

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNI-RIO – Centro de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Doutorado em Teatro

A CIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI NAS ENTRELINHAS

DOS MANUSCRITOS DO TEATRO DE REVISTA NA BELLE ÉPOQUE:

Um testemunho da História Cultural são-joanense

CLÁUDIO JOSÉ GUILARDUCI

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, inserido na área de concentração B, teatro e cultura; e linha de pesquisa B-1, História e Historiografia do Teatro Brasileiro, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Rio de Janeiro

Março de 2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC

**A CIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI NAS ENTRELINHAS DOS MANUSCRITOS DO
TEATRO DE REVISTA NA BELLE ÉPOQUE: Um testemunho da História Cultural
são-joanense**

por

Cláudio José Guillarduci

Tese de doutorado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Evelyn Furquim Werneck Lima (orientadora)

Professor Doutor Alberto Ferreira da Rocha Júnior (UFSJ)

Professor Doutor José Luiz Ligiéro Coelho (UNIRIO)

Professora Doutora Maria de Lourdes Rabetti (UNIRIO)

Professora Doutora Vera Regina Martins Collaço (UDESC)

Conceito.....

Rio de Janeiro, RJ, em 26 de março de 2009

G957 Guilarduci, Cláudio José.
A cidade de São João del-Rei nas entrelinhas dos manuscritos do teatro de revista na Belle Époque : um testemunho da história cultural são-joanense / Cláudio José Guilarduci, 2009.
xii, 269f.

Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima.
Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Teatro de revista – São João Del-Rei (MG). 2. Teatro (Literatura) – São João Del-Rei (MG) – Aspectos sociais. 3. Espaço (Teatro) – São João Del-Rei (MG) – 1893-1918. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Teatro. III. Título.

CDD – 792.098151

Para Viviane Guilarduci,

meu grande amor,

Para Raphael e Gustavo.

Para minha mãe, saudades!

AGRADECIMENTOS

À professora Evelyn, pela dedicação e sabedoria;

Ao Antônio Vitor, Cristina, Tânia, Marina, Pedro Victor e Marcus Cristian, pela tolerância com as minhas ausências;

Ao Alberto Tibaji, pela amizade e acompanhamento;

Ao José Eugênio e Lúcia Vasques, pelo apoio na logística familiar;

Aos companheiros Fuad Kyrillos Neto, Elizabeth Gonçalves de Souza, Helder Rodrigues Pereira, Janaína de Assis Rufino e Mauro Rocha Baptista, pela ajuda para tolerar o mal-estar na sociedade;

Ao Josemir, pela sua hospitalidade e pelos seus ensinamentos;

Ao Sérgio Ayres, pela amizade e pelas conversas sobre patrimônio cultural;

Ao Marcus Vinicius e Aline, pelo auxílio com as documentações.

Aos professores Zeca Ligiéro, Alberto Tibaji, Beti Rabetti, Vera Collaço, por aceitarem o convite para participar da banca examinadora.

À FAPEMIG, pela bolsa concedida.

RESUMO

O objetivo dessa tese é compreender a representação social do espaço urbano de São João del-Rei no período da *Belle Époque*, a partir da análise de cinco peças de teatro de revista escritas por são-joanenses e encenadas na cidade, entre os anos de 1893 e 1918. Considerando-se as especificidades tanto desse modo de fazer teatral quanto do espaço urbano, efêmeros, fragmentados, polissêmicos e híbridos, que a análise norteou-se pelos procedimentos e metodologias da História Cultural e, principalmente, pelas técnicas de montagem por justaposição e superposição de Walter Benjamin. A tese foi estruturada em duas partes: *Espaço cênico, espaço urbano: os caminhos de São João del-Rei* e *O teatro de revista em São João del-Rei abre as cortinas do século XX*. Na primeira parte, elaborou-se a trama conceitual e metodológica com as definições de teatro de revista, espaço teatral, espaço urbano, além de fazer uma releitura da história da cidade. Na segunda, a partir dos conceitos estudados, analisou-se os manuscritos das peças teatrais e o espaço urbano de São João del-Rei nas duas primeiras décadas do século XX.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse est de comprendre *la* représentation sociale de l'espace urbain de São João del-Rei pendant la *Belle Époque*, à partir de l'analyse de cinq pièces de *théâtre de revue* d'écrivains de São João del-Rei et mises en scène dans la ville, entre les années de 1893 et 1918. Considérant les spécificités de l'art de faire de cet métier théâtral et l'espace urbain, éphémères, fragmentés, polysémiques et hybrides, que l'analyse a été guidée par les procédures et les méthodologies de l'Histoire Culturelle et, principalement, par les techniques de juxtaposition et superposition de l'assemblage de Walter Benjamin. La thèse est structurée en deux parties: *L'espace scénique, l'espace urbain: les chemins de São João del-Rei* et *Le théâtre de revue dans São João del-Rei ouvre les rideaux du XX^e siècle*. Dans la première partie, a été élaborée la trame conceptuelle et méthodologique avec les définitions de théâtre de revue, l'espace théâtral, l'espace urbain, outre faire une relecture de l'histoire de la ville. Dans la seconde partie, à partir des concepts étudiés, les manuscrits de las pièces de théâtre ont été analysés et l'espace urbain de São João del-Rei dans les deux premières décennies du XX^e siècle.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Mapa das Minas do Ouro e São Paulo e costa do mar que lhe pertence. Atribuído a Felix de Azevedo Carneiro e Cunha (c. 1717)	p.60
Fig. 2	Antiga Casa da Intendência	p.62
Fig. 3	Casa de Fundação	p.63
Fig. 4	Minas Gerais em 1808. Aproximação das fronteiras das comarcas e localização dos distritos municipais	p.64
Fig. 5	Minas Gerais em 1868. Aproximação das fronteiras das comarcas e localização dos distritos municipais	p.65
Fig. 6	Equipe de Técnicos e Políticos na delimitação de Minas e Espírito Santo	p.66
Fig. 7	Mapa Comarca do Rio das Mortes	p.67
Fig. 8	Desenho parcial da cidade de 9 de junho de 1824	p.68
Fig. 9	Vista parcial da cidade – Fazenda do Matola	p.69
Fig. 10	Entrepasto	p.71
Fig. 11	São João del-Rei em 1839 – desenho de Ernesto Hosenclever	p.72
Fig. 12	Vista parcial da cidade – Torres das Igrejas	p.74
Fig. 13	Casa mais antiga de São João del-Rei	p.75
Fig. 14	Formação urbana de São João del-Rei – 1789	p.78
Fig. 15	Formação urbana de São João del-Rei – XVIII, XIX, XX	p.79
Fig. 16	Rua Santo Antônio e Rua Direita	p.81
Fig. 17	Ponte da Cadeia – 1889	p.82
Fig. 18	Planta Baixa	p.85
Fig. 19	Seção do Congresso Mineiro em Barbacena	p.89
Fig. 20	Fachada do Teatro	p.98
Fig. 21	Palco do Teatro	p.98
Fig. 22	Interior do teatro	p.99
Fig. 23	Capa do Relatório de Aarão Reis	p.105
Fig. 24	Tipos de Pisos	p.109
Fig. 25	Barbacena 1889 - vista parcial da região do pontilhão	p.114
Fig. 26	Casa da Pedra – Entrada principal e Aspecto interior	p.115
Fig. 27	Casa da Pedra – Desenho	p.116
Fig. 28	Vista parcial do Córrego do Lenheiro antes da reforma urbana.	p.119
Fig. 29	Fachada da Companhia Industrial São Joanense de Fiação e Tecelagem	p.121
Fig. 30	Praça de Matosinhos em dia de festa	p.123
Fig. 31	Hotel Oeste de Minas	p.129
Fig. 32	Estação de Sítio – 1908	p.130
Fig. 33	Estação Chagas Doria (1913)	p.131
Fig. 34	Esquema do Complexo Ferroviário baseado em levantamentos de 1944 pela Rede Mineira de Viação	p.132
Fig. 35	Fachada do edifício de Passageiros antes e após reforma	p.133
Fig. 36	Montagem de Fotos da EFOM	p.134
Fig. 37	Vista parcial da rotunda da EFOM	p.135
Fig. 38	Panfleto da peça Terra Ideal	p.141
Fig. 39	1ª página do <i>Astro de Minas</i>	p.145

Fig. 40	Jornal do Club Dramatico Arthur Azevedo	p.147
Fig. 41	Expansão de São João del-Rei	p.149
Fig. 42	Panfleto da peça O Gramophone	p.158
Fig. 43	Jornal Theatro – páginas de propagandas (28 de agosto de 1915)	p.161
Fig. 44	Ginásio São Francisco e Ginásio Santo Antônio	p.162
Fig. 45	Distribuidora Elétrica	p.172
Fig. 46	Rua Municipal – Procissão de Corpo de Deus	p.173
Fig. 47	Pavilhão de Exposições de Matosinhos	p.175
Fig. 48	Café Rio de Janeiro	p.177
Fig. 49	Panfleto da peça <i>O meu boi fugiu</i> (1918)	p.187
Fig. 50	Tabela de anúncios Jornal	p.195
Fig. 51	Casa Hopkins Causer Hopkins	p.202

LISTA DE TABELAS

Tab. 1	Peças analisadas na pesquisa	p.2
Tab. 2	Teatros construídos em São João del-Rei	p.96
Tab. 3	Jornais são-joanenses até os anos 20 do século XX	p.145
Tab. 4	Distritos de São João del-Rei em 1911	p.152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PARTE I	
Espaço cênico, espaço urbano: os caminhos de São João del-Rei	7
Capítulo I	
História Cultural: uma disciplina para análise do teatro revisteiro	8
1.1 Revisitando o teatro de revista	10
1.2 O caminho da História Cultural	18
1.2.1 Walter Benjamin e a História Cultural	33
1.3 O Teatro de revista como documento do espaço urbano	41
Capítulo II	
São João Del-Rei: nas trilhas da história	53
2.1 Minas Gerais nos caminhos de São João del-Rei	58
2.2 São João del-Rei nos caminhos de Minas Gerais	66
2.3 As artes em São João del-Rei	90

PARTE II

O teatro de revista em São João del-Rei abre as cortinas do século XX	101
--	------------

Capítulo I

Análise das peças de teatro de revista em São João del-Rei	102
---	------------

1.1 – <i>A Mudança da Capital</i>	102
--	------------

1.2 – <i>Terra ideal</i>	140
---------------------------------	------------

1.3 – <i>O Gramophone</i>	158
----------------------------------	------------

1.4 – <i>Número um</i>	166
-------------------------------	------------

1.5 – <i>O Meu boi fugiu</i>	181
-------------------------------------	------------

Capítulo II

São João del-Rei no teatro de revista na <i>Belle Époque</i>	206
---	------------

CONCLUSÕES	245
-------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	254
-----------------------------------	------------

INTRODUÇÃO

*Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa
Um mapa de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons, os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas redesenhariam os caminhos
No Zoológico ou no Tiergarten
Que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores
Onde repensava as semanas berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento.
Walter Benjamin, “Fragmento”, 1932¹*

Olhar a cidade como um texto e ler um texto escrito sobre a mesma cidade podem de imediato, parecer que existirá coincidência nos dois olhares. Pois, um – o texto – quer narrar o que o outro – a cidade – lhe conta, e este outro precisa dessa mesma narração para continuar a existir. No entanto, o texto escrito, nesse caso específico, existe mais como um roteiro de indicações para uma construção cênica, do que uma representação discursiva com os seus possíveis contextos presentes na própria escritura do texto.

O roteiro de indicações cênicas escrito, longe da oposição texto/representação, idéia que remete às dicotomias esfaceladas do século XIX, é datado e dirigido para os leitores socialmente presentes na encenação e vivem no mesmo período temporal e no mesmo espaço geográfico da construção cênica. Esses leitores passam a ser donos da cena através de suas múltiplas interpretações que independem do autor e/ou diretor da

¹ BOLLE, WILLI. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 312.

encenação, extrapolando, inclusive, a partir de seus contextos o que estava na cena, possibilitando uma gama variada de interlocuções, pois a platéia é constituída por pessoas pertencentes às mais diferentes posições sociais. Por mais que o texto possa ser entendido, num primeiro momento, como um discurso homogêneo, ele é, na realidade, lido e interpretado na confusão dos olhares de todos aqueles que participam do espaço cênico.

Além disso, esse roteiro cênico utiliza o recurso das figuras de linguagens para tornar as cenas engraçadas e dialogar mais facilmente com os receptores. É um roteiro alusivo e cômico. Somente os contemporâneos à cena poderão elaborar imediatamente alguma relação entre o que vêem na cena e a cidade vivida, experimentada, no cotidiano.

Esse é o problema proposto neste trabalho sobre o teatro de revista. Analisar as peças teatrais escritas por são-joanenses e encenadas na cidade entre os anos de 1893 a 1918, para desvelar a cidade no período da *Belle Époque*, ou melhor, o espaço urbano elaborado nesses roteiros de encenação. Duplo desvelamento. Dois textos. E um caminho escolhido para essa empreitada teórica.

Do período delimitado para a pesquisa foi analisado um total de cinco peças:

Tab. 1 Peças analisadas na pesquisa

Autor	Nome da peça	Data de estréia
Modesto de Paiva	A mudança da Capital	26/08/1893
Tancredo Braga	Terra ideal	09/12/1915
Alberto Gomes	O gramofone	30/03/1916
Durval Lacerda	Número um	23/05/1917
Dr. Ribeiro da Silva e Oscar Gambôa	O meu boi fugiu	18/03/1918

Os textos teatrais analisados pertencem ao acervo particular de Antônio Guerra e ao do Club Teatral Arthur Azevedo e foram organizados pelo Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei – GPAC/UFSJ. Esse

grupo realiza pesquisas tomando por base a cultura da cidade de São João del-Rei, vislumbrando discussões mais amplas a partir de perspectivas contemporâneas. Atualmente, estou registrado como o segundo líder do grupo e o coordenador é o professor Alberto Ferreira da Rocha Júnior.

Para análise dos textos teatrais e da cidade de São João del-Rei outras fontes foram acessadas: os acervos do GPAC com seus jornais, livros e documentos; o acervo da Biblioteca Municipal *Baptista Caetano d'Almeida*, primeira biblioteca pública inaugurada na Província de Minas Gerais, que, também, possui jornais, livros e documentos; o acervo do Arquivo Público Regional de São João del-Rei que tem jornais e documentos e o acervo do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei com suas publicações e documentos.

Para essa análise foi necessário, primeiramente, exercer a atividade de arqueólogo para desencavar informações e pistas sobre a peça e a encenação, pois na relação descrita de peças para análise existem textos que não estão na íntegra. Para essas peças, a primeira tarefa foi a de passar em revista a própria revista local através de outras fontes que registraram aspectos das representações. Para os outros textos, o espírito aventureiro e de arqueólogo, também auxiliou na busca de outras informações sobre o espetáculo.

Andar nesse lugar de construções sólidas, mas ao mesmo tempo movediço devido à própria especificidade do objeto de análise, o teatro de revista escrito e encenado na passagem do século XIX para o século XX, em São João del-Rei, que tem como característica basilar a efemeridade, a fragmentação, a polissemia e o hibridismo, ou seja, o objeto pretendido, a cena teatral revisteira, não mais existe, e quando ela estiver próxima a partir do *corpus* teórico construído, possibilitará o desvelamento de uma cidade que também não mais existe e que tem como característica a fragmentação, a polissemia e o hibridismo. Tanto o teatro de revista

quanto a cidade ao revelarem algo é porque deixaram outra coisa para trás. Os dois têm uma relação ambígua com o real vivido: a presentificação através do representar é a ausência de algo que já se foi e não mais será captado da mesma forma que ocorreu no passado.

As pistas para o desvelamento podem estar no próprio cotidiano daqueles que habitam a cidade, pois é na maneira de fazer, com táticas e estratégias, que o sujeito criará um léxico de possibilidades de relações e esse vocabulário poderá ser utilizado nas mais diferentes situações. Para que esse conjunto de palavras e expressões seja audível é necessário compreender o imaginário social. É a partir dele que o historiador atingirá a “passeidade”, ou seja, o “real” acontecido e poderá construir a sua própria narrativa do passado.

Nesse caminho instável, a opção admitida foi andar com os pés de Walter Benjamin. Obviamente, não se pretende andar *com* Benjamin, mas visitar e trafegar no mesmo ritmo, os lugares referenciados por ele quando analisou a Paris do fim do século XIX a partir do poeta Charles Baudelaire.

Portanto, as técnicas de montagem por justaposição e superposição utilizadas pelo teórico berlinense para pensar Paris é que nortearão os passos para construção do olhar sobre o objeto de análise aqui proposto. Justapor e superpor os fragmentos tanto da cena quanto da cidade a partir dos sinais, traços e cacos deixados involuntariamente, mas que marcam o próprio objeto de análise exige criar um mapa do passado vivido pelos sujeitos a partir de suas próprias representações. Nesse sentido, pensar o espaço cênico no teatro de revista para vislumbrar o espaço urbano da cidade de São João del-Rei é uma busca viável quando nesse mapa forem descobertas as várias portas de entrada.

Logicamente, existem, no cotidiano, inúmeros mapas sendo elaborados do mesmo espaço urbano. No papel de pesquisador a busca está centrada no

entendimento de cada sujeito, ou grupo de pessoas, que constrói o mapa. Aqui, a especificidade é que esse mapa foi elaborado num espaço cênico cômico, popular e feito para a massa se divertir, mas, ao mesmo tempo, existe a participação de alguns intelectuais da cidade. Esse mapa, como um espelho da cidade, tem um lugar de origem, portanto, para cada lugar é necessária uma abordagem diferente, pois o espelho pode distorcer a imagem e, ao mesmo tempo, ele só reflete aquilo que está fora dele. Essa é a armadilha de se imaginar que o reflexo é a verdadeira imagem do passado. Pensar o reflexo através da origem não significa entender o passado a partir de uma causalidade, mas entender que o presente está cheio de passado.

Para encontrar e compreender essas marcas do passado que se revelam no presente, semelhantemente a um detetive no seu trabalho de descortinamento da cena do crime, utilizou-se como conceituação teórica a História Cultural. Se as ruas podem ser pensadas como labirintos, assim como as cenas fragmentadas do teatro de revista, somente o habitante que caminha pela cidade cotidianamente conhece seus atalhos. O pesquisador também precisa traçar seus caminhos, como no mito, é o fio de Ariadne que permite andar sem ser devorado pelo Minotauro, para percorrer a cidade com seus becos e ruas estreitas, desvelando seus segredos sem se perder e sem soltar o fio, pois sem o fio corre o risco de levantar vôos e as asas derreterem pelo calor do sol. O risco é cair justamente devido à estrela que ilumina e aquece os caminhos.

Nesse sentido, o trabalho foi dividido em duas partes: a primeira, *Espaço cênico, espaço urbano: os caminhos de São João del-Rei* e, a segunda, intitulada, *O Teatro de Revista em São João del-Rei abre as cortinas do século XX*. Além dessa divisão, cada uma das partes foi subdividida em dois capítulos. Portanto, a tese foi, na realidade, dividida em quatro capítulos. Esse quadrado imaginário induz, de certa forma, às correspondências entre o campo de uma folha e o espaço urbano, semelhantemente, a uma cartografia cultural.

Cada ponto desse quadrado é marcado, intencionalmente, para delimitar um determinado espaço, mas, ao mesmo tempo, possibilitando a ligação entre eles, permitindo construção de uma imagem que possa caber a cidade de São João del-Rei.

Nessa divisão, o primeiro capítulo teve a função de consolidar uma definição de teatro de revista com suas especificidades, demonstrando, ao mesmo tempo, que ele é, com certeza, um documento histórico capaz de representar uma cidade. Para isso, nesse mesmo capítulo, buscou-se construir um arcabouço teórico-metodológico da História Cultural e das técnicas de montagem benjaminiana. O segundo capítulo narra a história da cidade de São João del-Rei a partir das suas representações simbólicas desde o século XVIII. Para esclarecer os seus objetivos, talvez, a melhor forma, seja apresentando aquilo que ele não pretende ser. Esse capítulo denega tanto a visão de história total quanto o entendimento de origem como sinônimo de início no sentido de uma história sendo narrada numa visão de tempo cronológico. A discussão está centrada, portanto, no entendimento de um contexto pré-existente ao período da *Belle Époque*.

A segunda parte da tese, um capítulo analisa as peças de teatro de revista, a partir do quadro conceitual elaborado na primeira parte, e o outro busca os indícios, os vestígios e os rastros para descortinar a cidade de São João del-Rei na Belle Époque.

Por fim, é necessário esclarecer que a proposta de análise do passado são-joanense aqui apresentada admite uma interlocução com a ficcionalidade e com o relativismo para “iluminar” uma cidade.

PARTE I

**Espaço cênico, espaço urbano:
os caminhos de São João del-Rei**

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA CULTURAL:

UMA DISCIPLINA PARA ANÁLISE DO TEATRO REVISTEIRO

Este capítulo tem como objetivo buscar uma delimitação conceitual que seja capaz de direcionar as análises das peças são-joanenses de teatro de revista, escritas e encenadas naquela cidade, entre os anos de 1893 a 1919.

O percurso apresentado pode parecer fragmentado, mas, na realidade, no campo de discussão pretendido, ou seja, analisar as peças de teatro – inúmeros conceitos, inclusive de áreas distintas, numa postura interdisciplinar e, até mesmo, transdisciplinar – buscou discutir conceitualmente possibilidades de entendimento dos textos teatrais para compreensão de uma, ou melhor, de parte de uma trajetória teatral realizada por um grupo amador de São João del-Rei. A cidade são-joanense, com seus autores e atores, proporcionou ao teatro um suporte indispensável para o desenvolvimento e a manutenção de uma cena teatral como espaço para a experimentação efetiva do exercício cênico. É a partir deste ponto de vista que se constrói a atual reflexão sobre a produção de um teatro de revista distante, geograficamente, da Capital Federal.²

A leitura dos textos teatrais realizada nos capítulos seguintes, longe do caminho literário e próximo do entendimento da cena representada, busca compreender, nas entrelinhas dos textos manuscritos, o espaço urbano, ou seja, a cidade de São João del-Rei no final do século XIX e início do século XX. Por cidade, entende-se o espaço geográfico construído por homens com todas as suas concretudes e materialidades

² Rio de Janeiro, no final do século XIX, é considerado o pólo de produção desse modo de fazer teatral com autores, atores e companhias teatrais com relevância nacional. É a partir dessa cidade que o Brasil toma conhecimento dessa arte. Cada região adaptará de acordo com suas peculiaridades o modelo elaborado na Capital Federal. Além disso, pelo simples fato de ser a Capital Federal, o Rio de Janeiro era o centro de referência cultural.

como a arquitetura e os traçados de ruas e de praças, ou seja, todo o registro físico de uma determinada localidade que tem uma determinada forma. No entanto, por ser uma construção humana devem ser consideradas as imagens que as próprias pessoas fazem do espaço em que ocupam, pois é lá que acontecem os conflitos, o convívio social e as trocas de informações.

