMANAQUE, 1906)

Alguns projetos aparecem pouco tempo depois da proclamação da República, tendo como propósito “elevar” o meio teatral carioca. Uma dessas propostas foi a iniciativa de Dias Braga, empresário do teatro Recreio Dramático, que, em carta publicada nos jornais cariocas em abril de 1890, institui um prêmio de estímulo à produção de textos teatrais. O maior prêmio, de 1:000\$ (um conto de réis, valor bastante significativo), era destinado “para a peça original de 3 atos para cima, que atingir o número de 30 apresentações consecutivas”. A especificidade do destino do prêmio é esclarecida em nota: “Às revistas e mágicas, para merecer o prêmio, o número das representações, deverá ser de 100, atendendo a que, para o seu êxito, entram em contribuição elementos estranhos à literatura.” (*O Paiz*, 17 abr. 1890) Essa diferenciação de gênero se justifica quando observamos que uma revista ou mágica de sucesso podia chegar a mais de cem apresentações.⁸ Pouco tempo depois a atriz Ismênia dos Santos lançou prêmio semelhante, com a inclusão de prêmio para “o maestro que melhor partitura apresentar para qualquer peça que tenha que subir à cena”. Apesar da semelhança e possível inspiração no projeto de Dias Braga, a proposta de Ismênia dos Santos também é digna de nota por estabelecer claramente o vínculo dessas iniciativas com a percepção de mudança no cenário político. Ela assim introduz sua proposta:

Desejando contribuir com meus esforços de artista brasileira para o desenvolvimento e prosperidade das letras e das artes de nosso país e acompanhando de perto o movimento progressivo que mais e mais se acentua desde o dia 15 de novembro, data que parece determinar nova fase para o espírito brasileiro, fase de atividade e trabalho, orientada pela liberdade, comprometo-me a contribuir com os seguintes prêmios para emulação de escritores dramáticos e artistas. (*O Paiz*, 19 abr 1890)

Já Furtado Coelho, também empresário teatral, havia apresentado em março de 1890 ao governo federal uma proposta mais ampla e detalhada, que incluía a criação do teatro dramático e lírico nacional, com a construção do respectivo edifício. A proposta foi entregue



ao ministro dos Negócios e Interior acompanhada de cerca de 500 assinaturas. Entre os signatários estavam vários músicos, dentre os quais destacamos Inácio Porto Alegre, Manuel Faulhaber, Vincenzo Cernicchiaro, Emile Lamberg, João Cerrone, Luís Gravenstein, Leopoldo Miguez, Miguel Cardoso, Frederico Nascimento, Alfredo Bevilacqua, Isidoro Bevilacqua, Carlos de Mesquita e Francisca Gonzaga (*O Paiz*, 11-16, 22, 23, 26 mar.; 03, 04 abr. 1890). Chegou a circular um boato, originalmente publicado n’*O Correio do povo* e reproduzido em *O Paiz*, de que o governo resolvera conceder uma subvenção anual a Furtado Coelho com o propósito e levar adiante o projeto (*O Paiz*, 24 mar. 1890), mas tal boato seria desmentido com a publicação de despacho do Ministério do Interior ao projeto de Furtado Coelho: “Não pode ser aceita a proposta do suplicante, que acarreta ônus ao tesouro nacional, cujos recursos deverá [sic] ser poupados para aplicações mais urgentes. O saldo proveniente das loterias extraídas destinado à construção de um teatro lírico, eleva-se a pouco mais de 25:000\$” (*O Paiz*, 1 jun. 1890).

A realização de concertos sinfônicos se dava de forma bastante precária e dependia fortemente da iniciativa de indivíduos que tomavam para si a responsabilidade pela organização de tais eventos. Isso se reflete em comentários como o do crítico Oscar Guanabario, publicado em 21 de julho de 1890: “Realizou-se, finalmente, a quinta matinê dos concertos populares transferida inúmeras vezes por força maior” ou a nota publicada em 1º de agosto no mesmo jornal “Não pode efetuar-se domingo próximo a 6ª matinê dos concertos populares por insuficiência de ensaios”.⁹ Recitais e concertos eram mais frequentes em salões (familiares ou institucionais), clubes ou associações, constituindo um circuito à parte, paralelo aos teatros.

Através da Lei n. 92 de 16 de junho de 1894 foi criado um imposto especial destinado a um fundo para financiar a construção do Theatro Municipal. Tal imposto era cobrado das companhias ou empresas nacionais e estrangeiras. Uma das formas que as companhias tinham de deixar de recolher esse imposto era solicitando uma licença especial para a realização de benefícios, espetáculos cujos fundos eram em grande parte destinados a alguma pessoa ou entidade, o beneficiado.

À medida que o Theatro Municipal era construído, cresceram as especulações com relação a sua destinação. Inicialmente pensado como teatro dramático, ele acabaria tendo um uso mais plural, o que se configurava – relativamente próximo de sua inauguração – como ameaça para a classe teatral. Sobre isso escreveu Artur Azevedo:



O Theatro Municipal, que já impressiona o público pelo seu aspecto arrogante e majestoso de monumento arquitetônico, estará concluído durante o ano que começa agora, e ainda ninguém sabe com que peça nem com que artistas será inaugurado... Fala-se numa ópera brasileira cantada por amadores; mas não quero crer que inaugurem com uma ópera um teatro que a lei criou para drama e comédia, nem com amadores um templo em que só artistas deverão pontificar... (AZEVEDO, 1906)

4. Considerações Finais

Devido ao tipo de repertório que ocupava os teatros e à falta de estruturação de uma cena musical em espaços específicos para cada gênero, especialmente no que diz respeito à música instrumental, de câmara e sinfônica erudita, é muito difícil isolar música e teatro ao estudar os circuitos musicais do Rio de Janeiro do período em tela.