A cidade, tal como as instituições, não se reduzem ao simbólico, mas não podem existir sem a constituição de uma ordem simbólica imaginada, que articula uma rede de significações dotadas de uma relativa coerência e cujo acesso é codificado e sancionado socialmente.³

A trama social que os sujeitos constroem e vive no cotidiano pode se transformar em arte, mais especificamente em arte cênica, e o teatro de revista é um grande exemplo desta transposição: da vida cotidiana para a vida dramatizada.

No espaço cênico construído pelo teatro de revista, pode-se encontrar a realidade espetacularmente transposta para a cena em meio à ficcionalidade que esse próprio espaço possibilita. Oportunizando não somente lazer e diversão, mas também uma reflexão sobre a vida daqueles que participam como espectadores do espetáculo. O teatro de revista pode funcionar como uma lente de aumento sobre determinados fatos da cotidianidade, trazendo, às vezes, novos olhares, novos tratamentos, fazendo da cena um espaço onde o sujeito que viveu a realidade se vê projetado nela, ou seja, o dia-a-dia pode ser revisto no espaço cênico.

Na rede de significações construída na cidade, tem que se levar em consideração a circularidade cultural, ou seja, é necessário atribuir valor à inter-relação que ocorre entre os mais variados produtores e consumidores da urbe que, numa *via de mão dupla*, vão construindo sentido para as suas próprias relações.

Assim sendo, a partir da História Cultural buscou-se costurar conceitos que fossem capazes de possibilitar uma interpretação dos documentos teatrais tendo em

³ PESAVENTO, Sandra Jatthy. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

vista a construção de um arcabouço teórico para uma reflexão sobre o espaço cênico como um objeto de análise para entendimento do espaço urbano.

1.1 – Revisitando o teatro de revista

A partir das teorias brechtianas sobre teatro épico e sobre o efeito de distanciamento, o termo *Revista*, que qualifica e conceitua um determinado modo de fazer teatro pode ser definido pela sua condição essencial, que não é o conflito de vontades opostas e, também, por diferir da estrutura aristotélica teatral em que a ação dramática é desencadeada pelos conflitos internos dos personagens, tem por estrutura o “re-visitar” os acontecimentos mais marcantes e os vultos importantes de uma determinada sociedade ou cidade. São estas características que o diferenciam dos demais gêneros teatrais. Esses acontecimentos poderiam ser sobre moda, política, economia, teatro etc. Existe, no teatro de revista, uma *história miniaturizada* em linguagem popular, teatralizada, representando os acontecimentos de forma cômica. O registro factual do passado no qual o espectador pode encontrar situações e/ou lembranças vividas, ou talvez, tendo sido ele próprio ator de determinados fatos, é um importante elemento para dizer que, na revista, encontra-se uma relativa epicidade, pois os fatos históricos relatados pertencem a um passado recente.

Nesta epicidade pode-se encontrar uma unidade entre o autor da peça, os atores/personagens e a platéia – esta imaginada como representante de uma determinada cidade –, que, no momento da encenação, podem reviver, através da memória, situações vivenciadas. Portanto, a encenação é o *lócus*, por excelência, de unificação, identificação e ordenação, ou seja, de reunião de elementos vividos e compartilhados pelos freqüentadores da cidade. É neste sentido que se pode dizer que

o teatro de revista é um teatro de alusões, pois o espectador também precisa estar inserido no meio social para entender o que está sendo representado.

Por isso, estudar o teatro de revista a partir de seus textos é possível, não sob o olhar textocêntrico, mas sim, pela compreensão que esse modo de fazer teatral só pode ser realizado por meio da encenação, pois este é o espaço da fabricação de sentidos numa articulação de sistemas de significantes estabelecidos entre os atores, a cena em geral e o público. A encenação não pode ser reduzida pela oposição texto/representação, como se a encenação só fosse possível pela existência anterior de um determinado texto dramático⁴.

No lugar de pensar a ligação entre texto e representação como passagem, translação, redução de um a outro, prefiro o descrever *como estabelecimento de efeitos de sentido e de contraste entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não verbal, simbólico/icônico, por exemplo), como afastamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos visuais da cena*. Não é mais possível conceber a representação (os signos cênicos) como consequência lógica ou temporal de signos textuais (mesmo se eles são, na realidade, produzidos, na maioria dos casos, a partir da encenação de um texto pré-existente). Texto e cena são percebidos dentro do mesmo tempo e mesmo lugar, sem que seja possível de declarar um anterior ao outro.⁵

No teatro de revista, gênero eminentemente espetacular⁶, somente a encenação desvela o que se pretende anunciar nos textos, pois estes se constituem muito mais como “roteiros” do que, propriamente, no sentido clássico, um texto como o elemento primário da estrutura e do conteúdo essencial da arte dramática. Esses “roteiros” indicam os elementos da construção da cena, com espaços para a improvisação do ator e para as modificações promovidas na própria execução da cena, cabendo, inclusive, alterações a partir da reação do público.

⁴ PAVIS, Patrice. Du texte à la scène: un enfantement difficile. In: *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990. Texto traduzido livremente por Cristina Brandão e Janette Ferreira da Costa (tradução não publicada). Ver: PAVIS, Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. In: *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-42.

⁵ *Ibidem*, p.5-6. (Grifos do autor).

⁶ Por *espetacular* entende-se a preparação do espetáculo, a encenação, as reações do público envolvido e as práticas sócio-culturais que dão uma sustentação ideológica e estética à própria encenação.

As peças de Teatro de revista, de acordo com Rocha Júnior⁷, por sua característica “híbrida”⁸, possibilitam “a presença de diferentes elementos culturais (tradicionais, massivos, eruditos, hegemônicos, subalternos etc.), convivendo numa única obra e de modo que suas diferenças não sejam diluídas”⁹. Esse caráter híbrido no teatro de revista é pensado a partir de cinco traços. O primeiro refere-se à convivência de elementos de espaços culturais diferentes numa mesma obra. O segundo caráter híbrido das revistas é que elas devem ser pensadas/analizadas a partir da idéia de reunião alegre ao final das peças cômicas. Nessa reunião, todos os personagens (culpados ou inocentes) convivem dentro de suas diferenças. Por esse motivo, o referido autor, reafirma a idéia de que os espetáculos cômicos do teatro brasileiro do século XIX e do início do século XX não podem ser pensados somente através da oposição civilizador/imoral.

Deve-se mesmo pensar num conectivo aditivo para definir a relação dessas duas instâncias no gênero cômico: «civilizador e imoral». Por isso enfatizamos a idéia de reunião alegre no final das peças cômicas. Nessa reunião, todos estão presentes, sejam eles inocentes ou culpados. Daí as comédias já apresentarem um caráter de certo modo híbrido: nelas convivem tanto o louvor à civilização quanto o incentivo à desordem. Nelas convivem: o fio condutor de uma trama amorosa, por exemplo, com cenas episódicas; o «retrato» da realidade da época e do lugar com a fantasia cômica presente nos elementos farsescos e em vários procedimentos de fabricação de comicidade.¹⁰

O terceiro traço estabelece que as peças de teatro de revista podem ser interpretadas, ao mesmo tempo, como um retrato fiel dos acontecimentos ocorridos, segundo uma estética naturalista, em que os autores desejavam apresentar o dia-a-dia da Capital Federal e, por outro lado, essas peças tinham o intuito de representar os desejos, os sonhos e os temores vividos pela população em relação ao processo e rapidez da modernização das cidades na passagem do século XIX para o século XX. A

⁷ ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de Revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. 2002, 321f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2002.

⁸ ROCHA JÚNIOR (*ibidem*, p. 95 *et seq.*), utiliza o termo “híbrido” a partir da obra de Nestor Canclini, intitulada “Culturas Híbridas” (1997), para afirmar que uma das características de todo o teatro popular é o hibridismo.

⁹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰ *Ibidem*, p.75-6.

revista tem em sua estrutura uma *dupla trilha*: o naturalismo cênico e a importância documental.

E nesse sentido as revistas se aproximam bem mais da *mimesis* desesperada de que fala Benjamin. Nelas, além da representação de ruas, praças, edifícios imediatamente reconhecíveis, há situações e episódios do cotidiano da cidade, ruídos característicos de bondes, vendedores, varredores de rua. Tenta-se reproduzir “tal e qual” o ritmo apressado da Capital. Nelas, é a cidade que, dotada de movimento próprio, revive teatralmente diante do olhar espantado do espectador. E acelerado o tempo, num único espetáculo é um ano inteiro que passa. Assim como, condensada a representação da cidade, é num simples palco italiano que cabem toda a Capital e sua história.¹¹

O quarto traço refere-se à polissemia da cena revisteira, pois ela possibilita uma multiplicidade de olhares, colocando em cena várias visões sobre um mesmo fato social, constituindo-se em um caleidoscópio de interpretações e de leituras da vida urbana. E é justamente por este aspecto que as peças de teatro de revista faziam sucesso, pois permitiam que os espectadores – populares de forma geral – pudessem participar dos debates em torno da cidade.¹²

O quinto traço é definido pela diferença entre a revista brasileira e a de outros países tanto na organização quanto no conteúdo. Uma das especificidades brasileira é a opção temática pela pátria e pelo carnaval.

O teatro popular circunscreve-se, simultaneamente, na ordem (a pátria) e na desordem (o carnaval). E, neste programa, o Teatro de Revista e, principalmente, o Teatro de Revista brasileiro, instala-se como o mais representativo desses gêneros populares.¹³

Portanto, o caráter híbrido seria exatamente o convívio de ordem e desordem com a polissemia da cena fragmentada do teatro de revista numa encenação ao mesmo tempo naturalista e *féerie*.

Isso possibilita um maior diálogo com a platéia e, ao mesmo tempo, dá à revista maior fôlego para permanecer em cartaz por mais tempo. Dentre as possibilidades de

¹¹ SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 62.

¹² MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora UNICAMP/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

¹³ VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro... Oba!* São Paulo: UNICAMP, 1996, 114.

alterações de um texto que está sendo encenado, podemos citar as mudanças que ocorrem: (i) por necessidade do próprio texto que, após algumas apresentações e, logicamente, após o diálogo com a platéia, para aproximar a audiência do espetáculo e, com isso, manter a peça por mais tempo em cartaz e, também, (ii) por motivos que podem ocorrer no meio social. Como esse modo de se fazer teatro está vinculado aos fatos e a vultos importantes ocorridos na cidade, pode haver acontecimentos novos capazes de redirecionar determinados focos da encenação. Pode-se afirmar, portanto, que a estrutura dramaturgica da revista traz certa “movência”¹⁴ na construção de suas cenas.

O importante nessa discussão sobre a dramaturgia revisteira – fragmentada, desenvolvida (ou interrompida) por inúmeras cenas musicais, com cenas autônomas, com sua característica híbrida e com seu fio condutor tênue – é a triangulação existente entre os atores em cena e a platéia. Essa troca com o público, através dos improvisos e dos “cacos”, acabou por difundir um novo elemento para a encenação do teatro de revista. Palco e platéia não só se entreolhavam, mas também misturavam seus espaços de ocupação com personagens, sendo *Espectadores*, e a platéia sendo convidada a refletir sobre os acontecimentos mostrados no palco.

A platéia, para o cômico revisteiro, tinha um valor essencial, era o fim em si mesmo, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro comercial era a interação. E apartes políticos, metalingüísticos, de crítica social, todos eram cabíveis nestes textos populares.¹⁵

Nessa interação entre público e palco existe um espaço que pode ser definido como *espaço da sensibilidade*¹⁶. Nesse espaço de interação, *a priori*, triangular, há um elemento que o torna mais importante: o contato do espectador com a obra de arte a

¹⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Termo utilizado por Zumthor em relação aos textos medievais para designar o domínio da variante.

¹⁵ VENEZIANO, Neyde. Revistando o baú revisteiro. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, a. 12, n. 13, 2004, p.36. Número dedicado ao tema “O teatro de revista no Brasil”.

¹⁶ PERNISA JÚNIOR, Carlos. Interfaces: o espaço da Sensibilidade no Cinema. In: *Lumina*, Juiz de Fora, Facom/UFJF, v.3, n.1, p.85-94, jan./jun. 2000. <http://www.facom.ufjf.br/lumina/R4-Junito-HP.doc> . Acesso em 29/07/06.

partir da troca de olhares entre o ator/personagem com o espectador. A troca de olhares conduz o espectador a desvelar certas características da construção cênica, pois determinadas informações estão contidas, especificamente, no olhar do ator e não no olhar do personagem. O espectador poderá desvelar uma nova trama que pode estar fora da história representada. Essa trama “paralela” é algo comum no teatro de revista com suas técnicas de improviso e com os pactos estabelecidos entre o ator e o público.

Para esclarecer a funcionalidade desse espaço da sensibilidade é importante, novamente, direcionar nosso olhar para Neyde Veneziano que explica, pormenorizadamente, a interação entre ator e público no momento do desempenho atorial.

Trocava-se um bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam vir montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator exibindo-se para a platéia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), piscando até para o entusiasmado público que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. E um tipo era, no melhor sentido do termo, uma dimensão.¹⁷

Portanto, o ato dessa interação transborda o espaço dramático – criado a partir da ficcionalização do espectador em contacto com o texto dramático, bem como o espaço lúdico – construído pela evolução gestual dos atores em relação ao espaço cênico e à feitura da obra –, pois possibilita a construção de um novo jogo: centrado entre o ator e o espectador e não entre o personagem e a platéia. É necessária a construção de um pacto em que essa interação não quebre a unidade do espaço dramático e, logicamente, a do espaço cênico.

Pavis, ao definir o espaço lúdico (ou gestual), diz que este

(...) presta-se a todas as convenções e manipulações; não é um espaço realista, mas um instrumento cênico à disposição do ator e do encenador. Toda representação é, nesse sentido, o teatro de um duplo movimento de expansão e de concentração do espaço: o espaço cênico fornece o quadro geral; tende a englobar e a esmagar todo elemento que nele apareça. O espaço gestual, ao

¹⁷ VENEZIANO, N., *ibidem*, 2004, p.37.

contrário, dilata-se e preenche o espaço ambiente, pelo menos quando é bem utilizado.¹⁸

Esse mesmo autor, no livro *A análise dos espetáculos*, afirma a possibilidade de expansão ou retração do espaço gestual. Entretanto, em sua definição não está prevista a dilatação desse espaço quando em cena o ator é capaz de dialogar com o público através da exibição do próprio ator e não do personagem.

[O Espaço Gestual] é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço “emitido” e traçado pelo ator, induzido pela sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair. (...) O corpo do ator em situação de representação é (...) um “corpo dilatado”, ou seja, que tende a expressar o mais fortemente possível suas atitudes, suas escolhas, sua presença.¹⁹

Nesse sentido, pode-se definir, naquele momento, que o teatro de revista pelas suas características e pela multiplicidade de espaços na sua feitura, onde o ator e a sua personagem (construída para uma determinada encenação) – habitantes de um espaço e de um tempo diferentes – podem conviver harmoniosamente pela cumplicidade entre o próprio ator e o espectador. Este último, pela sua sensibilidade, permite, no momento da cena, dialogar não somente com o personagem, mas também com o próprio ator. Esse encontro entre ator e espectador, convencionalmente, definido por distanciamento, de acordo com Bertolt Brecht, abre espaços para uma construção de um novo jogo dentro do jogo cênico.

Por essa multiplicidade de elementos que se entrecruzam na construção da encenação do teatro de revista, pode-se observar que nesse modo de fazer teatral existe uma “elasticidade” do espaço cênico. Dessa forma, entende-se aqui por *espaço da sensibilidade* os seguintes movimentos: (i) as cenas acontecem dentro das quatro paredes da área de atuação, no palco; (ii) estas cenas são construídas pelos deslocamentos dos personagens que instauram o espaço lúdico; (iii) o espaço criado pelos atores/personagens e seus respectivos deslocamentos, associado à construção

¹⁸ PAVIS, P., *ibidem*, 2005, p.137.

¹⁹ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.142-3.

cênica, possibilita trazer para a cena – principalmente o teatro de revista pela sua própria característica de representar fatos e pessoas da realidade cotidiana – um outro espaço, aquele que está fora das paredes da área de atuação, ou seja, a construção cênica traz espaços “fora-da-cena” e que são “não-visíveis”, mas localizáveis no entorno do que foi representado a partir das opções técnicas de luz, som, cenário, texto, performance atorial, direção etc.; (iv) nesse deslocamento as fronteiras e os limites entre o lugar reservado para a platéia e o espaço do palco, onde acontecem as cenas, são tênues e, por vezes, até se misturam, quando existe uma inversão de posicionamentos; (v) além disso, tem-se o espaço construído no contato-direto entre ator e platéia.

O espaço da sensibilidade pode ser “medido” duplamente: primeiro, através do jogo paralelo entre o ator, o personagem e o espectador, a partir da cumplicidade existente entre eles e, segundo, pela capacidade de determinadas cenas de expandirem e retornarem ao espaço cênico possibilitando entendimentos outros por parte da platéia, pois o espetáculo faz referências a espaços “não-visíveis” e que estão fora das cenas.

É a partir da noção de “elasticidade” do espaço cênico com suas sensibilidades que se busca um maior entendimento do teatro de revista. Os textos estudados possibilitam desvendar alguns indícios, traços, ou seja, oferecem pistas para decifrar a encenação. Essas pistas devem ser somadas a outras fontes como os jornais da época, os panfletos, os cartazes da peça e outras literaturas para que se possa ter um entendimento dos nexos culturais a que tais encenações estavam circunscritas. Em suma, vale lembrar que os textos das peças oferecem pistas de *performances* passadas, cabendo, então, ao pesquisador, como um detetive, ser capaz de proceder a uma releitura do texto, próxima aos fatos ocorridos.

1.2 O caminho da História Cultural

O caminho metodológico visto como o mais adequado para um entendimento do teatro de revista, como fonte re-veladora de um determinado período, foi o da História, pois:

do cotidiano das rotinas do fazer teatral às grandes linhas conceituais que estruturam os textos e as cenas, enveredando pela tradução temporal dos signos, passando pela identidade dos artistas, o método histórico se revela hábil instrumento para que se leia o teatro.²⁰

Quanto à História, é importante ressaltar que os redimensionamentos ocasionados pela crise de sua própria função e pelas possibilidades no entendimento de uma dada temporalidade proporcionaram novos olhares a partir de abordagens interdisciplinares e transdisciplinares. Crise oriunda de discussões que não mais acreditavam em explicações globalizantes que eram capazes de oferecer verdades sobre “culturas” inteiras. Da sua crise, nesse novo olhar, está inserido o da História Cultural: referencial que guiará o presente trabalho.

A História Cultural é aqui entendida como um desdobramento da História Social²¹ que, com novos olhares e novas abordagens, possibilita rever análises já realizadas sem desprezar as matrizes teóricas acumuladas na reflexão historiográfica.

Os procedimentos teórico-metodológicos pensados a partir da história da História Cultural que interessam no momento são indicados pela especificidade do próprio objeto de análise: o teatro de revista e a cidade de São João del-Rei nas duas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, a discussão está centrada tanto no texto teatral (texto e encenação) quanto no texto do espaço urbano.

²⁰ BRANDÃO, Tânia. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André *et al.* *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 115. (Memória ABRACE; 9).

²¹ Dos ingleses podemos citar E. P. Thompson, Christopher Hill e Raymond Williams; a francesa com os autores Jacques Le Goff, Jacques Rancière, Jacques Ravel e, em especial, Roger Chartier; a alemã representada por Carl Schorske e Hans Medick; a norte-americana com Lynn Hunt, Natalie Zemon Davis e Robert Darnton, e, finalmente, a italiana com Carlo Ginzburg.

Ao afirmar que o espaço urbano pode ser lido como um texto, o que, na realidade, se faz é uma analogia entre o “*fenômeno da formação, da agregação, da estruturação do espaço urbano e o da formação, agregação e estruturação da linguagem*”²², pois tanto na configuração urbana quanto na da linguagem existe uma dinâmica estabelecida pela relação entre o signo significante e a coisa significada. De acordo com Giulio Carlo Argan, a partir do estruturalismo saussuriano, nesse sistema de relações, as palavras têm um caráter linear (sintagma), ou seja, são encadeadas sucessivamente impossibilitando a pronúncia de mais de um elemento ao mesmo tempo, e seu valor está vinculado aos termos que a precedem ou lhe sucedem. Além disso, essas mesmas palavras estão vinculadas à memória (paradigma), por isso podem ser associadas, formando um discurso coerente e capaz de ser entendido por um determinado grupo social (cidade).

A função urbana (...), pode ser facilmente comparada ao discurso, com sua concatenação linear; o que chamamos de espaço visual, o senso espacial da cidade, é feito de relações associativas e constitui aquele ‘tesouro interior’ que é o pensamento da cidade e que nos permite chamar-nos de seus cidadãos, da mesma forma que o ‘tesouro interior da língua’ e de uma determinada língua nos permite chamar-nos de homens e homens de determinado país.²³

A partir dessa dupla visão pode-se entender que tanto no campo urbanístico quanto nos fatos lingüísticos sociais existem relações e diferenças entre os termos articulados, mas que são, ao mesmo tempo, indispensáveis para a língua e para o espaço urbano, pois sua existência não é devida apenas às relações associativas nem, simplesmente, pela lógica funcionalista de cada termo.

Saussure, para exemplificar sua teoria, faz uma comparação entre uma unidade lingüística e uma coluna de um edifício. A coluna que sustenta uma viga mestra possibilita uma organização de duas unidades que ocupam um espaço, ou seja, existe uma relação sintagmática entre a coluna e a viga. Ao mesmo tempo, essa coluna traz

²² ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 237.

²³ *Ibidem*, p. 239. Função urbana é definida como sendo o papel ou a tarefa que um determinado objeto ou a sua forma exterior desempenham num ambiente urbano.

algum formato arquitetural em detrimento a outras possibilidades de construção, e ao suscitar comparações, o referido autor afirma que existe uma relação associativa.²⁴

Como os textos aqui analisados são efêmeros, fragmentados, polissêmicos e híbridos é necessário ampliar a visão a partir do exemplo saussuriano – que está vinculado aos aspectos materiais do texto – e perceber que as práticas cotidianas são

criadoras de usos ou de representações que não são absolutamente redutíveis às vontades dos produtores e de normas. Portanto, o ato de leitura não pode de maneira nenhuma ser anulado no próprio texto, nem os comportamentos vividos nas interdições e nos preceitos que pretendem regulamentos.²⁵

Nessa perspectiva pode-se situar que os textos (teatral e da cidade) não podem ser interpretados somente pelos enunciados normativos porque isso conduziria a um entendimento da escritura como sendo exterior e anterior a qualquer emprego particular, em suma: os textos teriam sempre um sentido invariável e universal.²⁶ A unidade lingüística dentro de um discurso supõe uma estratégia enunciativa para que o texto possa produzir uma determinada construção de significado, localizável no espaço e no tempo. Portanto, existe uma relação prática entre aquele que escreve, os seus possíveis leitores e aqueles que irão realmente dar sentido ao texto. A produção e a construção de sentido devem ser entendidas “*como o resultado de ‘negociações’ com o mundo social*”²⁷, por isso as obras podem ser consideradas produções coletivas. Certeau afirma que “*ler é peregrinar por um sistema imposto (o do texto, análogo à ordem construída de uma cidade ou de um supermercado)*”, e que qualquer ato de leitura altera o objeto lido.²⁸

Assim sendo, a reflexão elaborada a partir da História Cultural apresenta, como elemento catalisador, os sistemas simbólicos de idéias e imagens de representação,

²⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 26. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 143.

²⁵ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 13-4.

²⁶ CHARTIER, R., *ibidem*, p. 47.

²⁷ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro, 2002, p.10.

²⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 264.

como pressuposto para a revelação de uma realidade que busca pistas para o descortinamento de aspectos da dinâmica social, que por um olhar menos atento, inclusive o modelo de investigação tradicionalmente utilizado pela própria história, não é capaz de perceber determinados silenciamentos, exclusões etc. Defendo, a partir dessa interpretação, que a história não pode ser vista como uma sucessão de fatos, nem como um processo evolutivo sem interferências dos sujeitos, quaisquer que sejam eles.

Além disso, as novas abordagens do “real passado” deixaram de lado as análises realizadas somente pelo viés marxista limitando a concepção de cultura como reflexo da infra-estrutura e, por outro lado, também, distanciaram-se das idéias dicotômicas de cultura erudita e cultura popular. A primeira forma de cultura, entendida como meio privilegiado de produção simbólica de um referencial para toda sociedade, e a segunda, como o espaço de elaborações tradicionais e genuínas do povo, como autênticas raízes populares, em que o tempo de ouro é sempre o passado, esquecendo-se que existe um diálogo contínuo entre as categorias do passado com as do presente.

O teatro de revista, portanto, tem, *a priori*, um ideal, uma necessidade de estar ali sendo representado numa determinada realidade social, ou melhor, numa determinada cidade, e para um entendimento desse passado, representado de forma teatral e efêmera, existe a necessidade de trilhar um dos maiores desafios do próprio ofício do historiador: a sua concepção de passado.

Para isso, deve-se apontar, primeiramente, para os diálogos ocorridos entre a história e a antropologia a partir da abordagem interpretativa de Clifford Geertz – isso não nega aproximações e nem distanciamentos ocorridos essas duas áreas de conhecimento – com a sua definição de cultura como sendo uma teia de significados que o homem teceu de forma suspensa e a ciência seria a interpretação desses

emaranhados de significações a partir de uma *descrição densa* das ações que os próprios indivíduos produzem, intencionalmente ou não, e interpretam de acordo com a intenção do produtor ou não, na sua vida cotidiana a partir de regras, códigos ou convenções estabelecidos socialmente. Para o referido autor, cultura

não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade.²⁹

No entanto, essas regras, convenções ou códigos são estabelecidos na vida diária através de uma via de mão dupla, tendo de um lado o produtor ou simplesmente aquele que empregou formas simbólicas e, de outro, aquele indivíduo que as interpretou também de forma simbólica. Resumidamente, pode-se dizer que os indivíduos de uma dada sociedade ou cidade vivem o seu cotidiano sendo, ao mesmo tempo, produtores de códigos e decodificadores, e que não é necessário existir uma co-relação entre os dois universos.

As análises da cultura – isto é, os escritos etnográficos dos antropólogos – são interpretações das interpretações, abordagens de segunda ordem, por assim dizer, sobre o mundo que é já constantemente descrito e interpretado pelos indivíduos que compõem esse mundo. O etnógrafo “inscreve” o discurso social, isto é, registra-o por escrito. Ao fazer isso, o etnógrafo transforma um evento passageiro, transitório, em um texto duradouro, fixo.³⁰

As análises dos antropólogos e suas respectivas descrições seriam, portanto, uma descrição polifônica dialógica, pois estão pautadas em “*interpretação de interpretações*”.

Geertz ao fazer a interpretação das brigas de galo em Bali, a partir do conceito de “*descrição densa*”, vincula-as a uma leitura mais ampla da cultura balinesa e não, simplesmente, como um reflexo de tal cultura. A briga de galos deve ser vista como um “texto” que os balineses contam de si próprios, e ao historiador cabe o papel de

²⁹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 24.

³⁰ THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 175-76.

interpretar os significados dos comportamentos e gestos presentes neste ato cotidiano longe das análises centradas nas funções sociais dos costumes.

Portanto, a história não pode ser interpretada de forma definitiva e ao historiador cabe a tarefa de investigar semelhantemente a um detetive que busca solucionar um crime, as pistas deixadas na cena. Esse modelo de investigação remete aos trabalhos desenvolvidos por Carlo Ginzburg, principalmente, ao artigo *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*.³¹ A reflexão do referido autor inter-relaciona campos distintos do saber: psicanálise, criminologia e historiografia da arte para fornecer elementos investigativos e interpretativos para um entendimento dos caminhos possíveis de análises das fontes disponíveis que o historiador acessará.

Percebendo o passado como algo que não pode ser dado como possível de ser resgatado e reconstituído tal como foi, pois este só pode ser reconstituído pelos labirintos, fragmentos e pistas ofertadas pelas lembranças, cabe ao historiador o papel de decifrar aquilo que normalmente passaria despercebido à observação. “*O que interessa é a compreensão do fragmentário, do ambíguo e do efêmero. De acordo com essa perspectiva, a história foge a uma explicação linear pontuando sua presença nos indícios, nas pistas e nos sinais.*”³² É justamente aí, nesses elementos, que se pode afirmar: existe uma relação entre Freud, Sherlock Holmes e Morelli defendida no texto de Ginzburg.

O paradigma indiciário seria, portanto, um saber de tipo venatório. Esse saber é caracterizado pela

capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’.³³

³¹ GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-79.

³² VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 87-88.

³³ GINZBURG, C., *op. cit.*, p.152.

Esse saber remonta, de acordo com Ginzburg, às sociedades caçadoras, pois foi nelas que o homem aprendeu a interpretar e classificar pistas deixadas pelas suas presas nas florestas densas e, também, narrar a própria decifração do evento. A leitura das pistas pelos caçadores é, de forma metafórica, relacionada ao trabalho do historiador que deve, pelo paradigma indiciário, reunir os conceitos básicos da pesquisa e o campo de conhecimento da investigação aos indícios ou pistas do objeto de análise que, a partir do olhar do pesquisador, possibilitarão compor uma “*trama densa e homogênea*”³⁴. Carlo Ginzburg, mais uma vez, utiliza uma metáfora para indicar como deve ser elaborado o trabalho de um historiador ao comparar as pistas desvendadas numa pesquisa aos fios de um tapete que será tecido “*no tear do quadro do referencial teórico*”.³⁵ Mesmo com o uso recorrente de figuras de linguagem para elaborar uma reflexão sobre o ofício do historiador, Ginzburg não limita seu pensamento à elucidação do método de pesquisa do paradigma indiciário somente no seu sentido lato, mas também pontua a viabilidade de seu uso no interior de um sistema de signos culturalmente estabelecidos.³⁶

O problema que surge a partir dessa metodologia é justamente como o historiador-detetive irá proceder junto às suas fontes indiciárias e fragmentadas permitindo deduções e/ou desvelamentos de significados, pois o paradigma indiciário está nos pormenores, nos silêncios, naquilo que é marginal e residual. Penetrar nos significados produzidos em algum lugar do passado, tornando-os inteligíveis e tendo sentido no presente, exige elaboração de estratégias, de cortes epistemológicos e de leituras possíveis na interpretação da cultura do “outro” com a certeza de que o papel do antropólogo e, por extensão, a do historiador-detetive, como quer Ginzburg, é, na

³⁴ GINZBURG, C., *ibidem*, p.170.

³⁵ ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. Por uma ciência formativa e indiciária: proposta epistemológica para a ciência da informação. *Encontros Bibli: Revista eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, n. esp., 1º sem., 2006, p.10. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/324/382>. Acesso em 10/10/06.

³⁶ GINZBURG, C., *ibidem*, p.171.

realidade, uma busca incessante de entendimento da alteridade, pois o pesquisador jamais poderá ver, sentir, agir e conceber o mundo como o “outro” o conhece e o constrói.

Como forma de diminuir o distanciamento entre o pesquisador e o “outro”, e, também, possibilitar uma exploração mais intensiva de um determinado objeto, acompanhado por um processo de valorização do empírico com um “esgotamento” das pesquisas em arquivos, tem-se a corrente historiográfica que se pauta pela análise do microcosmo: a micro-história.

Enquanto novo enfoque ou tendência, ao anunciar seus propósitos de redução de escala para potencializar a interpretação, vendo, no micro, o macro, a *micro-história* põe em prática uma metodologia de abordagem do social. Justo na aparente imobilidade do fato, os historiadores buscavam surpreender a dinâmica das relações sociais. Por meio de um entrecruzamento máximo de relações, os historiadores da *micro-história* acabam por demonstrar que o social passado não é um dado posto, um fato definido, mas algo reconstruído a partir de interrogações e questões postas.³⁷

A micro-história pode ser vista, de acordo com Peter Burke, por, pelo menos, três maneiras diferentes dos modelos historiográficos utilizados anteriormente.³⁸ A primeira está relacionada a uma reação ao estilo de história que privilegiava os modelos quantitativos e descrevia tendências gerais sem levar em consideração as especificidades locais. Esse modelo, pautado na história econômica que, pelo emprego dos métodos quantitativos, não dava muita importância às especificidades locais, buscava determinadas generalizações. A segunda maneira é uma reação de encontro com algumas definições de cultura oferecidas pela antropologia que davam um maior valor aos estudos de caso, em que os indivíduos, até então ocultos na própria construção de suas relações sociais com suas experiências concretas, fossem levados em consideração na construção histórica.

As ações humanas têm peso decisivo na investigação de grupos sociais bem delimitados no tempo e espaço. Trata-se de recompor as complexas redes de interação entre os indivíduos e o meio que os cerca para que se possa compreender suas preferências, escolhas e estratégias de ação. Os itinerários

³⁷ PESAVENTO, Sandra Jathay. História e História cultural. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 72.

³⁸ BURKE, Peter. Ao microscópio. In: *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005, p.60-4.

individuais e mecanismos interativos de que lançam mão não têm dinâmicas autônomas, pois se inserem em estruturas sociais normativas.³⁹

Já a terceira é uma reação contra as grandes narrativas históricas e, por isso mesmo, contra os cânones dos grandes escritos ou dos grandes pintores da história da arte do ocidente. Burke qualifica essas narrativas como uma história triunfalista que nega as realizações e contribuições de outras culturas e de outros grupos sociais na consolidação histórica. Mais uma vez, retorna-se ao italiano Carlo Ginzburg nos conceitos emitidos em *O Queijo e os Vermes*. Essa obra da Nova História Cultural também se insere na Micro-História, quando o autor abandona o conceito de mentalidades e emprega o “*termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamentos próprios das classes subalternas num certo período histórico*”.⁴⁰

A micro-história, portanto, vem metodologicamente perceber práticas e discursos e seus respectivos significados que residem entre as ações dos indivíduos ou comunidades, regiões e as convenções e normas que os limitam.

Sensíveis a novas abordagens antropológicas ou sociológicas, os historiadores quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais. Daí resultaram vários deslocamentos fundamentais: das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as estratégias singulares. (...) Radicalmente diferente da monografia tradicional, a *microstoria* pretende construir, a partir de uma situação particular, normal porque excepcional, a maneira como os indivíduos produzem o mundo social, por meio de suas alianças e seus confrontos, através das dependências que os ligam ou dos conflitos que os opõem. O objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos.⁴¹

A “estratégia” acionada pelos indivíduos no seu cotidiano é conceitualmente tratada pela noção de “tática” por Michel de Certeau⁴² – em oposição a Pierre Bourdieu – como sendo maneiras de fazer dos praticantes no cotidiano quando estes consomem

³⁹ SILVA, Fernando Teixeira da. História e Ciências Sociais: zonas de fronteira. *História*, 2005, v.24, n.1, p.157. Endereço: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a06v24n1.pdf>. Acesso em 13/10/06.

⁴⁰ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.16.

⁴¹ CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 98.

⁴² CERTEAU, M., *op. cit.*, 2005.

alguns bens culturais. A discordância à teoria de Bourdieu refere-se à noção de *habitus*, “que envolveria a idéia de que as pessoas comuns não têm consciência do que fazem.”⁴³

O uso do termo “estratégia” é igualmente limitado. Justifica-se pelo fato de que as práticas dão uma resposta adequada às conjunturas. Mas Bourdieu repete ao mesmo tempo, que não se trata de estratégias propriamente falando: não há escolhas de diversos possíveis, portanto, “intenção estratégica”; não há introdução de corretivos devidos a uma previsão mas apenas um “mundo presumido” como a repetição do passado. Em suma, “como os indivíduos não sabem, propriamente falando, o que fazem o que fazem tem mais sentido do que sabem”. “Douta ignorância”, portanto, habilidade que se desconhece.⁴⁴

Essas “*maneiras de fazer*” são, na realidade, as práticas que os usuários – pessoas comuns – utilizam e se apropriam para viverem seu cotidiano, construindo um repertório capaz de ser acionado nas mais diferentes situações, criando novas combinações e/ou selecionando elementos importantes para serem reutilizados em novos contextos culturais⁴⁵. Para Certeau, as “*maneiras de fazer*” estabelecem uma rede de relações, “bricolagens” de uma *antidisciplina* – em oposição ao explicitado na obra *Vigiar e punir*⁴⁶ – ao afirmar que Michel Foucault

substitui a análise dos aparelhos que exercem o poder (isto é, das instituições localizáveis, expansionistas, repressivas e legais) pela dos “dispositivos” que “vampirizaram” as instituições e reorganizaram clandestinamente o funcionamento do poder: procedimentos técnicos “minúsculos”, atuando sobre e com os detalhes, redistribuíram o espaço para transformá-lo no operador de uma “vigilância” generalizada. Problemática bem nova. No entanto, mais uma vez, esta “microfísica do poder” privilegia o aparelho produtor (da disciplina), ainda que, na “educação”, ela ponha em evidência o sistema de uma “repressão” e mostre como, por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais.⁴⁷

Michel Foucault destaca, em seus trabalhos, um novo tipo de poder: “*o poder disciplinar*” que tem como função básica a regulamentação, a vigilância e o controle do

⁴³ BURKE, P., *op. cit.*, p.104.

⁴⁴ CERTEAU, M., *ibidem*, p.124. O autor faz referência à obra “Esboço de uma Teoria da prática”. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p.15-6. Por *habitus* podemos entender como uma estrutura de esquemas inculcados pela cultura nos indivíduos na sua prática cotidiana. “... a noção de *habitus* não se aplica à interiorização das normas e valores, mas inclui os sistemas de classificação que pré-existem [sic] (logicamente) às representações sociais. Pressupõem um conjunto de ‘esquemas generativos’ que presidem a escolha... (...) Nesse sentido, o *habitus* tende, pois, a conformar e a orientar a ação, mas na medida em que é produto das relações sociais, ele tende a assegurar a reprodução dessas mesmas relações que o engendraram”.

⁴⁵ BURKE, P., *ibidem*, p. 103.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

⁴⁷ CERTEAU, M., *ibidem*, p. 41.

homem, seja individualmente, através do controle do corpo, ou de populações inteiras. O poder disciplinar tem como fundamento o total controle da vida dos indivíduos. Foucault “*ofereceu a toda uma geração de refugiados dos anos 60 um álibi de dimensão histórica e mundial para o sentimento de passividade e desesperança que tomou conta de tantos nós nos anos 1970*”.⁴⁸ Mesmo com estas influências, Foucault recebe críticas da visão de mundo que ele proporciona. Apesar das críticas sobre esta visão de poder, Berman diz que

o único escritor (...) que tinha realmente algo a dizer sobre a modernidade foi Michel Foucault. E o que ele tem a dizer é uma interminável, torturante série de variações em torno dos temas weberianos do cárcere de ferro e das inutilidades humanas, cujas almas foram moldadas para se adaptar às barras. (...) Foucault nega qualquer possibilidade de liberdade, quer dentro, quer fora dessas instituições [prisões, hospitais e asilos]. As totalidades de Foucault absorvem todas as facetas da vida moderna. Ele desenvolve esses temas com obsessiva inflexibilidade e, até mesmo, com filigranas de sadismo, rosqueando suas idéias nos leitores como barra de ferro, apertando em nossa carne cada torneio dialético como mais uma volta do parafuso.⁴⁹

Por esse motivo é importante compreender que essas “maneiras de fazer” acontecem no cotidiano a partir de combinações de elementos heterogêneos, “*mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’*”.⁵⁰

Certeau afirma que, além de entender esse mecanismo, é necessário perceber como uma sociedade inteira não se reduz aos dispositivos de vigilância e que

procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política.⁵¹

Tais elementos revelam, portanto, que os princípios norteadores da historiografia tradicional com seus modelos estruturais não mais dão conta de pensar o passado.

⁴⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 33-4.

⁴⁹ *Ibidem*, p.33.

⁵⁰ CERTEAU, M., *ibidem* p.47. O autor exemplifica essa passagem citando a ida de uma dona de casa ao supermercado para fazer compras. Ela necessita relacionar uma variedade de dados tais como: o preço de mercadoria, o gosto e apetite de seus familiares, a necessidade de determinados produtos e outras combinações do que ela já tem em casa.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

Chartier citando o artigo de Ginzburg⁵² diz ser impossível pensar a história hoje a partir do paradigma “galileano” que submete a história a procedimentos de números e séries, formulando relações rigorosamente estruturais, “*deslocando a fórmula de Galileu em Il Saggiatore, o historiador supunha que o mundo social ‘é escrito em linguagem matemática’ e dedicava-se a estabelecer suas leis*”.⁵³

Nesse sentido, a História Cultural quer pensar o social através de suas representações, ou seja, pretende analisar o “real” pela sua representação e o elemento canalizador desse pensamento, e que também lhe dá suporte, é o *imaginário social*. Para isso, a noção de representação torna-se central para a História Cultural.

Para Chartier⁵⁴, a discussão sobre esse conceito leva a um retorno a Durkheim e Mauss, pois representação está baseada em dois níveis que se articulam: o conteúdo e a sua forma (aquilo que é pensado com o seu modo de pensar) que levam à afirmação de que as representações sociais são apreendidas nos grupos sociais e não são simples capacidades imanentes,⁵⁵ e os símbolos devem ser entendidos além dos signos lingüísticos ou pictóricos para entender os diversos motivos – estéticos, morais, religiosos, econômicos, materiais e demográficos – que fundam uma determinada sociedade.⁵⁶

Portanto, de acordo com Chartier, por representação, pode-se entender um mecanismo que

faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um

⁵² GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.143-79.

⁵³ CHARTIER, R., *op. cit.*, p. 98.

⁵⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, abr., 1991, p.173-91.

⁵⁵ DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

⁵⁶ CAILLE, Alain. Nem holismo nem individualismo metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300001&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 15/10/06.

objeto ausente substituindo-lhe uma 'imagem' capaz de repô-lo em memória e de 'pintá-lo' tal como é.⁵⁷

Apesar das diferenciações das propostas de Durkheim e de Mauss na tentativa de buscar explicações sobre os fenômenos sociais, esses pensadores contribuíram para as pesquisas que deixaram de centralizar seus estudos nas sociedades geograficamente distantes dos grandes centros. Pois, socialmente, os costumes e os hábitos de uma determinada cultura passaram a ser percebidos e analisados, autonomamente, longe das concepções históricas evolucionistas e das delimitações espaciais.

Marcel Mauss em seus dois textos escritos na década 30 do século passado, intitulados: “*Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de ‘eu’*” e “*As técnicas do corpo*”⁵⁸, aponta as maneiras e os modos como as pessoas – construídas socialmente dentro de um processo temporal através de uma pedagogia técnica, possibilitando um entendimento do seu corpo e de sua individualidade – utilizam o corpo como um portador de significados culturais, resultado de uma aprendizagem. Dessa forma, pelo corpo é possível estudar os grupos sociais ou as sociedades e seus funcionamentos. Nas obras do referido autor não há o entendimento de uma concepção simbólica do corpo e da cultura, mas

(...) ele deixa claro que a dimensão corporal devia ser compreendida de um tríptico ponto de vista: biológico, psicológico e sociológico. Assim não seria explicado exclusivamente em sua dimensão física ou biológica, mas também como expressão individual e como parte de um contexto social, compondo uma totalidade. Foi o que ficou conhecido *como fato social total*, formulação importante até hoje para as ciências sociais, pois procura evitar a separação ou fragmentação do ser humano em domínios ou estratos.⁵⁹

Para Pesavento a tarefa do historiador é atingir a inteligibilidade dessa construção de sentido, elaborada entre uma e outra função na representação, usando o próprio conceito como instrumento “para interrogar o mundo” e para entender a pluralidade de

⁵⁷ CHARTIER, R., *op. cit.*, 1991, p. 184.

⁵⁸ MAUSS, Marcel. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de “eu”*. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.367-97; p. 399-422.

⁵⁹ DAOLIO, Jocimar. *Corpo e identidade*. In MOREIRA, Wagner Wey (Org.). *Século XXI: a era do corpo ativo*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006, p.52-3. (Grifos do autor).

significações e práticas que existem numa determinada cultura ou grupo social. A história, dessa forma, seria uma das representações de um passado ocorrido em algum lugar através de seus textos e de suas imagens. “*Distinguiríamos, portanto, o que se chamaria ‘passeidade’ (real acontecido) da ‘história’, entendida como narrativa que ‘representa’ através de texto e imagem*”.⁶⁰

Portanto, se o passado real pode ser narrado através de suas pistas ou de seus traços deixados em seus labirintos, fragmentos e silêncios, cabe ao historiador definir, claramente, os caminhos que trilhará para atingir essa “passeidade”. Sabendo que o passado continha um futuro (desconhecido), mas presente nas ações daqueles homens. E quando fazemos história também estamos trabalhando com o desconhecido, pois as fontes não são documentos reais que traduzem uma “verdade”, mas apenas uma reconstrução de uma dada realidade acontecida em algum lugar do passado. E é esse o papel da própria história: reconstruir o passado para entender melhor o tempo presente.

A História Cultural, por isso tudo, apresenta inúmeros riscos e determinadas exigências que Pesavento define da seguinte forma:

é preciso teoria, sem dúvida, ela exige o uso de óculos, conceituais e epistemológicos para enxergar o mundo. A História Cultural pressupõe um método, trabalhoso e meticuloso, para fazer revelar os significados perdidos do passado. Pressupõe ainda uma carga de leitura e bagagem acumulada, para potencializar a interpretação por meio da construção do maior número de relações possível entre os dados. Como resultado, propõe versões possíveis para o acontecido, e certeza provisórias.⁶¹

Por isso, a atual análise utilizará os caminhos metodológicos elaborados por Walter Benjamin para discutir a Paris do século XIX. Para tal, primeiramente, é necessário entender o recurso gráfico utilizado por este autor para representar a cidade por ele analisada.

⁶⁰ PESAVENTO (a), Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p.280. (Cultura e História Urbana, 16).

⁶¹ PESAVENTO, S., *op. cit.*, 2005, p.119.