Os teatros eram um dos principais espaços para o desenvolvimento de atividades musicais, mas estas ocorriam também em outros lugares, nos salões, nos cafés cantantes e similares, nos clubes e associações, na rua, formando circuitos musicais complexos que podem ser pensados ou delineados a partir de perspectivas diferentes: gêneros musicais contemplados, função, prestígio social, por exemplo.

O estudo destes espaços e redes é fundamental para entender os processos de formação de gosto, constituição de cânones, consolidação de uma escala de valores e de prestígio para determinados gêneros e espaços, que servem como fundamentos históricos de políticas públicas de subsídios às artes.

Referências:

- ALMANAQUE D'O THEATRO. Rio de Janeiro: Typ. da Pap. Portella, 1906.
- AZEVEDO, Artur. O teatro do Rio de Janeiro em 1905. *Almanaque d'o teatro*. Rio de Janeiro: Typ. da Pap. Portella, 1906.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- BRUNNER, José Joaquín. *La cultura como objeto de políticas*. Documento de trabajo. Santiago de Chile: Programa Flacso, 1985.
- DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.
- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. Música no ponto: etnomusicologia e política pública. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2011, Belém. *Anais...* Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011, p. 158-68.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.) *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. revisada e atualizada. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.
- MARZANO, Andrea. "A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX" In MARZANO, Andrea & MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- MIGUEZ, Leopoldo. Carta a Carlos de Mesquita de 30 nov. 1883. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.



- MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge; Oxford: Polity Press; Blackwell Publishing, 1996.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.
- TEATROS do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&>>. Último acesso em: 25 abr. 2014.
- “TEATROS e Música”, *Jornal do Commercio*, 16 mar. 1895.
- TOMLISON, Gary. The Web of Culture: a Context for Musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 350-362, 1984.

Notas

¹ Circuitos musicais são entendidos aqui como configurações maleáveis que não se atêm a um determinado espaço ou a um determinado tipo de repertório, ainda que estes integrem a composição dos circuitos. O circuito é delineado a partir de vários elementos: o grupo organizador, os artistas profissionais/amadores participantes, o repertório, a forma de organização desse repertório em programas, um projeto musical/cultural/político mais ou menos explícito que conduz a atividade. Brunner (1985) fala em circuitos no âmbito da discussão das políticas públicas para a arte, Finnegan (2005) usa o termo para discutir as atividades musicais profissionais e amadoras (o mundo musical) de uma cidade do interior da Inglaterra e conclui pela relevância dessa rede de atividades para a cultura num sentido mais geral (conceitual e geograficamente), Fonseca (2011) usa o trabalho desses dois autores para refletir sobre os chamados Pontos de Cultura implementados pelo Ministério da Cultura. O conceito é extremamente útil para a discussão da cena musical carioca no período selecionado pois permite uma saída das dicotomias tradicionais (popular/erudito; de elite/vinculado às camadas populares), dando lugar a uma observação de modos locais próprios de articulação da cena musical.

² Esta e todas as demais traduções são nossas, salvo indicação contrária.

³ Tradução tomada de NAPOLITANO (2002: 30-31).

⁴ A partir de um levantamento inicial que tomou como referência os teatros listados no Anexo “Teatros do Brasil” na *Enciclopédia da música brasileira* (MARCONDES, 1998: 863), complementado a partir das informações tomadas dos trabalhos de Andrea Marzano, particularmente o artigo “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX” (2010), e do site “Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro” <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&>, chegamos a esta versão final após consulta ao recém-publicado *Teatros do Rio* de José Dias (2012, lançado em 2013).

⁵ Muitos destes teatros mudaram de nome (em alguns casos várias vezes) ao longo de sua existência. Registra-se aqui os nomes com que apareceram pela primeira vez dentro do período aqui tratado (1890-1909).

⁶ O levantamento e análise do repertório (musical e não musical) apresentado nos teatros cariocas entre 1890 e 1920 é objeto de um projeto de pesquisa em andamento, tema do estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e que conta com financiamento do CNPq.

⁷ Cidade-capital é um conceito cunhado por Giulio Argan e cuja força para a complexa análise das teias urbanas aparece bem sintetizada nas palavras de Motta: “as cidades-capitais revelaram-se um objeto particularmente atraente para um tipo de abordagem que as analisa como o lugar da política e da cultura, como núcleo da sociabilidade intelectual e da produção simbólica, representando, cada uma à sua maneira, o papel de foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar da memória” (MOTTA, 2004: 9).

⁸ À guisa de exemplo, a zarzuela *La Gran Vía* completou 200 apresentações em 25 jun. 1890; a mágica *O gato preto* completou 135 apresentações em 30 set. do mesmo ano.

⁹ A temporada dos Concertos Populares havia sido anunciada com entusiasmo no início de março de 1890, mas as dificuldades para realização dos concertos devido à falta de recursos materiais e humanos fez com que a regularidade e qualidade dos concertos fosse comprometida.