Walter Benjamin, pode ser visto como um caso-limite da historiografia⁶², pois utilizou dispositivos icônicos para organizar sua obra sobre a metrópole de Paris. Esse recurso gráfico não pode ser visto como um privilégio de Benjamin, pois a vanguarda alemã dos anos 20 fazia uso da imagem de pensamento enquanto gênero, em que um texto, constituído por uma legenda, comentava uma imagem. No livro *Rua de mão única*, início de sua trajetória para análise da cidade, tem-se uma imagem de pensamento denominada *Papelaria*:

Place de la Concorde: obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Quê aspecto tem, na verdade, essa glória? Nenhum dentre dez mil que passam por aqui se detém; nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição. Assim toda glória cumpre o prometido, e nenhum oráculo a iguala em astúcia. Pois o imortal está aí como esse obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém a inscrição que está sepultada ali é de utilidade.⁶³

De forma alegórica, a cidade também é “*considerada um texto difícil, criptografado, no limite da legibilidade*”⁶⁴ que Benjamin procura decifrá-lo durante a sua vida. Para Willi Bolle, o autor berlinense, por meio de uma montagem, utiliza da técnica da “fisiognomia” para revelar as imagens da cidade⁶⁵ a partir de um procedimento mnemônico de 30 siglas em cores na tentativa de entender a história social de Paris.⁶⁶

⁶² Para entender a cidade de Paris revelada por Benjamin é necessário decodificar as próprias representações da cidade que ele elaborou.

⁶³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.36. (Obras escolhidas II).

⁶⁴ BOLLE, Willi. As siglas em cores no Trabalho das passagens, de W. Benjamin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 27, 1996, p. 41. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 Jul. 2008.

⁶⁵ Essa técnica de leitura da sociedade e da cultura remonta a uma tradição fundamentada por Johann Caspar Lavater (1741-1801), com os *Fragmentos Fisiognômicos para o Fomento do Conhecimento e do Amor entre os Homens*, publicado por volta de 1775. A fisiognomia busca conhecer o caráter e a personalidade de um ser humano a partir de seus traços exteriores – todos os movimentos faciais e corporais. Mesmo com todo o trabalho de pesquisa realizado por Lavater sua obra, devido às precariedades de suas afirmações e pelo uso de elementos fantasiosos, não é considerada uma “ciência”. Mesmo assim, foi capaz de influenciar a criminalística, a antropologia, a psicologia social e, também, alguns escritores: Edgard A. Poe, Baudelaire, os surrealistas e Benjamin. (BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 18-9.

⁶⁶ Ver BOLLE (*op. cit.*, 1996) e o texto do mesmo autor, *Materiais para o livro-modelo das Passagens (o Baudelaire)*, no livro *Passagem* (2006, p. 1009-23).

Para isso, Benjamin recorre ao personagem símbolo desse período histórico, o flâneur, para perceber as sensações urbanas e ler o “texto da cidade”.⁶⁷

1.2.1 Walter Benjamin e a História Cultural

Para Walter Benjamin “*articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’*. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”⁶⁸ Benjamin refuta a visão de história defendida pelas concepções historicistas e positivistas que têm como pretensão retratar o passado tal como ele aconteceu, pois isso apenas confirmaria a visão dos vencedores. O historiador deve atuar como um detetive na investigação dos rastros de um crime, com sensibilidade para perceber o diferente, o desigual e as lacunas construídas pela homogeneização dos dados. O processo construtivo se efetiva na problematização dos dados e não na descrição linear. O historiador deve agir de forma crítica, cautelosa, pois “*pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização.*”⁶⁹

Quanto aos momentos de perigo, significaria aqueles instantes em que as classes oprimidas vêm surgir uma “*imagem autêntica do passado*”.⁷⁰ A História se expressa na ruína e é nela que se tem a “*verdadeira imagem do passado*”. O “*salto do tigre*” é a imagem construída por Benjamin, para afirmar o método da interrupção e para atualizar o “*tempo-de-agora*”. Para Benjamin quando o tigre salta para atacar sua presa, existe um paradoxal instante que resume esse movimento. Assim como o tigre olhou e

⁶⁷ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 78.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224. (Obras Escolhidas, v.1). Tese VI.

⁶⁹ BENJAMIN, W., *Ibidem*, p. 231. Tese XVII.

⁷⁰ LÖVY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.

escolheu sua presa ele também é visado por ela no momento do salto. Nesse instante, tem-se apenas um movimento que quer representar o distanciamento de uma causalidade estabelecida pelo fato histórico. O instante do salto visto apenas pelo único movimento do tigre pode simbolizar uma história sendo narrada somente pelo olhar dos vencedores. Por isso, o momento do salto para o passado é capaz de trazer também o movimento dos vencidos, ao afirmar que a presa também é capaz de fitar o tigre. Portanto, “o mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.”⁷¹.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagéticas. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.⁷²

A história, com os seus instantes do tempo-de-agora que nega a concepção de um tempo “homogêneo e vazio” dos dominadores, possui seus momentos de pausa, caracterizado como *Jetztzeit*. Esses momentos – conjunto composto de unidades de força – são denominados de mônadas⁷³. No entanto, na realidade vivida pelos indivíduos, essas mônadas não estão fechadas em si, pois podem incorporar outros conhecimentos. Estes fragmentos da realidade não podem ser explicados a partir de um amplo fluxo histórico.

A mônada aponta para duas vertentes essenciais do pensamento benjaminiano: a imersão (*Versenkung*) no objeto, este traço mimético, quase objetivista que Adorno criticou, e a idéia de uma reunião, de uma reconciliação

⁷¹ BENJAMIN, W., 1994, p. 230. Tese XIV.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 505, [N 3, 1].

⁷³ Segundo Leibniz, “o universo é o conjunto de mônadas, diferentes umas das outras e se hierarquizando segundo seu grau de perfeição, numa série crescente cujo cume é Deus. Cada uma das mônadas constitui um espelho representativo de todo o universo. (...) A combinação das idéias que dá origem ao universo é uma combinação entre infinidade de possíveis.” (JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p.161.) As mônadas providas de razão podem ser consideradas como a experiência que cada indivíduo tem de si mesmo. LEIBNIZ, Gottfried W. *Leibniz*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.9-10.

(*Versammlung*) salvadora dos fenômenos esparsos e perdidos no instante fugidio, no *Kairos* político. A atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia, segundo Benjamin, não tanto nos amplos vãos totalizantes da razão, mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta.⁷⁴

Ao historiador dialético cabe buscar nas ruínas o fluxo histórico e escrever a “contrapelo” a história dos vencidos porque a transitoriedade histórica está impressa nos objetos de cada época, afastando-se, na medida, do possível da transmissão cultural dos vencedores. “*Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.*”⁷⁵ Para Benjamin “*escovar a história a contrapelo*” tem duplo significado. O primeiro – histórico – pretende ir contra a história oficial como se ela fosse o “*único e enorme cortejo triunfal*”. O segundo, de cunho político, é no sentido de ir contra a idéia de que o curso natural das coisas é o progresso.⁷⁶

Para Benjamin, bem como para Marcuse, Adorno e Horkheimer, a história não é atividade de memorialista que vive da seqüência temporal e de sua linearidade tranqüilizadora. A tripartição do tempo em presente, passado e futuro recalca o mito – o remanescente irracional das origens da razão –, porque lida com o previsível e o controle do tempo histórico. A destrutividade retorna porque o mito não foi ultrapassado pela razão, mas esquecido, melhor dizendo, recalcado no interior da razão abstrata. Se, na senda freudiana, o processo de recalque é o do esquecimento (‘esquece-se para repetir melhor’), o verdadeiro esquecimento supõe recordação: primeiro é preciso lembrar, para depois esquecer, para não haver recalque. É o recalque do mito, da angústia que retorna na forma do eclipse da razão, no nazismo, no totalitarismo e na relação predatória com a natureza.⁷⁷

Para entender a concepção de história dada por Benjamin, é necessário compreender que seu método histórico está pautado metodologicamente na interrupção. O referido autor acreditava que o saber histórico na passagem do século XIX para o XX deveria funcionar como um antídoto contra o estado mítico e de sonho

⁷⁴ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? In: *Revista USP*, n. 15, p. 44, set./out./nov., 1992. (Dossiê Walter Benjamin).

⁷⁵ BENJAMIN, W., 1994, *op. cit.*, p.225. Tese VII. A tradução do livro de Michael Lövy (2005, *op. cit.*, p. 70), faz referência à palavra documento e não, monumento. É importante frisar a afirmação de Le Goff (*op. cit.*, p.525-41), que todo documento é monumento. Quanto ao termo barbárie, ele é utilizado no sentido de que todo documento/monumento, necessariamente, é elaborado e oficializado a partir de determinadas escolhas, recortes, exclusões etc. Portanto, não é uma verdade transparente, e suas afirmações silenciam, ao mesmo tempo, várias outras. Benjamin, na realidade, não pretende fazer uma oposição entre cultura e barbárie, mas demonstrar uma unidade contraditória que pode ser pensada dialeticamente.

⁷⁶ LÖWY, M., *op. cit.*, p. 74.

⁷⁷ MATOS, Olgária. *Discretas esperanças*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p.125.

proporcionado pela era da Indústria Cultural, desnudando completamente a “*‘história’ de sua função ideológica legitimadora*”. Ao mesmo tempo em que nega a ilusão do presente, respaldado por um encaminhamento histórico revelador dos vencidos, os próprios conteúdos culturais são vistos como a “*fonte do saber crítico*”⁷⁸. O historiador materialista dialético teria a função de, através da mônada, captar no presente o instante significativo do passado de cada época. “*Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo.*”⁷⁹

Para entender esse processo histórico benjaminiano é preciso perceber que sua estrutura de pensamento tem como ponto crucial a imagem-dialética cuja origem está presente na tensão entre os pólos histórico e metafísico da interpretação, ou seja, na relação metodológica existente entre esses dois pólos, que Benjamin qualifica como sendo “*uma meia virada pelo avesso*”.⁸⁰

A concepção de Benjamin é essencialmente estática (mesmo que a verdade iluminada pela imagem dialética seja historicamente fugaz). Localiza visualmente idéias filosóficas dentro de um campo transitório e irreconciliado de oposições, que pode ser representado como coordenadas de termos contraditórios, cuja ‘síntese’ não é um movimento em direção à resolução, mas o ponto em que seus eixos se intersectam.⁸¹

Buck-Morss, estudando as notas e os múltiplos elementos no projeto das Passagens, afirma, a partir de um esquema heurístico, que Benjamin usa, implicitamente, em seus trabalhos, coordenadas como polaridades antitéticas de eixos para revelar imagens. O eixo dessas coordenadas – consciência e realidade – teria em seus extremos antitéticos os termos natureza petrificada/ natureza histórica e sonho/ despertar, respectivamente. A mercadoria seria o centro, o ponto fulcral, para pensar as imagens dialéticas e em cada um dos campos das coordenadas teria um aspecto da

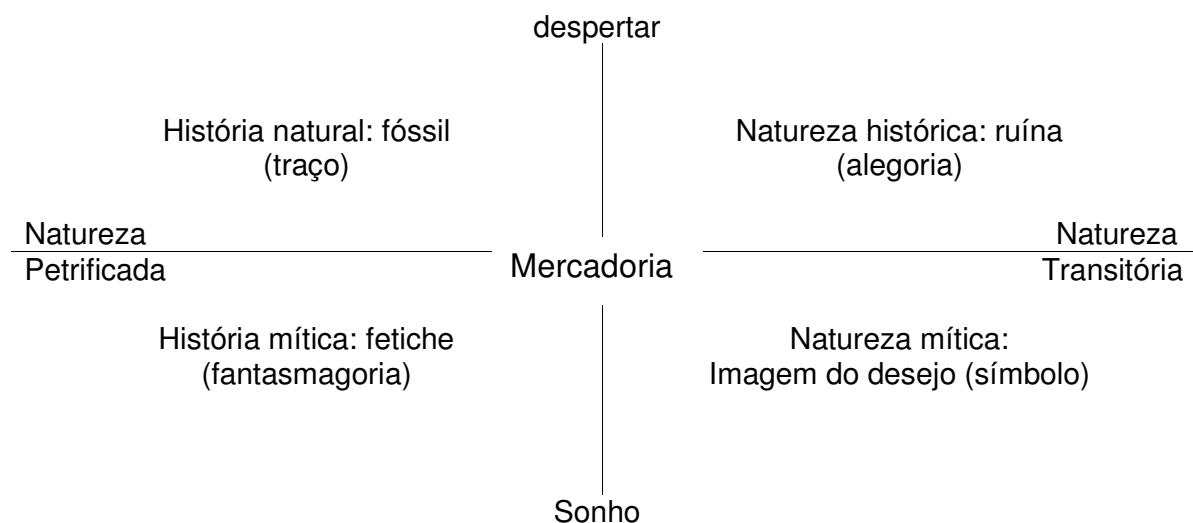
⁷⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 21.

⁷⁹ BENJAMIN, W., 1994, *op. cit.*, p.224. Tese VI.

⁸⁰ BUCK-MORSS, S., *ibidem*, p.45.

⁸¹ BUCK-MORSS, S., *ibidem*, p. 254.

“aparência” contraditória e transitória dessa mercadoria, representada por fetiche e fóssil, imagem do desejo e ruína, conforme diagrama abaixo.⁸²



A historiografia do autor berlinense percebe a experiência como sendo um traço, pois a cultura se caracteriza pela acumulação, na sua grande maioria inconscientemente, de dados na memória, tanto na vida privada quanto na vida coletiva. A Experiência (*Erfahrung*) e a rememoração (*Eingedenken*) são, para Benjamin, as formas autênticas de memória. A memória – conceito central da historiografia benjaminiana – possibilita a relação entre o presente e o passado por meio da tradição. No entanto, quanto mais se estabelece a vivência moderna de nossa sociedade mais nos afastamos do conceito de Experiência, visto que o avanço do capitalismo com suas formas de produção, reprodução e comercialização ocasionam uma perda da sensibilidade e, automaticamente, da capacidade de formação das consciências coletivas que são elaboradas e revividas pela reminiscência dos agentes históricos. Perder a capacidade de narrar é perder conseqüentemente a capacidade de fazer com que os fatos do passado possam ser cognoscíveis.

⁸² BUCK-MORSS, S., *ibidem*, p. 255.

A memória e a lembrança, individuais ou coletivas, necessitam da vivência e da sensação de elementos existentes no tempo presente para tecer não só aquilo que foi um dia, mas também para imaginar uma cena fictícia, desejada. A rememoração é possível pelas “correspondências” elaboradas pelos traços visíveis que permanecem no espaço evocando um outro tempo, atribuindo significados e dando sentido ao passado. “*Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, trabalho de Penélope da reminiscência.*”⁸³ Para Walter Benjamin, “*a idéia das correspondências é a utopia pela qual um paraíso perdido aparece projetado no futuro*”⁸⁴, e as memórias, voluntárias e involuntárias, dialeticamente, fundiriam o coletivo e o individual. A memória voluntária seria aquela estabelecida na vivência do próprio sujeito, mas mesmo fazendo uso da inteligência, ela é incapaz de assimilar determinadas potencialidades de um tempo perdido no passado, pois ela não é regida por uma contigüidade. Já a segunda, a involuntária, traria, inconscientemente à tona, elementos vividos no passado a partir da experiência. Esses conceitos opostos foram desenvolvidos dialeticamente por Benjamin a partir de Marcel Proust quando este descreveu sua experiência com o sabor *Madeleine*.⁸⁵

Os restos fossilizados, inclusive de mercadorias, tornam-se pistas históricas com significados elaborados pelos agentes históricos daquele tempo passado a partir de uma contradição, pois são, por um lado, extinção e morte de algo que existiu, e, por outro, possibilidade para mudança, pois ali reside a transitoriedade da história. No caso específico das *Passagens*, Benjamin está tratando historicamente da “natureza” das mercadorias.

Em contradição à história natural temos a história mítica. O mito implica uma leitura de história a partir da idéia de que o homem não escreve sua própria história,

⁸³ BENJAMIN, W., 1994, *op. cit.*, p. 37. (Obras Escolhidas, v.1).

⁸⁴ TIEDEMANN *apud* LÖVY, M., *op. cit.*, p. 29.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Textos escolhidos*. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.35-62.

seu destino já está traçado pelos deuses e anunciado nos textos sagrados. Na modernidade o nosso mito estaria justamente na certeza de que todo aparato tecnológico, todo o progresso e todo avanço estariam a serviço de uma humanidade melhor. “*O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que corre o risco de se apagar definitivamente*”⁸⁶. Nesse sentido, é importante ressaltar a ligação existente entre memória e rastro, pois a memória vive a

Tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro⁸⁷,

pois há que pensar os rastros a partir da noção de ausência dupla, ou seja, nomeia-se através da palavra (que já remete a uma ausência) um objeto presente que remete a um outro objeto ou “coisa” também ausente, semelhantemente a um palimpsesto que se pode inscrever uma escrita, sucessivamente, em cima da outra.

A partir do século XIX o significado de propriedade/mercadoria tem um desdobramento na significação quanto ao valor de uso e de sua utilidade, assumindo feições capitalistas. O fetichismo para Benjamin, discutido mais exaustivamente no trabalho das *Passagens* que tinha como objetivo repensar o mundo das mercadorias apresentado nas arcadas francesas, onde o objeto exposto se transforma em um produto que solucionará as carências dos indivíduos, iniciou-se com a perda das referências contidas nas mercadorias, ou seja, no esvaziamento do produtor, construtor do produto e na “auratização” do objeto, semelhantemente às obras de arte.

A fantasmagoria das mercadorias revelaria a imagem das coisas como se elas fossem reais, impedindo de perceber as relações sociais estabelecidas para a sua própria elaboração, comportando-se como uma “*dimensão utópica, de sonho e desejo*”

⁸⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 44.

⁸⁷ GAGNEBIN, J., *ibidem*, p. 44.

*coletivo, mas por sua vez, expressa o engodo, a ilusão e a ambigüidade causada pela fetichização do mundo balizado pela mercadoria.”*⁸⁸

Para Benjamin, com sua teoria da experiência histórica, “*a chave para a nova fantasmagoria urbana não era tanto a mercadoria-no-mercado, mas a mercadoria-em-exposição, em que o valor de troca e o valor de uso perdiam toda a significação prática, e entrava em jogo o valor puramente representacional.*”⁸⁹ O fetichismo nas sociedades modernas atinge a mercadoria não somente em termos de exposição, mas também criando demandas para o seu uso e meios de atividades para comercializá-las, alterando tanto suas formas quanto as propagandas para difundir necessidades. Os objetos expostos passam a despertar novos desejos ao mesmo tempo em que descontextualiza sua própria produção. Na mercadoria fetichizada quanto maior o preço e a impossibilidade de compra, maior será o valor do produto.

Diferentemente de Freud, que entende o sonho como uma realização do desejo, Benjamin reelabora a categoria do sonho como sendo a forma pela qual os objetos serão produzidos a partir da consciência coletiva, pois essa acredita no progresso técnico como um avanço da sociedade, ou melhor, como um mito da sociedade sem classes pré-históricas. A fetichização tanto da mercadoria quanto dos sonhos têm como resultado, a transformação das imagens de desejo em fantasmagoria e, com isso, o sonho tornar-se-á uma desilusão. Mesmo sabendo que as imagens de desejo não libertam a humanidade ela é imprescindível para o desenvolvimento da capacidade tecnológica e também oferece ruínas e lixo para que os historiadores possam realizar os seus trabalhos: escrever a história a contrapelo. A transitoriedade das sociedades modernas, no processo de transformação de mercadorias em imagens de desejo e, automaticamente, na transformação de mercadorias fetichizadas, leva a uma

⁸⁸ PESAVENTO, Sandra Jatáhy. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. In: *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 89, n. 5, set./out., 1995, p. 40.

⁸⁹ BUCK-MORSS, S., *ibidem*, p.113.

eternização do mítico congelando a história da humanidade. No entanto, essa fantasmagoria moderna da mercadoria leva a uma mortificação de tudo aquilo que for novidade. Dessa forma, a ruína, ao mesmo tempo, representa a fragilidade e a transitoriedade da cultura capitalista como também a sua própria destrutibilidade. Benjamin buscava a “verdade” histórica no lixo da história moderna, nas ruínas mercadológicas, e esse talvez seja o caminho para se pensar a relação entre teatro de revista e a cidade numa perspectiva entre o mutável e o imutável nas representações.

Se a história prévia de um objeto revela sua possibilidade (incluído seu potencial utópico), sua história posterior é aquela em que mostra no que se transformou enquanto objeto histórico, arrancando-o do *continuum* da história. As marcas deixadas pela história posterior do objeto, as condições de sua decadência e a forma de sua transmissão cultural possibilitarão que as imagens utópicas dos objetos passados possam ser lidas no presente como verdade. É o potente confronto da pré e da pós-história do objeto, aquilo que o torna atual no sentido político como presença de espírito (*Geistesgegenwart*).⁹⁰

1.3 O Teatro de revista como documento do espaço urbano

As peças de teatro de revista com sua estrutura e convenções trazem a possibilidade de pensá-las como um documento histórico, obviamente dadas às suas características um documento fragmentado, incompleto e permeado de alusões, pois

⁹⁰ BUCK-MORSS, S., *ibidem*, p.264.

se refere sempre aos fatos recentes. Essas peças são entendidas como um documento quando em suas análises pode-se fazer uma crítica buscando entender as circunstâncias em que surgiram, pois o documento “*não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder*”.⁹¹ Além disso, é necessário pensar as escolhas realizadas pelos próprios estudiosos em relação às abordagens metodológicas que analisam tais documentos. Talvez, por isso mesmo, a comédia, o riso, o teatro de revista e a cultura popular sejam incessantemente citados como objetos pouco analisados ou analisados de forma precária. Nessa vertente de concepção é comum observar, principalmente nas últimas décadas, a existência de trabalhos que buscam novos olhares para esses mesmos objetos a partir de novas concepções metodológicas.

Ainda de acordo com Le Goff, é importante assinalar que tanto os documentos quanto as análises realizadas pelos pesquisadores não são inócuos, pois qualquer documento

é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (...) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor um futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si própria.⁹²

Portanto, é necessário fazer uma distinção entre o “real acontecido” e a história como uma narrativa que quer representar, por meio de textos e imagens, os fatos do passado, pois esses registros chegam a um tempo presente como representações de um passado. Isso quer significar que não existe uma única forma de compreensão e recuperação do passado.

⁹¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003, p.535-36.

⁹² LE GOFF, J., *ibidem*, p.537-8.

É nesse sentido que se objetiva um entendimento entre o espaço cênico construído nas peças de teatro de revista e o espaço urbano. Tal relação espacial deve sempre *a priori* levar em consideração que o espaço teatral também mantém relações estreitas com a cidade, seja como um espaço arquitetural – concreto e delimitado – ou como um espaço de poder simbólico.

Vale ressaltar que qualquer olhar imediato perceberá a inequívoca relação existente entre o espaço cênico criado nas peças de teatro de revista e o espaço urbano, visto que um dos principais personagens desse gênero teatral é a cidade revisitada. “*A revista de ano trazia o debate das ruas para os palcos. Era uma obra aberta para várias leituras, abarcando a diversidade cultural da grande cidade através de alusões que realizava*”.⁹³ Além de um dos personagens ser a própria cidade, os enredos revisteiros se aproximam tanto das crônicas jornalísticas quanto do trabalho dos historiadores, por registrarem uma infinidade de recortes cotidianos do real.

No entanto, pretende-se, no momento, produzir uma intrincada rede de combinações conceituais que seja capaz de romper com a idéia imediatista e tão comum sobre a relação entre o teatro de revista e a cidade, como sendo o palco revisteiro um espelho capaz de mapear uma dada sociedade, ou melhor, visa repensar o palco do teatro de revista como um lugar privilegiado para entender as articulações e negociações que ocorriam nas praças públicas, pois, como afirma Veneziano, “*as revistas de ano pareciam procurar fixar teatral e satiricamente os instantâneos da cidade*”⁹⁴, semelhantemente às fotografias panorâmicas, muito divulgadas naquele período. A imediatidade do representado nos palcos pode-se constituir dessa forma em uma simples reciprocidade entre os fatos importantes ocorridos na cidade e as cenas fragmentadas do teatro de revista.

⁹³ ANTUNES, Delson. *Um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.16.

⁹⁴ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: UNICAMP, 1991, p. 30.

O possível mapeamento da cidade, através desse gênero teatral, pode indicar uma delimitação do olhar para as representações ocorridas nas crônicas revisteiras, pois o ato de mapear é de responsabilidade dos urbanistas que constroem sua visão da cidade pelo alto, pelo mapa, em contraposição, como quer Certeau, aos praticantes ordinários da cidade que a experimentam por dentro, “embaixo”. “*A cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas*”.⁹⁵ Enquanto os praticantes ordinários da cidade trazem um determinado conhecimento espacial adquirido pelo próprio deslocamento urbano.

Mas ‘embaixo’ (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com os espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada.⁹⁶

Mas ao mesmo tempo, não se pode negar que o olhar de cima, capaz de mapear a cidade, indica certa especialização do produtor do mapa. Esse leitor especial da cidade – que pode ser representado pelos cronistas, fotógrafos, poetas, pintores, autores de peças de teatro (de revistas) – em contraposição ao cidadão comum, é capaz de traduzir diferentemente a cidade e suas relações, pois ele terá uma percepção de produtor e de consumidor da urbe através de seus processos – julgamentos sociais, vivências, memória, lembranças, gosto estético etc. – de incorporação social e histórica que terá como base o conceito de *habitus* dado por Bourdieu (citado anteriormente).

As práticas sociais seriam estruturadas, isto é, apresentariam propriedades típicas de quem as produz, porque a própria subjetividade dos indivíduos, sua forma de perceber e apreciar o mundo, suas preferências, seus gostos, suas

⁹⁵ CERTEAU, M., *ibidem*, p.171

⁹⁶ CERTEAU, M., *loc. cit.*

aspirações, estariam previamente estruturadas em relação ao momento da ação.⁹⁷

Tal afirmação não quer negar que os homens comuns não sejam capazes de construir suas representações, mas indicar diferenças substanciais nas imagens representacionais, ou seja, apontar a existência de escritas divergentes nos textos sobre a urbe construídos pelos “leitores privilegiados” e pelos “cidadãos comuns”. Portanto, pode-se afirmar que a cidade não deve ser vista e analisada apenas pelas suas construções arquiteturais e suas possíveis ocupações no espaço, mas antes, pela dimensão da existência, pois ela é construída por homens e suas relações. Cabe ao historiador caminhar trilhas diferentes para entender as inúmeras cidades construídas.

Ler a cidade dos excluídos, pobres e marginais conduz o historiador a "escovar a história a contrapelo", como diz Benjamin, buscando os cacos, vestígios ou vozes daqueles que figuram na história como "povo" ou "massa" ou que se encontram na contramão da ordem, como marginais. É nos registros policiais, nas entrelinhas dos jornais, nas "colunas do povo" dos periódicos, nas festas populares e nas manifestações de rua, nos acontecimentos singulares que quebram a rotina da vida urbana que podemos encontrar suas vozes ou resgatar os indícios do que seria a sua ordem, chegando às representações coletivas de uma "outra" cidade.⁹⁸

Além dos “leitores especiais da cidade” e dos “cidadãos comuns”, não se pode esquecer o grupo de “profissionais da cidade” – arquitetos, engenheiros, urbanistas, médicos sanitaristas e outros burocratas – responsáveis tanto pelas intervenções urbanas quanto pelos projetos e concepções de cidade, como formuladores de significados para o espaço urbano que podem ou não, estar distanciados das referências elaboradas pelos consumidores da cidade. Pois, independentemente das visões, pode-se afirmar que a cidade não é feita somente de pedras, mas do valor atribuído a elas pelos próprios cidadãos. “*É preciso prescindir, portanto, do que parece óbvio e ver como ocorre, em todos os níveis culturais, a atribuição de valor aos dados visuais da cidade*”.⁹⁹

⁹⁷ NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.27-8.

⁹⁸ PESAVENTO(a), S., *ibidem*, p. 288.

⁹⁹ ARGAN, G., *ibidem*, p.228.

O texto revisteiro, assim como a cidade, agrega tanto os múltiplos olhares de uma platéia (dos consumidores) quanto a visão ideal ou real de um escritor (do “leitor especial da cidade”) que é capaz de retratar o espaço urbano a partir de um texto encenado.

Por isso, o espelho da cidade refletido nas encenações é construído pelo cruzamento dos olhares ocorridos face-a-face – platéia e personagem – no momento da encenação. Não se esquecendo do movimento elástico que poderá ocorrer no encontro entre a platéia e o personagem quando o ator também poderá se mostrar, contando para a platéia uma história paralela ao enredo teatral. O espaço cênico deve ser entendido, dessa forma, como um *entrelugar*¹⁰⁰, complexo e vivenciado por uma circularidade cultural dada pelos diferentes sentidos atribuídos às cenas. Esse lugar praticado, visto como fronteira no sentido de *limes*, de um lugar sem dono, de um lugar de ninguém, ou melhor, um espaço habitado entre os lugares praticados por alguém, possibilitará um excedente cultural, fazendo surgir uma nova leitura do espaço urbano a partir das alteridades. É nessa fronteira que se dará o novo, não como o somatório dos olhares anteriores, pois, assim sendo, a platéia sempre possibilitaria uma única visão das encenações, tampouco quer significar a supremacia de um único discurso simbólico originado pelas cenas. O *entrelugar* no espaço cênico é o outro lado do espelho, refletindo as negociações culturais que podem ser conflitantes ou consensuais.

A metáfora dos rizomas elaborada por Deleuze e Guattari¹⁰¹ é capaz de explicar com clareza o movimento que ocorre no interior desse *entrelugar*. Para os autores, essa metáfora facilita a percepção no entendimento da produção do conhecimento. A multiplicidade de elementos no interior do próprio processo de produção do saber –

¹⁰⁰ BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

sem hierarquia e com os elementos existentes sendo, necessariamente, remetidos aos outros elementos – possibilita a proliferação do pensamento.

O rizoma, dessa forma, pode ser entendido a partir de seis princípios básicos. O primeiro princípio, o da conexão, diz que a partir de qualquer ponto do rizoma ele pode estar ou ser vinculado a qualquer outro rizoma. Nesse sentido, as conexões existentes não necessitam ser mediatizadas, pois elas acontecem sem uma ordem anterior. O segundo princípio, o da heterogeneidade, quer significar que qualquer conexão pode acontecer e não pode ser reduzida a uma única unidade apenas. Isso acontece com a visão de construção do conhecimento como sendo uma árvore. O terceiro princípio, denominado de ruptura assignificante, quer entender que o processo rizomático impõe sempre novos direcionamentos, sendo definidos como novas linhas de fuga.

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras.¹⁰²

O quarto, o princípio de cartografia, indica que o rizoma, assim como um mapa, pode ser acessado a partir de infinitas entradas. Essa é a lógica da exploração e da descoberta de novas entradas, fronteiras e facetas. O último princípio, o da decalcomania, indica a multiplicidade de colagens que se pode fazer com os mapas, tanto entre si quanto com suas próprias cópias.

Com estes princípios básicos, Deleuze e Guattari acreditam que a produção de conhecimento será entendida diferentemente do saber sendo produzido a partir de uma única matriz, possibilitando novas abordagens para a produção do saber e, conseqüentemente, interferindo nas análises da sua própria produção.

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.¹⁰³

¹⁰² DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *ibidem*, p.16.

¹⁰³ DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *ibidem*, p.37.

Portanto, as representações nos entrelugares postulam, paradoxalmente, discursos homogêneos que sejam capazes de significar as diferenças culturais. Essa trama produz campos de força marcados pelas utopias de harmonização das diferenças para consolidação de uma identidade. Nesse entrelugar, centro simbólico de um espetáculo, existe uma confusão de olhares – ator, personagem, platéia e obra – que se superpõem. O olhar do espectador no momento em que se vê na cena, mas que ao mesmo tempo contempla o espetáculo; o dos personagens – vividos por atores e que são, ao mesmo tempo, leitores da cidade – que representam fatos e vultos importantes ocorridos no espaço urbano; e o da obra “final” – resultado de um trabalho anterior realizado pelos artistas e pelos técnicos – dada para ser vista, tornando real o espetáculo, mas que, ao mesmo tempo, se projeta para o exterior do espaço cênico e torna possível a representação. Deve-se ressaltar que na relação ator/personagem e platéia existe o espaço da sensibilidade que a partir da noção do rizoma pode-se entendê-lo como um lugar praticado pela variação, pela expansão, pela picada e pela conquista. Esse espaço é produzido com múltiplas entradas e saídas.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entrelugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.¹⁰⁴

Quanto às utopias, Foucault, no texto *Outros espaços*, a partir das relações que “definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros”, discute o espaço de fora, ou seja,

o espaço em que vivemos pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ BHABHA, H., *ibidem*, p. 19-20.

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 414. (Ditos e Escritos, III).

Para o autor, as utopias são posicionamentos que mantêm a sociedade real, seja para aperfeiçoá-la ou não, mas sempre serão espaços irreais. Em toda sociedade, assim como existem espaços irreais, também existem espaços reais que são uma espécie de “contra-posicionamento” que, mesmo sendo lugares efetivos e elaborados pela própria sociedade, são localizáveis como espaços capazes de representar, inverter e contestar a própria cultura.

Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heteropias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heteropias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho.¹⁰⁶

Para o autor, o espelho é uma espécie de heteropia por ser um espaço real que “realmente” reflete a imagem de quem o olha, mas ao mesmo tempo é irreal por remeter aquele que o olha a um lugar que está longe do observador. Nesse sentido, pode-se pensar o Teatro de Revista como um espaço social que é capaz de representar a cidade de forma real, imaginária ou ideal, pois esse gênero teatral é uma espécie de crônica da cidade por trazer uma seleção de fatos importantes ocorridos no cotidiano a partir da subjetividade de quem escreveu, possibilitando discussões sobre os mesmos fatos que são representados em cena de forma real, ideal, mas sempre imaginária.

Nesse espaço aberto pelo teatro de revista, cria-se um novo espaço organizado e perfeito, em contraposição à desorganização do espaço vivido no cotidiano, e que é capaz de justapor em um só lugar – o espaço cênico – vários posicionamentos que às vezes são, inclusive, contraditórios. “*É assim que o teatro fez alternar no retângulo da*

¹⁰⁶ FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 415.

*cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros*¹⁰⁷, acumulando numa espécie de arquivo um determinado período histórico, exibindo num mesmo lugar e num mesmo tempo, gostos, formas e idéias comuns a toda uma comunidade, semelhantemente à função do museu e da biblioteca dos séculos XVIII e XIX. No entanto, o teatro de revista, vivencia os fatos importantes ocorridos na cidade dentro de um determinado período de tempo – as revistas de ano, por exemplo – misturando elementos cômicos e sérios, pois nesse teatro podem ser representados de forma fútil, prazerosa ou festiva, inclusive os aspectos negativos da sociedade.

A revista é um espetáculo inteiramente composto por alusões voluntárias a fatos recentes. E a *alusão* é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa a fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da *alusão*. Alusões que podem aparecer sob diferentes formas: históricas, quando elas se referem a fatos históricos conhecidos; políticas, quando atuam no campo da paródia aos homens do governo; verbais, quando se utilizam de palavras que tenham duplo sentido (*double sens*) e se apresentem como um ingênuo equívoco e até mitológicas, calcadas num ponto qualquer da fábula disfarçada, como metáfora do presente. A *alusão*, cujos rastros se encontram nos ritos populares e nas formas carnavalizadas espontâneas, é, também, um meio com que se vinga o povo da ordem social imposta.¹⁰⁸

É por esse mesmo motivo, espaço aberto que permitem muitos posicionamentos e ter uma estrutura dramaturgicamente cômica e festiva, que o teatro de revista possibilitará “curiosas” exclusões, mesmo que pelo silenciamento ou pela seleção prévia de acontecimentos ou pelas escolhas de representação, pois uma de suas características era atender as exigências de um público bastante diversificado. “*Talvez essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta*”¹⁰⁹, pois é o lugar que convivem o espectador – leitor especial ou comum da cidade –, o ator e o personagem, em suma, a cidade. Por este motivo a representação deve ser interrompida em algum momento, não podendo esgotar a relação daqueles que convivem no mesmo lugar, pois a cidade permanece no espaço exterior ao espetáculo e é para onde todos voltarão.

¹⁰⁷ FOUCAULT, M., *ibidem*, p. 418.

¹⁰⁸ VENEZIANO, N., *ibidem*, 1996, p. 30. Grifos do autor.

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 19.

A polissemia da cena revisteira, fragmentada, híbrida e, ao mesmo tempo, naturalista e de *féerie* possibilita incluir e/ou excluir elementos. Nesse sentido, o teatro de revista pode ser entendido como um “lugar sem lugar”, pois mesmo fazendo parte de uma dada sociedade e ser encenado em um espaço concreto, arquitetural, permite que as peças teatrais possam despertar o universo infinito da imaginação e da idealização de uma cidade e/ou sociedade, pois encenam o que de mais importante ocorreu numa determinada cidade sem perder sua principal característica, que é a satisfação imediata do público. Por esse motivo as peças de teatro de revista são fechadas em si mesmas.

De acordo com Aguiar, no momento da encenação de um texto teatral deve-se levar em consideração as relações sociais coletivas e de pertencimento para se entender um determinado espetáculo. Tanto no plano individual quanto no coletivo existe um espaço definido por esse autor como *mnemônico* que “*perpassa não só a platéia, mas também os artistas e sua produção num possível espaço que atravesse as relações sociais, políticas na dimensão da memória coletiva e do tempo*”.¹¹⁰ Essa memória coletiva, deflagrada no momento da encenação desdobra-se após cada espetáculo. No entanto, não se pode esquecer que a construção cênica elaborada por um autor/diretor específico, funciona como um espelho que reflete aquilo que está longe e em algum lugar da memória coletiva, mas que é dado ao olhar de uma platéia por aqueles que foram capazes da construção cênica.

Mas ao mesmo tempo, a representação indica uma visibilidade da própria platéia, pois o espetáculo revisteiro pode colocar o espectador como elemento excessivo da representação, pois ele já está lá representado na peça antes mesmo de assistir a ela. Ele é visto e se vê nas cenas. Portanto, os espetáculos de teatro de revista indicam

¹¹⁰ AGUIAR, Ramon Santana. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do Espetáculo. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 224.

para o espectador num movimento sagital para algo que está fora da cena, mas que só é possível de ser tornar realidade quando os olhares se cruzam trazendo uma rede complexa de trocas. Mesmo utilizando como “modelo” os “personagens” e os fatos da cidade, a revista aceita quantos espectadores puderem aparecer para que a troca possa ser infinita. Ao ocupar o espaço cênico, o espectador tem, ao mesmo tempo, um lugar privilegiado e obrigatório, pois sua invisibilidade cotidiana é iluminada, tornando-o visível para a própria cidade.

Os traços do passado lá estão, na sua materialidade, na sua presença visual e passível de reproduzir uma experiência sensível, mas é pelo olhar de quem rememora que se pode dar a ver uma ausência, converter o *velho* em *antigo*, ou seja, fazer de um espaço, transformado, destruído e mesmo vazio, uma construção no tempo portadora de vida, porque é reconhecível como tal. É só pelos olhos da memória que é possível ver, mesmo na ausência material do traço ou resto do passado, a presença daquilo que já foi. Neste sentido, ao passar por uma rua, ou parar diante de um prédio, é possível enxergar não a concretude daquilo que se oferece à vista, mas a presença daquilo que não mais ali está.¹¹¹

É nesse sentido que se pode entender a representação cênica do Teatro de Revista e o espaço urbano. Ambos estão vinculados a uma multiplicidade de olhares e de significações, pois a cidade, assim como as cenas revisteiras, espelha, a partir de um entrelugar, os discursos homogêneos que a própria coletividade construiu nas alteridades cotidianas.

¹¹¹ PESAVENTO, Sandra Jatthy. Memória, História e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n.4, 2002, p. 27.

CAPÍTULO 2

SÃO JOÃO DEL-REI: NAS TRILHAS DA HISTÓRIA

Para pensar o fenômeno urbano existente em São João del-Rei, faz-se necessário um entendimento sobre a trajetória da evolução urbana de Minas Gerais, pois o núcleo são-joanense é de suma importância para a história desse Estado, ou melhor, pode-se afirmar que, historicamente, esses espaços se confundem. O fenômeno urbano mineiro deve ser analisado tendo em vista que ele só é possível a partir de uma acumulação de múltiplos elementos dentro de um processo interativo.

A expressão “mosaico mineiro”, instituída por John Wirth¹¹², é utilizada para analisar, a partir da idéia de regionalismo, a identidade mineira. Como justificativa, o referido autor cita as Minas Gerais com uma desarticulação entre as regiões centrais (auríferas) e as que se destacariam como altamente dinâmicas durante o século XIX. Esse fato poderia ser comprovado pela perda de poder político e econômico ocorrido no Estado durante a República Velha. Obviamente, tal expressão não comporta mais os entendimentos econômicos e políticos por vários fatores. Entre eles, destacam-se dois: o primeiro é que as estradas, picadas e trilhas construídas em Minas Gerais possibilitavam contatos intra e inter capitanias – Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás –, tornando possíveis as trocas econômicas, políticas e culturais. O segundo refere-se à desintegração regional, pois ela não é um privilégio somente de Minas, visto que a exploração ocorrida na Colônia possibilitou que, paulatinamente, o Brasil fosse povoado mais pelos influxos econômicos do que pela densidade populacional. Essa expressão, criticada por corresponder à idéia de que na província mineira existiu uma fragmentação, foi elaborada a partir do discurso geográfico, econômico e político, mas talvez seja conceitualmente relevante para entender o processo cultural ocorrido na

¹¹² WIRTH, John. *O fiel da balança: Minas Gerais na Federação Brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 39. (Estudos brasileiros, v.50).

Província, pois, como verificado no capítulo anterior, tanto o Teatro de Revista quanto a própria construção conceitual da História Cultural prevê o fragmento como uma unidade possível de análise. Resta, portanto, entender o fio condutor da regionalização. Esse fio, fragmentado, efêmero e ambíguo, pode estar no próprio viandante que percorria os caminhos tortuosos de Minas Gerais. Ou melhor, o fio condutor pode ser a errância urbana dos viandantes, dos artistas, dos comerciantes e daqueles que experimentavam os caminhos abertos em Minas Gerais. A exploração dos caminhos é o componente mais relevante nesse erro, pois a experiência, a capacidade de apreensão pelo andar, relaciona, imediatamente, questões subjetivas, lúdicas e amorosas. É dessa forma que se devem entender os relatos dos viajantes que registravam seus sentidos sobre os lugares praticados por que eles passavam ou em que paravam.

O “mosaico mineiro” é aqui entendido pelo viés cultural justamente pela desordem que aparentam as distintas regiões. Essa desordem aparente é resultado de uma visão *a priori* organizadora de um espaço e de um tempo, mas talvez essa ordem anterior nunca tenha existido. A realidade traz o desequilíbrio para a imaginação do espaço organizado que, isoladamente, qualifica cada região como incompleta, inacabada. É essa característica de incompletude que possibilitará a exploração e a descoberta. Pode-se dizer que o território mineiro é composto por fragmentos cujo sentido é o empregado na obra de Jacques¹¹³ ao citar Maurice Blanchot.

Os fragmentos são separações inacabadas; o que eles têm de incompleto, de insuficiente, trabalho da decepção, é a sua deriva, o sinal de que, nem unificáveis, nem consistentes, eles se deixam separar por marcas com as quais o pensamento, ao declinar e ao se declinar, imagina conjuntos furtivos que ficticiamente, abrem e fecham a ausência de conjunto, mas, definitivamente fascinado, pára, sempre mantido pela vigília nunca interrompida. Daí a impossibilidade de dizer que tenha havido intervalo, pois os fragmentos, destinados em parte ao branco que os separa, encontram nessa distância não o que os termina, mas o que os prolongará, o que já os prolongou, fazendo-os

¹¹³ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 43. O livro citado por Jacques é *L'écriture du désastre* (1980) de Maurice Blanchot. A tradução foi feita pela própria autora.

persistir por sua incompletude, sempre prontos a se deixar trabalhar pela razão incansável, em vez de permanecer a palavra deposta, deixada de lado, o segredo sem segredo que nenhuma elaboração consegue preencher.

A metáfora do mosaico possibilita, dessa forma, tratar o espaço urbano são-joanense a partir do paradoxo existente na relação entre o singular e o todo. Quanto mais o microscópio for analisado melhor será o entendimento do todo e, automaticamente, a concepção básica do próprio conceito de mosaico poderá ser afastada.

Para o entendimento do percurso histórico da cidade de São João del-Rei desde sua fundação, torna-se importante compreender as representações culturais (e teatrais) realizadas no início do século XX, a partir de uma visão de longa-duração. Nesse percurso, de certa forma, serão utilizadas “velhas” e “desgastadas” referências e fontes primárias – sejam as dos viajantes que percorreram Minas Gerais e São João del-Rei, desde os primórdios desse município, deixando importantes relatos, sejam as legislações, como também as informações jornalísticas produzidas e veiculadas na cidade. Além desse material, é digno apontar os trabalhos realizados pelo Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, que há mais de trinta anos vem publicando os trabalhos acadêmicos, quase sempre realizados a partir dos encaminhamentos da História Econômica. Pode-se afirmar que os estudos que objetivam analisar a produção cultural de Minas Gerais, nos séculos XVII, XVIII e XIX, ainda são raros na Academia, com algumas exceções como o ensaio *Théâtre et société. Les édifices théâtraux dans la région du Minas au XVIII^e siècle*, de Evelyn Lima e Nicole Lacroix¹¹⁴, que investiga o espaço urbano e os edifícios, principalmente as Casas de Ópera de Vila Rica e de Sabará, para discutir a dinâmica social mineira nas últimas décadas do período

¹¹⁴ LIMA, Evelyn; LACROIX, Nicole. *Théâtre et société. Les édifices théâtraux dans la région du Minas au XVIII^e siècle*. *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire XLII*, spring-summer/printemps-été 2007, pp. 25-51.

colonial, e o livro *Noites Circenses*, de Regina Horta Duarte¹¹⁵, que estuda os espetáculos circenses e de teatro ambulante durante o século XIX, em Minas Gerais.

Ao citar a História Econômica como procedimento de análise das Minas Gerais, é justo mencionar que o próprio percurso histórico desse campo de conhecimento aponta para novas análises, principalmente, a partir da década de 1970, pois as interpretações econômicas começaram a ter uma leitura sócio-histórica preocupada com o cotidiano e com a vida comum. Portanto, a mineração deixa de ocupar o papel de tema central dos historiadores que buscam um entendimento mais amplo para compreensão da vida diária nesse espaço histórico complexo.¹¹⁶

Fazer o percurso aqui proposto não quer significar que a intenção seja construir uma história totalizante capaz de abarcar todos esses séculos, tampouco compreender os caminhos mineiros de forma linear, pois, na realidade, busca-se compreender determinados elementos que indicam uma permanência na longa-duração cultural na cidade de São João del-Rei e que podem ser observados nas representações teatrais apresentadas nas duas primeiras décadas do século XX. Para isso, busca-se pela História Cultural entender a formação e consolidação do espaço urbano são-joanense a partir da articulação entre três dimensões distintas: a da produção econômica, a do Estado e a da formação cultural barroca. Nessa tríade tem-se um espaço social construído pelas descobertas do ouro – e sua decadência –, e pelo comércio de abastecimento. O segundo espaço seria o da ordem que é instituída pela força do Estado, mas que tem nas Irmandades laicas as grandes intermediárias na consolidação de um discurso oficial de regras de comportamento e de solidariedade. As Irmandades se transformaram em importante instrumento para consolidação do

¹¹⁵ DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Unicamp, 1995.

¹¹⁶ MENESES, José Newton Coelho. Introdução. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas* 1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 273-277. (História de Minas Gerais).

Estado, pois elas promoviam a religiosidade e determinados serviços assistencialistas e, ao mesmo tempo, eram controladas pelo Estado através, principalmente, do repasse de verbas. O terceiro espaço é o da formação cultural barroca que traz, nas manifestações populares, o espírito da contra-reforma e do poder absolutista. A dialética temporal e a espiritual é presentificada nas manifestações e nas artes barrocas. Essa é uma das características de autodefinição da cultura mineira. Na dialética barroca é que se dará a confusão entre os elementos populares e as festas religiosas, dando sentido às representações sagradas, mas ao mesmo tempo, configurando socialmente a cidade de São João del-Rei. É na procissão que o encontro com o popular dar-se-á mais efetivamente, possibilitando divertimentos e encontros sociais.

Há que se considerar além do mais que, seja pela sua existência no interior de um Estado visceralmente absolutista, seja pelo despreparo e desídia dos eclesiásticos, essa religiosidade leiga se caracterizou pelos seus traços reformistas e tridentinos, onde se avultam as devoções pessoais, o culto aos santos, as pompas das festas e das procissões. Religiosidade barroca, numa palavra: de manifestações de exterioridades do culto e da alta dose de sensibilidade nas devoções, de interpenetração de elementos profanos nos religiosos; religiosidade na qual a preocupação social do fiel estava paralela à sua preocupação religiosa. Acrescente-se também o caráter essencialmente prático e imediatista, em que se busca suprir a insegurança emocional, levar consolo e prestar auxílio nas doenças, permitiu que se impusesse uma religião calcada no íntimo e direto contato com os santos. Por isso, o culto aos santos, longe de ser uma atipicidade, tornou-se exatamente o seu traço peculiar. Em síntese, não houve naquela realidade social sinais de irreligiosidade; antes, ali aflorou uma forma própria de vivência do catolicismo, em que a fé se associava à cultura local.¹¹⁷

Pode-se afirmar também que devido às políticas implantadas pela Corte que limitavam consideravelmente o número de clérigos na Capitania, consolidaram-se manifestações culturais muito específicas. Tanto é assim, que música sacra e arte religiosa foram, de forma geral, realizadas por leigos. Tal característica repercute não só no plano administrativo, mas na sociedade como um todo, pois os artistas eram

¹¹⁷ BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder* (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986, p. 178-9.

trabalhadores assalariados contratados pelas irmandades. Esse fato rompe com a estrutura rígida da ordem escravocrata vigente.

2.1 Minas Gerais nos caminhos de São João del-Rei

Minas Gerais tem sido apontada pela historiografia do período colonial pela sua distinção no processo de povoamento em relação às outras capitanias. A descoberta do ouro transformou a estrutura político-administrativa, econômica e territorial da América portuguesa, pois, até então, as regiões que desenvolviam atividades de base extrativista exigiam assentamentos humanos de baixa densidade e com taxas de crescimento pequenas. A Capitania mineira ocupou um vasto território com atividades de características diversas com uma população também diversificada, tanto é assim, que nesse período um aspecto relevante foi o “*deslocamento do eixo econômico-administrativo para o centro-sul*”, alterando a estrutura tanto econômica quanto territorial da colônia¹¹⁸.

Enquanto que nas outras capitanias predominavam a exploração de cana-de-açúcar e as características rurais, as vilas mineiras apresentavam-se como verdadeiras cidades e formavam uma rede urbana cuja economia era fundamental para a metrópole. Espaço e sociedade criaram uma “aura” que dava à Capitania uma fama que excedia Lisboa. Ainda hoje, a formação das cidades mineiras impressiona quando se conhece as condições de criação das igrejas e dos monumentos, os limites, as ruas em declive e o aspecto teatral da arquitetura dos tempos coloniais.¹¹⁹

Vale ressaltar que Minas Gerais não pode ser entendida apenas pelo seu caráter econômico minerador, pois, concomitantemente, existiam atividades diversas mercantis tanto para o mercado interno quanto para o externo.

¹¹⁸ MORAES, Fernanda Borges de. De arraiais, vilas e caminhos: a rede urbana das Minas Coloniais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.), *op. cit.*, p. 65, v. 1.

¹¹⁹ “Alors que dans les autres capitaineries prédominaient l’exploitation de la canne-à-sucre et lês caractéristiques rurales, au Minas les *vilas* se présentaient comme de vraies villes et formaient un réseau urbain dont l’économie était fondamentale pour la métropole. Espace et société ont créé une « aura » qui donnait à la Capitainerie une renommée qui dépassait Lisbonne. Encore aujourd’hui, la formation des villes du Minas impressionne ceux qui connaissent les conditions de la création des églises et des monuments, des limites, des rues en pente et l’aspect théâtral de l’architecture des temps coloniaux.” (LIMA e LACROIX, *op. cit.*, p. 27).

A Comarca do Rio das Mortes no ano de 1776 tinha, aproximadamente, 82.781 habitantes e a população de Minas Gerais, nesse mesmo ano, era de 319.739. A população da Comarca do Rio das Mortes era menor apenas da população de Sabará que contava com um total de 99.576 habitantes. Para uma comparação numérica basta observar as principais cidades da Nova Inglaterra, New York e Filadélfia, que contavam no ano de 1775, respectivamente, com uma população de 25.000 e 40.000 habitantes.¹²⁰

São João del-Rei teve o seu foral de vila em 1712 passando a essa categoria no dia 8 de dezembro de 1713, e foi elevada à cidade em 6 de março de 1838 pela Lei provincial n. 93, assinada pelo Presidente da Província Dr. José Cesário de Miranda. Numa contradição, o álbum confeccionado por André Bello indica que São João del-Rei teve o “*fôro de villa por d. João V em 1714, tomando posse o primeiro ouvidor Dr. Gonçalves de Freitas Baracho em 1715, – sendo governador D. Braz Balthazar.*”¹²¹ Abaixo o Auto de Levantamento da Vila de São João del-Rei que foi criada com a presença do Desembargador Gonçalo de Freitas Baracho:

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil sete centos e treze annos, aos oito dias de do mez de dezembro do dito anno neste Arraial do Rio das Mortes, onde veiu por ordem de Sua Magestade, que Deus Guarde, Dom Braz Balthazar da Silveira mestre de campo general dos seus exércitos, governador, e Capitão General da Cidade de S. Paulo, e Minas, para efeito de levantar a Villa do dito Arraial; e logo em virtude da dita Ordem, que ao pé deste Auto vai registrada, o criou em Villa com todas as solenidades necessárias, levantando o Pelourinho no lugar, que escolheu para a dita Villa a contento, e com a aprovação dos moradores della, a saber na Xapada do morro que fica da outra parte do córrego para a parte do Nascente do dito Arraial, por ser o citio mais capaz e conveniente para se continuar a dita Villa, a qual elle dito Mestre de Campo General, e governador e Capitão General appellidou com o nome de São João del-Rey, e mandou, que com este título fosse de todo nomiado em memória de El Rey Nosso Senhor por ser a primeira Villa que nestas Minas elle dito Governador, e Capitão General levanta assistindo a esta nova erécção do dito Senhor que se acha Ouvidor Geral desta Villa, como tão bem assistido toda a nobreza, e Povo della, e se levantou com efeito o dito Pelourinho, e ouve elle dito Governador e Capitão General por erecta a dita Villa, criando nella os Officiaes necessários, assim de Milícias,

¹²⁰ PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo horizonte: Autêntica, 2005, p. 34-6.

¹²¹ CAPRI, R.; BELLO, A. (org.). *Álbum de São João D'El-Rey*. São Paulo: Pocaí & Comp., 1918. Álbum com fotografias e pequenos artigos sobre a cidade de São João del-Rei. As páginas não são numeradas. No Museu Regional de São João del-Rei existe apenas uma cópia xerograda do álbum.

como de Justiça (...) e mandou se procedesse á elleição de pelouros para os Officiaes da Câmara na forma da Ley.¹²²

Na Biblioteca Nacional existe um *Mapa das Minas do Ouro e São Paulo e costa do mar que lhe pertence (sic)* que traz o território da capitania de São Paulo e Minas, o litoral e o interior do Brasil entre a região do sul da Bahia e de Santa Catarina. Esse mapa, manuscrito, com as dimensões 51cm x 62cm, foi elaborado, provavelmente, no ano de 1717 por trazer as primeiras vilas das Minas: Ribeirão do Carmo, Vila Rica, e Sabará – todas erigidas em 1711 –, São João del-Rei (1713), Vila do Príncipe (1714), Pitangui (1715), e por não constar a Vila de São José que foi criada em janeiro de 1718.

Fig. 1 Mapa das Minas do Ouro e São Paulo e costa do mar que lhe pertence. Atribuído a Felix de Azevedo Carneiro e Cunha (ca. 1717)



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional.

Endereço: <http://consorcio.bn.br/cartografiahistorica/mapas/cart325618.sid>. Acesso em 05/06/08.

¹²² CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del-Rei. 2. ed. Belo horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 509.

Esse mapa, mesmo com distorções, identifica os principais núcleos urbanos mineiros. Outro detalhe importante desse documento é que existem coincidências entre suas representações e as descrições feitas na obra de Antonil (1711).¹²³

As principais vilas e cidades, como centro da economia mineradora do século XVIII e como centros administrativos após o auge do ouro, compreendem-se as seguintes localidades: São João del-Rei, Mariana, Diamantina, Ouro Preto e Sabará. Essas têm importância não só econômica, mas também no sentido social e cultural, inclusive com padrões superiores ao conjunto da Colônia no que se refere à diversidade e complexidade de sua estrutura. Para corroborar tal afirmação, basta verificar as peculiaridades das relações trabalhistas, a estrutura urbana, a presença/ausência e natureza do Estado, a dinâmica do mercado e o padrão monetário.

São João del-Rei, “cabeça” da Comarca do Rio das Mortes, era um importante centro político, econômico e administrativo, conforme salienta Cintra.

É assinado, na Vila do Ribeirão do Carmo, termo de ajuste sobre a repartição das três primeiras comarcas de Minas: Rio das Mortes, em S. João del-Rei, Rio das Velhas, em Sabará e Vila Rica. Muitos historiadores tomaram a data da citada reunião [6 de abril de 1714] para assinalar a ereção das primeiras comarcas mineiras, lapso que mereceu ampla reputação de Feu de Carvalho, pois a 6-4-1714 já existiam as três comarcas.¹²⁴

A Comarca do Rio das Mortes tinha os seguintes limites: as comarcas de Vila Rica, de Sabará e de Paracatu e as províncias de Goiás, São Paulo e Rio de Janeiro. Era subdividida em oitos Termos: Barbacena e Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), São José (atual Tiradentes), São João del-Rei, Santa Maria de Baependi, Campanha da Princesa (atual Campanha), Tamanduá (atual Itapeverica) e São Carlos do Jacuí. Já a cidade de São João del-Rei era constituída por oito distritos: Santo Antônio do Rio das Mortes, São Sebastião da Vitória, São Miguel do Cajuru, São Francisco de Assis

¹²³ ANTONIL, A. J. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Lisboa: CNCDP, 2001.

¹²⁴ CINTRA, S., *op. cit.*, p.160.

do Onça, Santa Rita do Rio Abaixo, Nossa Senhora de Nazareth, Nossa Senhora da Conceição da Barra e São Gonçalo de Ibituruna.

São João del-Rei, assim como outros centros mineradores, tiveram a sua formação a partir de pequenos núcleos próximos dos locais de retirada do ouro. Os caminhos do ouro são os primeiros lugares da territorialização de Minas Gerais. Dessa forma, pode-se entender que os pontos de criação de São João del-Rei se localizam em torno do vale do Córrego do Lenheiro, onde hoje ficam localizadas as igrejas do Senhor dos Montes e de Nossa Senhora das Mercês, em uma das margens. Já na outra margem, a da direita, no Morro da Forca, local onde está a Capela do Senhor do Bonfim é que se darão os primeiros arruamentos. O Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar, ou seja, o do Rio das Mortes, tinha como limite espacial o Morro da Forca até o Morro das Mercês e o do Senhor dos Montes, essa é a primeira extensão urbana de São João del-Rei.

Fig. 2 Antiga Casa da Intendência

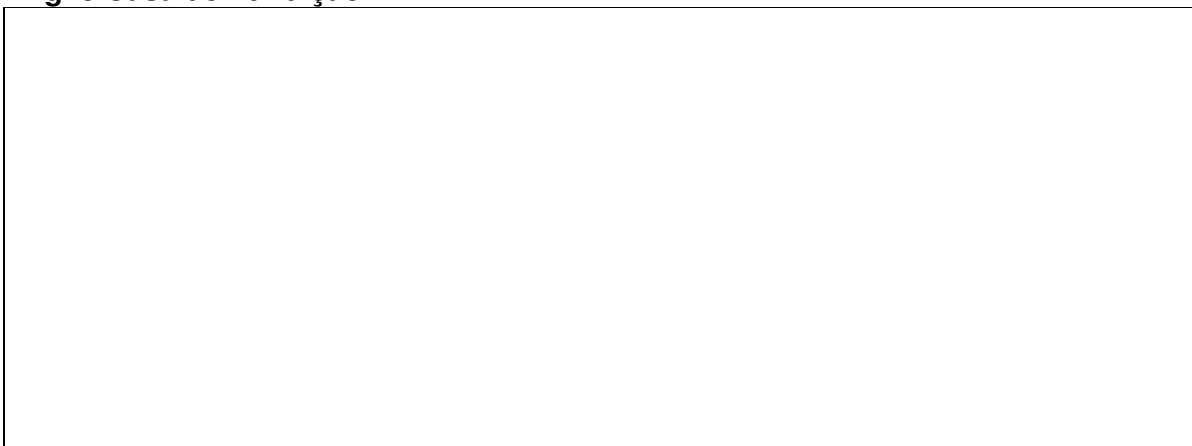


Fonte: ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980, p. 109.

Como sede da Comarca várias edificações religiosas foram sendo construídas durante o século XVIII, seguindo as margens do Lenheiro: à direita, a igreja de São Francisco de Assis (primitiva capela, em 1749), as capelas do Bonfim (1769) e de São

Gonçalo (1789). E à esquerda a Igreja do Rosário (1719), a nova Matriz do Pilar (1721), as igrejas do Carmo (1733) e das Mercês (1751). Outras construções civis também tiveram grande importância como a Casa do Ouvidor e da Intendência, a Casa de Fundação, a Santa Casa de Caridade e as duas pontes de pedra construídas no final do século – a da Cadeia e a do Rosário.

Fig. 3 Casa de Fundação¹²⁵



Fonte: VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2.ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1953, p. 138 M

É importante frisar que, quando são citadas as edificações religiosas, é porque existe um nexos com o próprio nome de São João del-Rei que foi instituído na tentativa de homenagear dois importantes poderes: um divino e o outro político. O nome da cidade homenageia um santo e um rei, nos moldes conservadores absolutistas.

Embora existam variadas informações sobre as divisões administrativas de Minas, o Arquivo Público Mineiro possui apenas três mapas que representam a divisão interna das comarcas. Esses mapas apontam que até 1815, ano que foi criada a comarca de Paracatu, existiam apenas quatro comarcas em Minas: Sabará, Serro Frio, Rio das

¹²⁵ Essa Figura, no livro de Viegas, é acompanhada da seguinte legenda: “Igreja de São Francisco sem a balaustrada do adro e sem palmeiras, no alto no terreno hoje ocupado pelo colégio Maria Tereza a casa de fundição e mais acima o sobrado (externato) onde funcionava a aulas régias e mais além a capela de São Gonçalo Garcia.”

Mortes e Vila Rica. No trabalho realizado por Laird Bergad¹²⁶ são apresentados cinco mapas com o título *Aproximação das fronteiras das comarcas e localização dos distritos municipais*, dos seguintes anos: 1808, 1821, 1833, 1854 e 1868. Esses mapas possibilitam um entendimento sobre as “movências” das fronteiras no interior de Minas Gerais indicando, de certa forma, a dinâmica política e econômica existente no século XIX. Esse fato não é exclusividade de tal século, pois no XVIII também aconteciam as disputas das fronteiras. Abaixo, respectivamente, o primeiro e o último mapa da obra de Bergad, para uma visualização das dificuldades de entendimento dos limites e fronteiras de cada vila, cidade ou Comarca.

Fig. 4 Minas Gerais em 1808. Aproximação das fronteiras das comarcas e localização dos distritos municipais

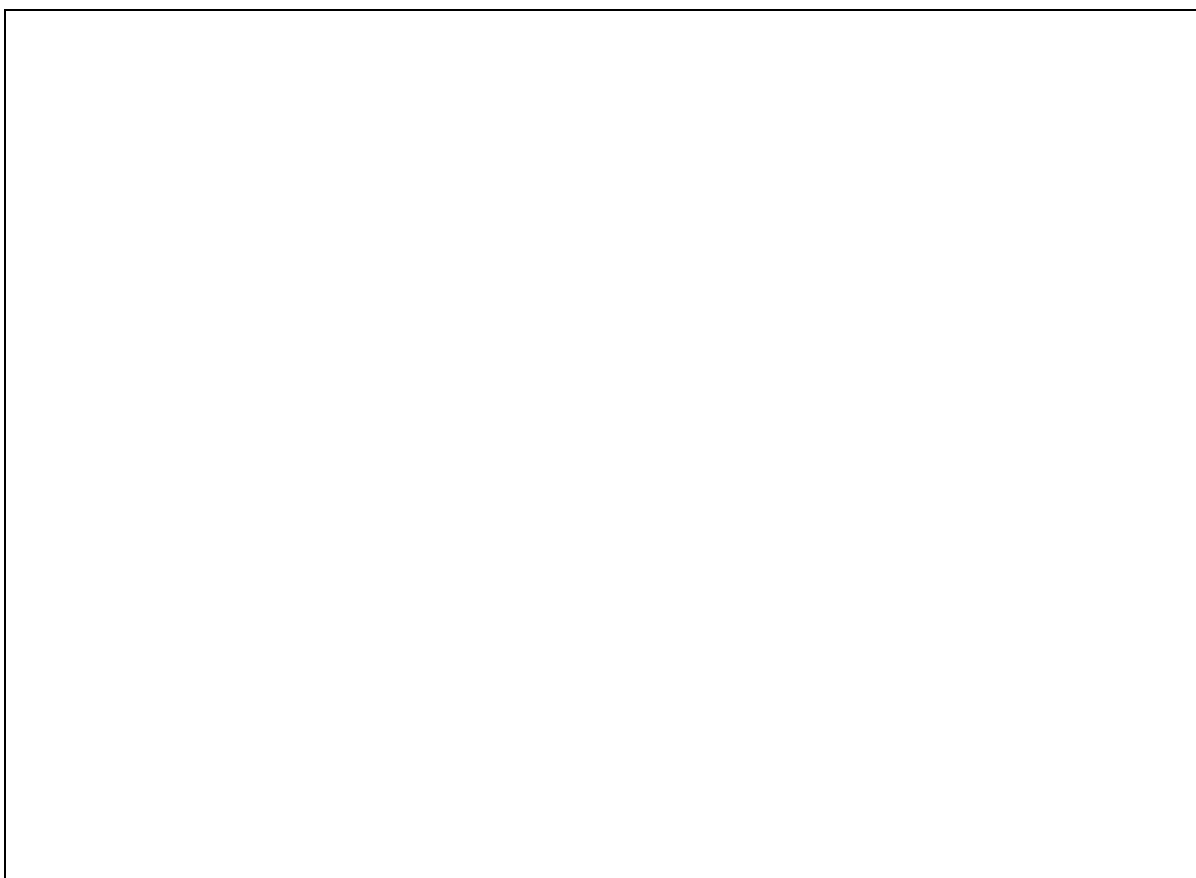


Fonte: Bergard, L., 2004, p.37

¹²⁶ BERGAD, Laird W. *Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais, 1720-1880*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004. (Coleção História).

Como a regionalização da província mineira foi sendo constituída dentro de um processo histórico é arriscado considerar que apenas a geografia e/ou os mapas sejam capazes de definir “região” e suas respectivas fronteiras, e, até mesmo, definir as identidades regionais, pois na verdade essas regiões eram dinâmicas e tinham trajetórias de pessoas, mercadorias, informações e, também, hierarquizações políticas diferenciadas.

Fig. 5 Minas Gerais em 1868. Aproximação das fronteiras das comarcas e localização dos distritos municipais

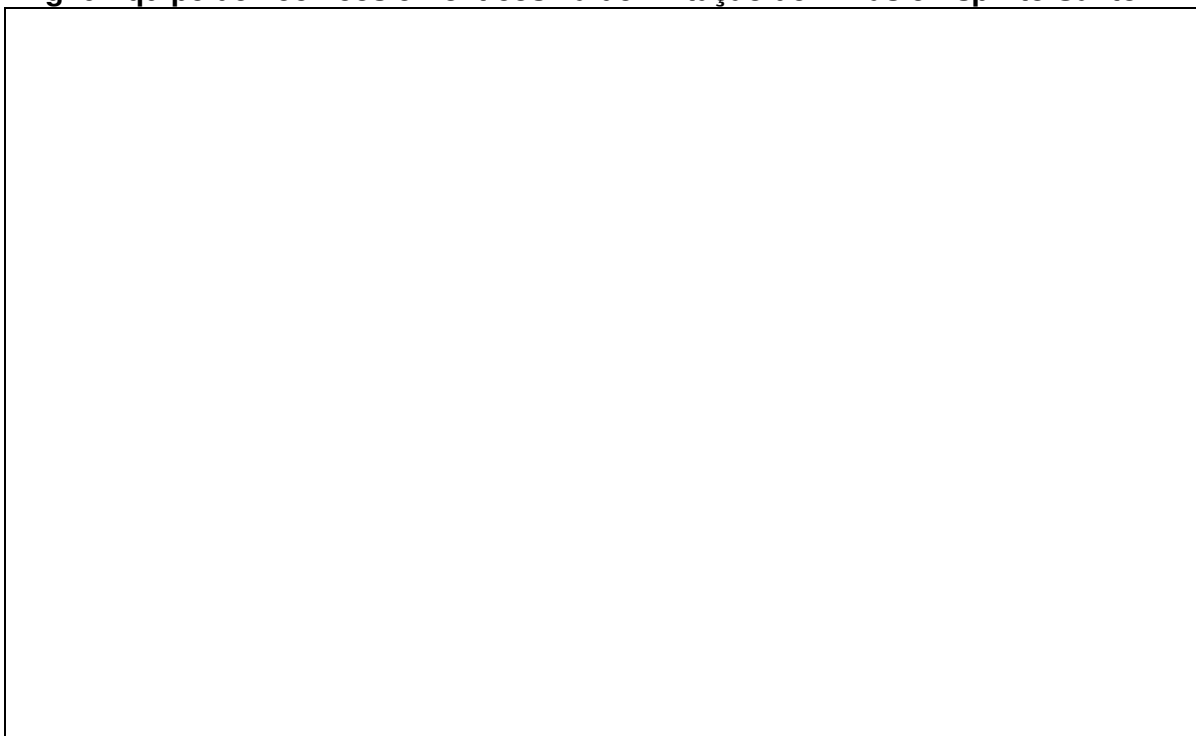


Fonte: Bergard, L., 2004, p.41

Os limites dos territórios de Minas Gerais com outros Estados também foram acontecendo paulatinamente. Com o estado do Espírito Santo essa definição percorreu mais de um século. Em 1800, acordaram-se os limites fronteiriços entre os dois estados. No entanto, devido à falta de precisão no ano de 1911, celebraram um novo

acordo para resolver tais problemas. Somente em 1914 é que ficou oficializado, mas Minas Gerais permaneceu com uma grande área em litígio. Em 1941, o Estado do Espírito Santo retomou suas terras a partir de decisão judicial. As fronteiras só foram, realmente, definidas no ano de 1963, após um amplo trabalho de uma comissão designada pelos dois estados.

Fig. 6 Equipe de Técnicos e Políticos na delimitação de Minas e Espírito Santo¹²⁷



Fonte: CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Lê, 2005, p. 144.

2.2 São João del-Rei nos caminhos de Minas Gerais

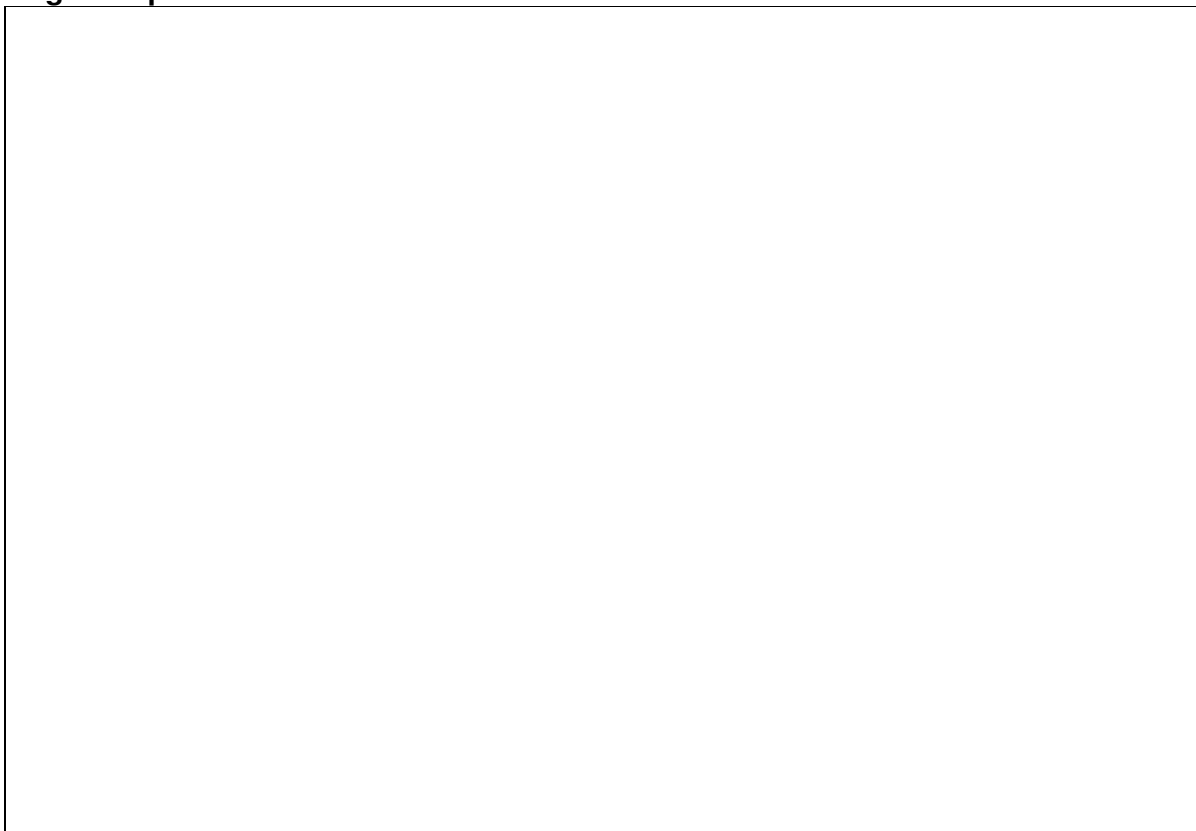
Essa “movência” pode ser entendida com o episódio deflagrado entre a Vila de São José del-Rei (Tiradentes) e São João del-Rei no ano de 1718. Esse episódio é importante, pois ele também remete para uma discussão sobre a construção simbólica

¹²⁷ A foto de 1914 pertence ao Acervo Particular de Helena Guimarães Campos e foi publicada na Revista Vida de Minas, I, n.4, 15 de fevereiro de 1915. Na foto pode-se verificar a presença de índios Krenak.

dos heróis da Comarca e, ainda, para a construção da identidade social dos habitantes das duas cidades. Existiu durante um longo período uma disputa sobre o local exato do nascimento de Tiradentes – o inconfidente –, pois não existia uma definição sobre os limites geográficos entre as Vilas de São João del-Rei e de São José del-Rei. O senado da Câmara da Vila de São João no dia 9 de agosto de 1719, redigiu um documento ao Conde de Assumar explicando os possíveis prejuízos que São João teria com as novas medições da Vila de São José.

Sendo essa Vila cabeça de correição e comarca, sem ainda falar do privilégio da prioridade de sua criação, deve por isso mesmo merecer mais exuberantes benefícios e concessões: o que tanto seria contrário que a Vila de S. José conseguisse por divisa de seu termo o Rio das Mortes (...). Parece-me muito da equidade e boa ordem da razão que aquela Vila se contente com a medição que se lhe tem feito pelo Dr. Corregedor desta Comarca; pois no maior excesso com que ficar não só prejudicará a boa posse desta Vila, mas fará impossível a conservação deste Senado pela falta de rendas que lhe usurpa.”¹²⁸

Fig. 7 Mapa Comarca dos Rio das Mortes

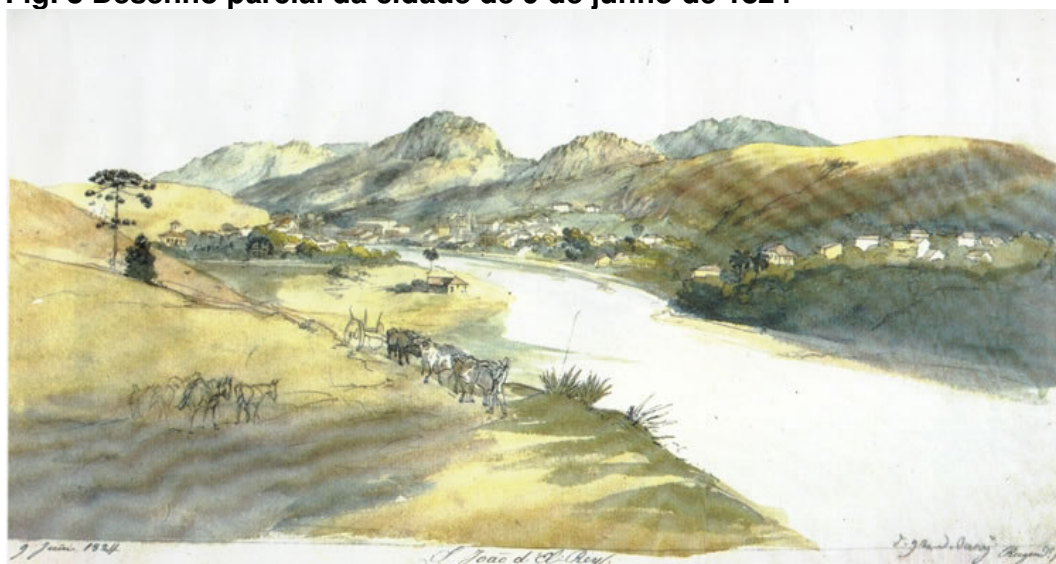


Fonte: VIEGAS, A., *op. cit.* p. 28 A.

¹²⁸ CINTRA, S., *op. cit.*, p. 331.

O historiador Basílio de Magalhães “cobrou ao governo mineiro que reparasse a usurpação feita a São João del-Rei”, pois foi a partir do inventário da mãe de Tiradentes que o governo de Minas atribuiu a naturalidade do inconfidente à Vila de São José. A justificativa de Basílio é que o ato de correição (1755) foi feito posteriormente ao nascimento de Tiradentes (1746). “*Sendo inaceitável, portanto, que um episódio ulterior ao nascimento do alferes pudesse determinar-lhe a cidadania*”.¹²⁹

Fig. 8 Desenho parcial da cidade de 9 de junho de 1824¹³⁰



Fonte: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994, v.1, p. 126.

No ano de 1775 ficou estabelecido que o Rio das Mortes fosse o limite natural entre as duas vilas. E quanto à naturalidade do inconfidente ficou comprovado que ele era natural de São João, mas sem o registro civil, pois Tiradentes possuía apenas a certidão batismal. Numa ação de justificação judicial, impetrada pelo Instituto Histórico

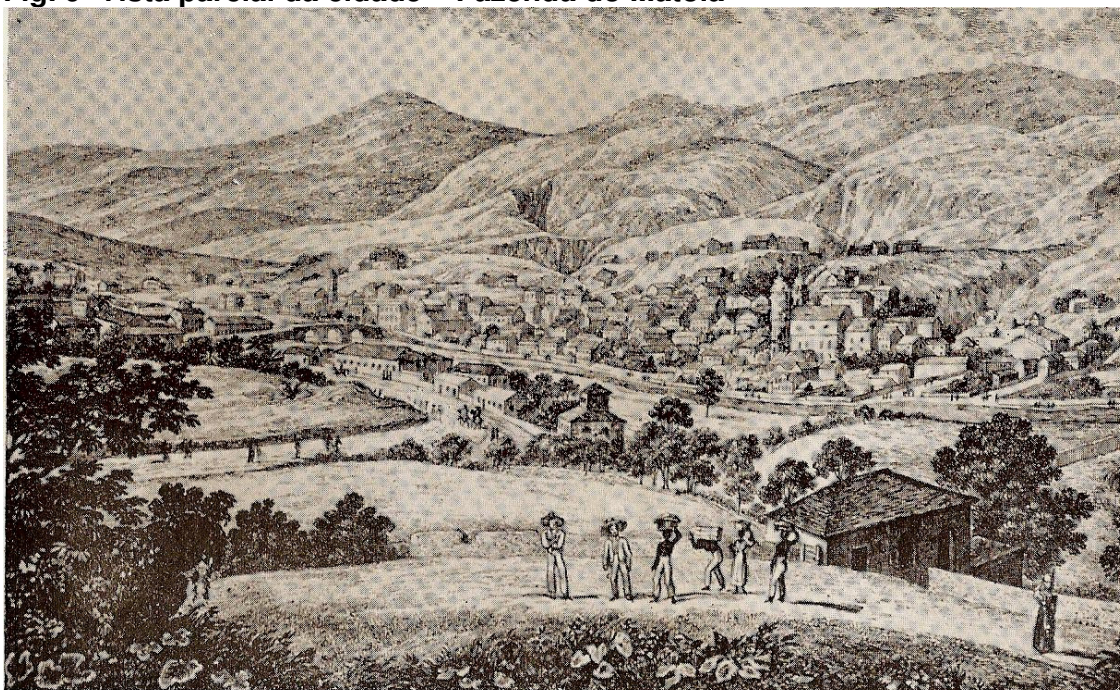
¹²⁹ SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. Algumas considerações acerca da naturalidade do Tiradentes e do seu registro civil, ainda que tardio. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2005, v. XI, p.23.

¹³⁰ Desenho feito por Johann Moritz Rugendas.

e Geográfico de São João del-Rei foi solicitado, junto à 3ª Vara Cível da Comarca, o registro tardio de nascimento. Tal ação foi protocolada em 10 de março de 2005.¹³¹

Independentemente das relações fronteiriças, a comarca do Rio das Mortes teve como uma das suas principais fontes de renda o abastecimento de alimentos tanto para o interior da própria Província de Minas Gerais quanto para a província do Rio de Janeiro. Portanto, limitar a análise sobre o desenvolvimento desse município mineiro apenas com discussões sobre o seu período de exploração aurífera é desconsiderar a sua própria trajetória.

Fig. 9 Vista parcial da cidade – Fazenda do Matola¹³²



Fonte: LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946, p. 48 A.

¹³¹ SACRAMENTO, J., *ibidem*, p. 18-45. Esse artigo relata a trajetória da solicitação judicial realizada pelo IHG/SJDR. Em 2008, a sentença julgada confirma o assento de batismo de Tiradentes na cidade de São João del-Rei. No entanto, o juiz não deliberou a certidão de nascimento tardio a partir da alegação da não necessidade de tal documento. O IHG/SJDR impetrou uma nova ação junto ao Tribunal de Justiça de Minas Gerais.

¹³² Esse desenho traz uma vista parcial da cidade e, provavelmente, foi feito da Fazenda de José Matol. “Personagem importante no episódio conhecido como “Capão da Traição” – final da Guerra dos Emboabas. José Matol foi o responsável pelas obras de fortificação do Arraial Novo e foi quatro vezes eleito Juiz Ordinário do senado da câmara. Suas terras são conhecidas hoje como Matola, derivação do seu sobrenome.” Ver em http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes_civeis/galeria/0003.html.

São João del-Rei iniciou seu povoamento com as fazendas de cultura e de criação, geralmente estabelecidas às margens do Rio das Mortes, próximo ao local do famoso episódio da “Guerra dos Emboabas” e até o descobrimento do ouro por Tomé Portes del Rei, essa região permaneceu agrícola e pastoril. Após o período minerador São João del-Rei retoma mais intensamente a característica primária de sua economia. Como observa Afonso Graça Filho¹³³, “*raro foi o minerador que não manteve suas roças junto às terras de lavras e a extração aluvial do ouro só veio a diversificar ainda mais a estrutura produtiva da cidade, que viria a ser denominada de ‘Princesa do Oeste’*”.

Para o referido autor, não houve decadência desse município após o encerramento das atividades auríferas. Crises econômicas podem ser citadas, como as que ocorreram nas décadas de sessenta e oitenta do século XIX, mas São João del-Rei permaneceu como o segundo município em arrecadação em Minas Gerais, superado apenas pela capital Ouro Preto. A preferência pelo termo crise se deve à exaustão do conceito decadência e às suas variantes que trazem, geralmente, uma conotação subjetiva ou catastrófica.

A negação do termo decadência corrobora com as idéias defendidas por Walter Benjamin na sua filosofia da história que observava a necessidade de limitar a utilização do conceito de progresso na história, pois o passado sempre terá uma nova forma, dependendo de quem o lê. “*A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva*”¹³⁴, e o presente revela-se como uma realização possível das promessas anteriores. Walter Benjamin propõe uma historização da verdade histórica ao dizer que a imagem real do passado é também submetida ao processo histórico. Cabendo ao historiador pensar o passado longe da análise positivista, “naturalista” e do

¹³³ GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del-Rei (1831-1888)*. São Paulo: Annablume, 2002, p.36.

¹³⁴ LÖWY, M., 2005, p.62.

evolucionismo histórico conformista. A afirmação de uma decadência em São João del-Rei elege um determinado período como modelo de ascensão econômica, política e cultural. No entanto, a rede econômica são-joanense teve durante um determinado período a extração do ouro ocorrendo paralelamente às atividades primárias que já eram desenvolvidas no município. Pensar a história de São João del-Rei e sua possível decadência pode, na realidade, apenas afirmar que o principal critério de avaliação do progresso seja apenas realizado pela observação das forças produtivas com seu possível crescimento econômico. Dessa forma, Walter Benjamin aponta para outras perspectivas mais críticas de entendimento das relações ocorridas em São João del-Rei.

Fig. 10 Entrepasto¹³⁵

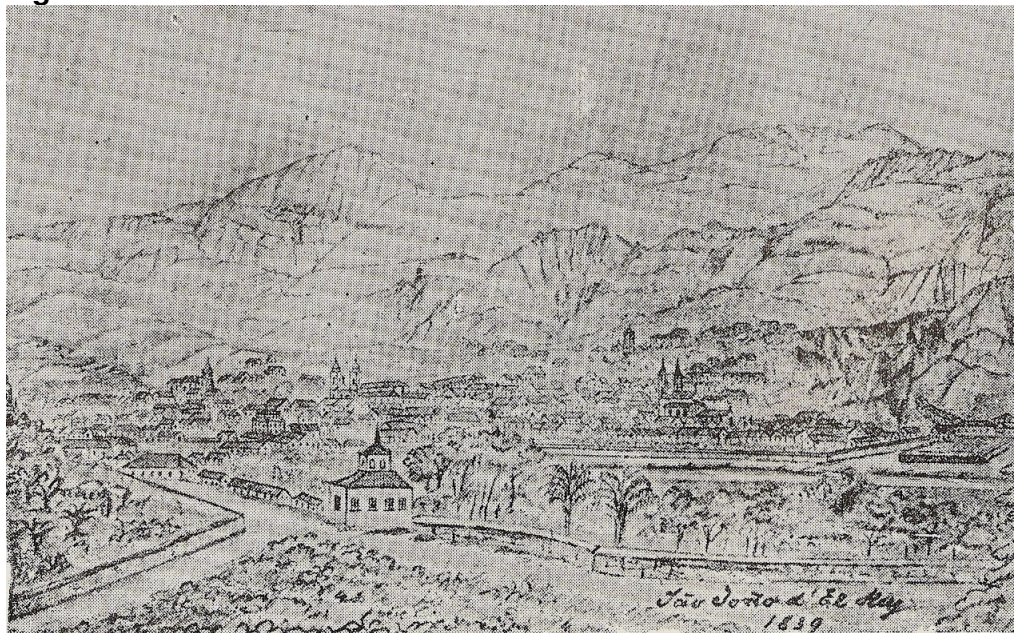


Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei

¹³⁵ Atualmente Mercado Municipal. Essa imagem está no Plano Diretor da Cidade de São João del-Rei e pode ser acessada pelo site <http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/fotos/fotos4.shtml>. Acesso em 22 de maio de 2008.

Existem relatos de viajantes sobre a cidade de São João del-Rei e suas atividades econômicas durante os séculos XVIII, XIX e XX. Entre estes, pode ser citado John Luccock que, em visita à cidade no ano de 1818, ficou surpreso com as características simplórias e modestas das lojas e do comércio local e também com a falta de um mercado municipal¹³⁶ mas, apesar desse aspecto, havia um saldo positivo nas transações com o Rio de Janeiro, empregando uma parcela considerável da população local. O comércio de produtos da região era de animais, como bois, cavalos, mulas, aves, café, panos de algodão, chapéus, couro, pedras preciosas e ouro.¹³⁷

Fig. 11 São João del-Rei em 1839 – desenho de Ernesto Hosenclever



Fonte: VIEGAS, A., *op. cit.*, p. 118 A

Outro viajante é o naturalista Saint-Hilaire que no ano de 1819 observou a riqueza do comércio local e sua função abastecedora da região e do Rio de Janeiro. São João del-Rei atendia dois fluxos distintos de comércio: o intra-regional que abastecia a vila, a comarca e outras regiões de Minas Gerais e, o outro, denominado de entreposto, que

¹³⁶ O Mercado Municipal foi inaugurado em 1 de novembro de 1893 com a finalidade de facilitar a distribuição dos produtos das colônias italianas.

¹³⁷ GRAÇA FILHO, *op. cit.*, p. 55-6.

organizava o comércio de gêneros de outras regiões mineiras, tais como Pitangui, Tamanduá, Minas Novas, destinando os produtos à exportação interprovincial, principalmente, para o Rio de Janeiro, mas existiam também relações com Goiás e São Paulo.

Na descrição do Município de São João del-Rei feita por Aureliano Pimentel¹³⁸, a indústria fabril da cidade consistia em “açúcar, aguardente, fumo, farinha de mandioca e milho, polvilho, e em obras de cantaria, alvenaria, carpintaria, ferraria, sapataria, serraria, pirotécnica, olaria, tecidos de algodão e de lã, alguns muito delicados”.¹³⁹ Gaio Sobrinho, a partir da exposição de Pimentel, para delinear o progresso vivenciado na cidade, acrescenta que essas atividades eram denominadas

‘Ofícios Mecânicos’ e [que] existiram desde os primeiros tempos da Vila, tais como: carpinteiros, sapateiros, alfaiates, lanterneiros, ferradores, ferreiros, funileiros, pedreiros, seleiros, latoeiros, caldeireiros, serralheiros. Deles a Câmara exigia fiscalização e cartas de exames, e incumbia-lhes, principalmente aos do ramo de fogo, de aprontar o ‘Estado’ de São Jorge, cuja imagem deviam vestir e ornar para a soleníssima e oficial procissão de Corpus Christi. Cada ofício destes formava quase uma espécie de corporação medieval, com seus santos padroeiros, seu juiz e escrivão. Há ainda hoje em São João del-Rei, uma oficina ‘sui generis’, pela qual se pode perfeitamente avaliar o que foram, no passado, esses ofícios, a Oficina Latoeira São Jorge, do João Valim, situada na Rua Sebastião Sette, **verdadeiro pedaço da Idade Média, perdido na modernidade são-joanense.**¹⁴⁰

Para entendimento do crescimento urbano da cidade de São João del-Rei é necessário levar em consideração as relações existentes entre os comerciantes, os mineradores e os agentes administrativos representantes da coroa portuguesa. Com a extração de ouro nas encostas da Serra do Lenheiro, local em que foi estabelecido o primeiro núcleo da vila, o povoado estabeleceu-se em casas rústicas tanto para

¹³⁸ O Comendador Aureliano Pimentel (1830-1908), foi professor na Escola João dos Santos. Intelectual, filósofo, publicou em 1881 *Apointamentos sobre o município de São João del-Rei*. Essa obra foi republicada pelo Arquivo Público Mineiro. (Cf. CINTRA, Sebastião Oliveira. *Galeria das personalidades notáveis de S. João del-Rei*. São João del-Rei/ FAPEC (Fundação de Apoio à Pesquisa, Educação e Cultura: [s. n.], 1994, p.51-2.

PIMENTEL, Aureliano Pereira Corrêa. *Chorographia mineira: municipio de S. João d'El-Rei*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, ano X, v. 1, 2, jan./ jun., 1905, p. 3-21.

¹³⁹ PIMENTEL, A., *ibidem*, p. 15.

¹⁴⁰ GAIO SOBRINHO, Antônio. *História do comércio em São João del-Rei*. [s. n.]: São João del-Rei, 1997, p. 72-3.

moradores quanto para as casas de comércio. Essa extração acabou por limitar os caminhos de acesso à vila que ao descerem da Serra chegavam ao Córrego do Lenheiro cujas margens indicavam dois caminhos possíveis: um para a direção do Rio das Mortes e outro para São Paulo.

O Córrego do Lenheiro, divisão natural da vila, ficou com um de seus lados, próximo à Serra, vivenciando um pequeno caos urbano devido às ações mineradoras, com abrigos provisórios e casebres toscos, denominados de Ranchos de capim. Para chegar a esse lado do Córrego era necessário atravessar a ponte do Rosário e seguir no sentido do Morro da Forca.

Fig. 12 Vista parcial da cidade – Torres das Igrejas¹⁴¹



Fonte: <http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontesciveis/galeria/0002.html>

Para solucionar a situação caótica em que se encontrava o espaço urbano o Capitão-General publicou um “Bando” no dia 15 de abril de 1714, com as seguintes ordens: “*todas as pessoas que assistem no arraial novo se mudem para a parte que se*

¹⁴¹ Desenho de autor desconhecido. Vista parcial da cidade com destaque para as torres das igrejas. No referido site pesquisado é indicado como fonte original o livro *Viagem ao interior do Brasil*, de G. W. Freireyss. B. Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

*destinou para a fundação da vila, dentro de um ano, com cominação de que as que não obedecerem serão castigadas ao arbítrio de S.Ex.^a.*¹⁴² No lugar da fundação da vila encontra-se, hoje, a igreja de São Francisco, na direção do Morro do Bonfim. Naquele tempo, nesse local, passando pela ponte do Rosário e indo sentido Morro da Forca, encontrava-se a primitiva Capela da Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

A rua que recebia o afluxo dos que desciam a Serra do Lenheiro era a Rua Direita, que seguia, por um lado, em direção ao Carmo e, por outro em direção ao Rosário, cuja rua descia para o Córrego ou para a Rua do Tejuco. A Rua de Santo Antônio somente seria aberta após a metade do século XVIII, sendo que, desde o início, a rua do Tejuco foi a principal via de acesso e comunicação ao que se conhecia na época como Córrego Seco.¹⁴³

Fig. 13 Casa mais antiga de São João del-Rei¹⁴⁴



Fonte: <http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/fotos/fotos4.shtml>

¹⁴² Códice 9, S.G. fl.23, Arquivo Público Mineiro, APM.

¹⁴³ MALDOS, Roberto. *Formação Urbana São João Del Rei*. 2001. Mimeo. Trabalho realizado para a 13ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. Escritório Técnico de São João Del Rei. O autor é historiador e Chefe do Escritório Técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de São João del-Rei. Esse trabalho foi cedido pelo próprio Maldos (p. 8).

¹⁴⁴ Localizada à Rua Santa Tereza, antiga Rua das Mônicas. Atual sede do Instituto Histórico Geográfico.

Na primeira metade do século XVIII, de acordo com o primeiro livro de “Aforamento” da Vila (1724-1728), existem 34 solicitações e concessões de terras para construção de casas para moradias nas terras da Prainha nos dois lados do Córrego.¹⁴⁵ O Poder Público local, nesse período, passou a cobrar impostos para a aquisição de terras. O Edital de 03 de janeiro de 1720, do Senado da Câmara, solicitou a legalização de posse de imóveis, ordenando

que toda a pessoa de qualquer estado e condição que seja que tiver cazas e propriedades em as duas legoas de sesmarias que tem o Sennado apresentem em quinze dias as licenças e aforamentos que tem para pesuhirem (sic) as ditas terras, mostrando os foros que pagam ou a razão que tem para não os pagarem.¹⁴⁶

Uma das razões para não pagarem os impostos era comprovar se a construção da moradia era antiga. Cintra em seu livro traz a informação que no dia 07 de janeiro de 1719, o senado da Câmara determinou, através de outro edital, que os donos de casas e propriedades situadas nas duas léguas da sesmaria que apresentassem no prazo de vinte dias as licenças e aforamentos.¹⁴⁷

Nesse período, a rua São Miguel era a de maior concentração de casas comerciais e de moradia. A área dessa rua – a mais antiga de São João del-Rei – é mais bem entendida através dos Livros de Aforamento e Concessões de Terras que apontam para a existência de uma construção denominada Fortaleza. Existem inúmeras dúvidas em torno dessa construção quanto à sua data e à sua finalidade. Tudo leva a crer que foi utilizada durante a guerra dos Emboabas e que também serviu de local para guardar o ouro extraído da Serra. Com a construção da Casa de Intendência e do quartel acabou não sendo mais utilizada para esse fim.

Ainda de acordo com os Livros de Aforamento e Concessões, o espaço urbano da cidade de São João del-Rei pode ser avaliado pelas aberturas e nomeações de suas

¹⁴⁵ MALDOS, R., *op. cit.*, p.4.

¹⁴⁶ MALDOS, R., *ibidem*, p.5.

¹⁴⁷ CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. ed. Belo horizonte: Imprensa Oficial, 1982, v.1, p. 20.

ruas, pois o traçado urbano de São João del-Rei (Fig. 14), seguia as orientações do Senado da Câmara. O “Termo de Medição” de 15 de janeiro de 1727 indica que o arruador deveria seguir as ordens expressas pelos Oficiais da Câmara quanto ao Rancho de capim situado na rua Direita da Fortificação, para intervir no alinhamento do imóvel em relação à rua.

Aos treze dias do mes de janeiro de mil e setecentos e vinte e sete nesta Villa de São João de El Rei na rua direita da fortaleza em hu rancho de capim que he do suplicante de qual do na pitição fis medri [sic] e aruar pello aruador do Conselho João Dinis Pinheiro as mesmas braças de terra em vertude do despacho retro dos Officiais da Camera (sic) de que fis este termo ...¹⁴⁸

O Senado da Câmara também tinha como uma de suas preocupações organizar a abertura de novas ruas assim como fiscalizar a largura tanto das mais antigas quanto das novas. No Edital de 1741 os oficiais da Câmara publicam a ordem para que todos os moradores sejam obrigados a calçar suas ruas na testada de seus imóveis e “*de sorte que chegue ao meio da rua (...)*”. Como elemento coercitivo para os que não cumprissem a ordem, o Edital previa prisão e multa.¹⁴⁹

No Termo de Vereança de 24 de janeiro de 1759, pode-se constatar novamente a interferência da Câmara nos espaços urbanos tentando melhorar as condições do tráfego tanto de pedestres quanto de carros.

Acordaram em mandar feixar e tapar os tres Becos que ha nesta vila prejudiciais ao bem comu pelos emsurto que por eles atualmente se estam fasendo(,) a saber hu que esta no meio da rua do Coral entre as cazas de Simam de Oliveira Pinto (...) com a do Pilar e outro no meio da Rua direita entre as cazas de Costodio da Silva Guimaraes e as do defunto Lourenso Ribeiro ... e outro entre as casas do lisensiado Manoel de Seixas Pinto e as de Jose Anriques de Sousa fronteiras a Cadeia na mesma rua direita para o que se mandam notificar os moradores ... aos tais becos para serem ouvidos e virem a esta Camera o dia sabado que se contam vinte e sete do corente para o que seram notificados por coalquer ofisial de justisa de que pasara sertidam com pena de que não vindo os notificados ... tempo terem que alegar contra o que a este respeito se depuzer por este Senado¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Livro de Aforamento e Concessões de Terra, 1724-1728. Arquivo Público Regional de São João del-Rei.

¹⁴⁹ Livro de Registros de Ordens Régias e dos Governadores 1740-1744.

¹⁵⁰ Livro de Acordãos e Termos de Vereança 1755-1759.

Fig. 14 Formação urbana de São João del-Rei – 1789



Fonte: GUIMARÃES, Geraldo. São João del-Rei até a guerra dos emboabas. In: DANGELO, André G. D. (Org.). *Origens históricas de São João del-Rei*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006, p. 91.¹⁵¹

Como último exemplo do papel fiscalizador e orientador do Senado da Câmara podem-se verificar no Auto de 15 de junho de 1781¹⁵² informações sobre a região e as de São Francisco, da Intendência e da Prata.

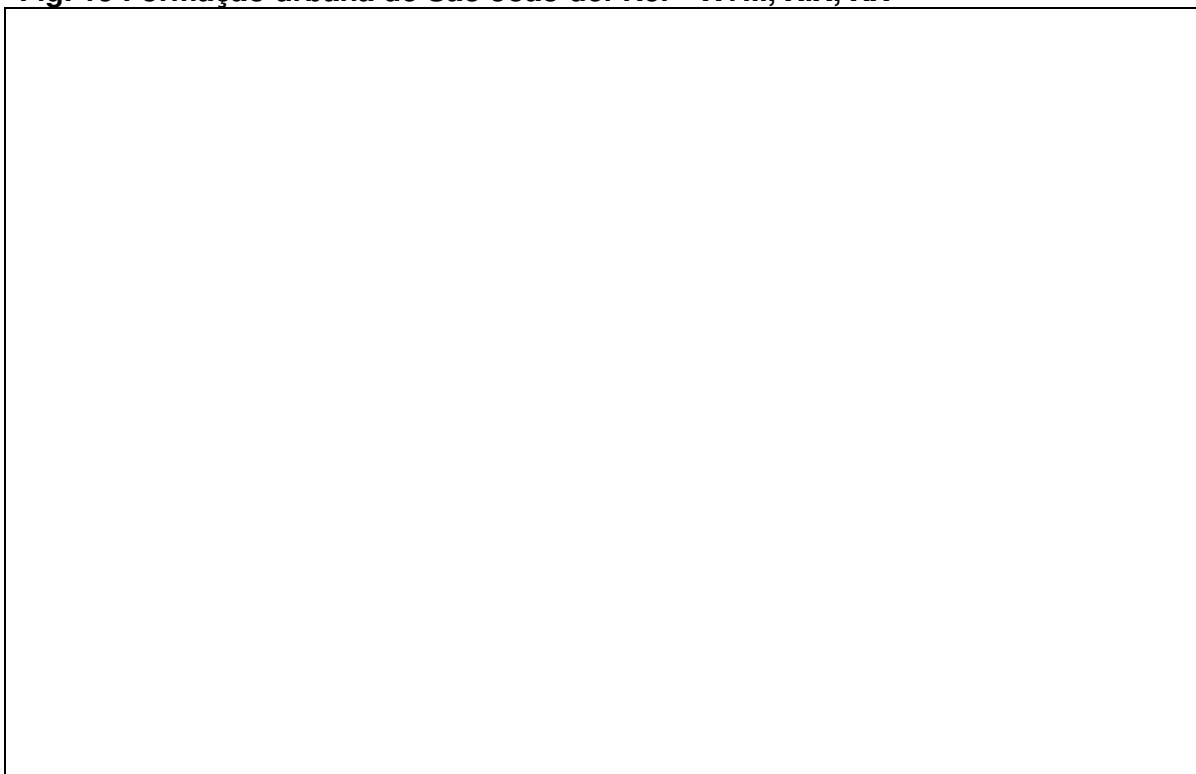
Acordarão mais em razão de varias representações que fizerão a este Senado os moradores da outra banda da Intendencia desta vila sobre o dano que exprementavão nas agoas inundadas e reprerzadas que sahião do chafaris que se acha nos fundos dos quintais das cazas da viuva do falecido Joaquim José de Freitas que naturalmente sahem por hu esgoto sem este ter benefício algu por cuja razão se não podião servir das duas ruas tanto a que sahem para a parte da Rua de São Francisco como a travessa que vai aboncar o mesmo

¹⁵¹ No Mapa é possível observar após o nome de G. Guimarães a data 1995. Essa data faz referência ao ano de elaboração do mapa que foi publicado originalmente na obra: GUIMARÃES, Geraldo. *São João del-Rei: século XVIII – História sumária*. Edição do autor, 1996.

¹⁵² De acordo com Maldos (2001), não existe precisão na data, provavelmente 1782.

Chafaris por cujos motivos Acordarão detreminarão que o Alcaide desta vila noteficaçe a todos os moradores que tem testada (?) de huã e outra parte da rua que vai da frente da caza da opera para a Rua de São Francisco para que estes continuem a fazer o esgoto na forma em que se acha prinçipiando na boca da dita rua ao pé da caza da opera coberto por sima para que fique a sobredita rua capas de se fazer da mesma o uzo publico para carros e de cavalo; cuja obra serão obgrigados a fazerem os sobreditos da referida testada dentro em hu mes pena de se proceder contra os mesmos a prizão para da mesma averem fazer a sua custa. E da mesma sorte notificará a todos os moradores que tem testada na frente do beco que vai da dita rua para o xafaris para que cordeiem todos os referidos muros dos seos quintais na linha recta que pelo aruador deste Senado Antonio Francisco Sarzedo lhe for determinado a fim de se evitarem os danos e pertubaçoens de que nos emforma custuma aver no sobredito de hu mes e com a sobredita pena¹⁵³.

Fig. 15 Formação urbana de São João del-Rei – XVIII, XIX, XX



Legenda

1 – Capela de N. S. do Carmo	6 – Antiga Casa da Intendência
2 – Capela de N. S. do Rosário	7 – Capela do Senhor do Bonfim
3 – Capela de N. S. das Mercês	8 – Museu Regional
4 – Catedral Basílica N. S. do Pilar	9 – Antiga E.F.O.M.
5 – Igreja de São Francisco de Assis	

Fonte: LIMA, S., *op. cit.*, 50.

Cintra afirma que o senado da Câmara, através de edital de 6 de agosto de 1768, também criava normas para o comportamento proibindo a lavagem de roupa no

¹⁵³ MALDOS, R., *op. cit.*, p.15.

chafariz do “Largo do S. Francisco” e que os infratores seriam punidos com 8 dias de cadeia e pagariam uma multa no valor de 2 oitavas de ouro. Já para os escravos a punição seria o açoitamento no pelourinho e pagamento de multa no mesmo valor.¹⁵⁴

No ano de 1815 a Câmara adquiriu algumas casas situadas no Beco da Cadeia para fazer um alargamento da via pública, pois o local era tido como perigoso. A abertura dessa via possibilitou o acesso do Centro da Vila à Casa da Câmara e ao Largo do Pelourinho. Tal medida foi tomada por questões de segurança, mas também para facilitar as procissões que não precisariam mais utilizar as escadarias da Matriz, pois essa via de acesso vai até a rua Direita.¹⁵⁵

À esquerda do Córrego do Lenheiro, formando um triângulo (Fig. 15) com as Capelas de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora das Mercês e a igreja de Nossa Senhora do Carmo, tem-se o núcleo da formação urbana inicial da cidade crescendo a Rua Santo Antônio. Nesse espaço é possível observar os traçados sinuosos das ruas e as diferentes edificações tanto no tamanho e importância quanto na qualidade do material utilizado para construção. Isso, de certa forma, pontua as diferentes classes sociais que moravam entre a rua Santo Antônio – casas com pequenas fachadas – e a rua Direita com seus sobrados (Fig. 16).

Ainda na Fig. 15, próximo aos números 2 e 8 da legenda, têm-se as pontes de pedra da Cadeia e do Rosário que cortam, formando dois eixos, o Córrego do Lenheiro. Esses eixos estão no prolongamento das ruas da Intendência e da Prata, respectivamente, possibilitando o acesso à Casa da Intendência e à Igreja de São Francisco.

A partir de então, os interstícios e periferias destes pólos iniciais foram sendo preenchidos, consolidando em meados do século XIX o núcleo caracterizado como colonial e que coincide na sua totalidade com a área protegida pelo

¹⁵⁴ CINTRA, S., 1982, p. 327.

¹⁵⁵ CINTRA, S., *Ibidem*, p. 354.

Instituto Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, segundo o tombamento federal efetuado em 1938.¹⁵⁶

Fig. 16 Rua Santo Antônio e Rua Direita



Fonte: Museu Regional de São João del-Rei (S/d).

No final do século XIX e início do XX, é que esse núcleo sofrerá alterações com o traçado retilíneo das ruas ao longo do Córrego do Lenheiro seguindo a direção de seu curso e alterações mais acentuadas na arquitetura. O Complexo Ferroviário da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM) é o maior representante da nova concepção urbanística. Seu primeiro trecho foi inaugurado em 28 de agosto de 1881 e ligava a Cidade de São João del-Rei à estação da Estrada de Ferro Pedro II, na atual cidade de Antônio Carlos. Esse trecho tinha um total de 99 quilômetros de extensão.

A EFOM é vista como o fato mais relevante ocorrido na cidade no século XIX, pois sua interferência não pode ser medida apenas no sentido urbanístico, mas também na melhoria do transporte dentro das Minas Gerais, e simbolicamente essa estrada vinculava a idéia de experimentação do progresso.

Quanto às pontes, é importante ressaltar que o espaço urbano de São João del-Rei, pela própria especificidade natural, tem como obra arquitetural relevante suas pontes – a da Cadeia (1797) a do Rosário (1800) e a do Porto Real –, pois é através

¹⁵⁶ LIMA, Sergio José Fagundes de Souza. *Arquitetura são-joanense do Século XVIII ao XX. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. 1995, v. VIII, p. 48-9. Não existe uma precisão quanto ao total de quilômetros, pois algumas fontes trazem o total de 100km.

delas que os cidadãos poderiam circular livremente pela cidade. Suas construções não pertencem ao período da arquitetura eclética.

A ponte do Porto Real, pela sua história, remete, novamente, ao século XVIII. A criação da vila de São José del-Rei (Tiradentes) foi também motivada pelas dificuldades de transposição do rio para se chegar ao centro comercial da Vila de São João. A ausência de uma ponte na paragem do Porto Real fez que com os moradores do outro lado do rio solicitassem a criação de sua Vila. Esse motivo foi agregado às velhas ambições de seus moradores que poderiam levá-los a certa independência administrativa, pois naquele local já existia uma prosperidade ocasionada pelo ouro.

De acordo com Guimarães¹⁵⁷, a primeira ponte sobre o rio das Mortes foi construída em 1735 por Marçal Casado Rotier com recursos próprios. Cobrava-se pedágio – um vintém por pessoa e dois por cavalo – além dos valores retidos para a Fazenda Real: quatro vinténs por pessoa e oito por cavalo.

Fig. 17 Ponte da Cadeia – 1889



Fonte: Museu Regional de São João del-Rei. Foto, provavelmente, de Albert Thoréau.

¹⁵⁷ GUIMARÃES, Fábio Nelson. *Ruas de São João del-Rei*. [s.n.t.], 1994. mimeo.

A Ponte da Cadeia, localizada na rua Moreira César, começou a ser construída no ano em de 1745, após o episódio de seu desabamento que feriu algumas pessoas durante a procissão do Santíssimo Viático. A ponte recebeu esse nome porque a cadeia funcionou no térreo do prédio da Câmara. As pontes, com suas construções em pedra de cantaria, são hoje, inclusive, objetos de valor para o turismo da cidade.

A imagem acima (Fig. 17), foi utilizada por duas questões: por retratar, mesmo que parcialmente, a ponte da Cadeia em pleno uso cotidiano pelos cidadãos, e por trazer indícios de uma cena histórica importante para a cidade de São João del-Rei. A cena é merecedora de uma análise mais pontual por apresentar uma das discussões sobre o espaço urbano, pois a cidade pode ser real, imaginária ou ideal, mas o importante é que a existência de determinados discursos representacionais indicam uma “verdade” na interpretação da própria cidade feita tanto pelos leitores especiais quanto pelos cidadãos comuns. Vale ressaltar que a cidade não é feita somente de pedras, mas, e principalmente, pelo valor atribuído a elas.

Seguindo a metodologia elaborada por Evelyn Lima, no seu Relatório Final da pesquisa *Estudos do Espaço Teatral*¹⁵⁸, pode-se observar pela descrição da cena fotografada que as roupas utilizadas pelos cidadãos – ternos, chapéus (masculino e feminino), guarda-chuva, vestidos – nos remete ao final do século XIX; as vidraças quebradas, pois foram apedrejadas, além, obviamente, da presença de um senhor tentando arrombar a porta do Grande Hotel Central com um machado. Somado a isso, todos os presentes na cena estão com seus olhares direcionados para o senhor que faz o movimento corporal de uma machadada. Pode-se afirmar que essa é, com certeza, a cena principal, mesmo que o ângulo da fotografia não tenha enquadrado o senhor com o machado no primeiro plano, talvez pela impossibilidade tecnológica e

¹⁵⁸ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Estudos do espaço teatral*: Elaboração de uma metodologia da análise da história da cena com base na iconologia e na semiologia. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2003. Relatório Final.

pela distância do fotógrafo em relação à cena. Possivelmente, o fotógrafo estava próximo ou na Casa de Câmara.

A cena retratada e os indícios presentes nos livros e artigos sobre São João del-Rei¹⁵⁹, nos jornais locais da época¹⁶⁰, no processo crime instaurado¹⁶¹ e na Ata da Sessão da Câmara de São João del-Rei¹⁶², possibilitam a interpretação de que a fotografia retrata um episódio envolvendo Silva Jardim. O propósito do republicano era fazer conferências na cidade para propagar o seu ideário político. Sua chegada, seus encontros políticos e sua palestra causaram grande tumulto na cidade. O Grande Hotel Central, local que o republicano ficou hospedado, tornou-se alvo dos defensores da monarquia.

O processo crime aberto no dia 26 de abril de 1889 tinha como denunciante os senhores Barreto e Anselmo, proprietários do Grande Hotel Central, inaugurado no ano de 1886. A denúncia-crime era a de que o referido hotel tinha sofrido atos de vandalismo no dia 23 de abril de 1889. O hotel foi apedrejado, baleado e houve tentativa de incêndio. A denúncia não menciona nomes de acusados, e o processo foi encerrado no dia 30 do mesmo mês.

No ano de 1892 o hotel passou a ser denominado de Grande Hotel Martinelli, pois foi adquirido por Santo e Valentin Martinelli. Portanto, o episódio só pode ter ocorrido entre os anos de 89 a 92 e nesse período não foi localizado, até a presente data, informações de outros episódios ocorridos no Grande Hotel Central.

De acordo com Noema de Oliveira,

¹⁵⁹ GAIO SOBRINHO, A., *op. cit.*, p.52-3; CINTRA, S., *op. cit.*, p.190, 201; OLIVEIRA, Moema Cristiane Gaio de. A propaganda e a consolidação da república em São João del-Rei. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei: UFSJ, v. X, 2002, pp. 36-67.

¹⁶⁰ A GAZETA MINEIRA. Semanário são-joanense, 28/04/1889; A PÁTRIA MINEIRA. Orgam da idéia republicana, 23/04/1889.

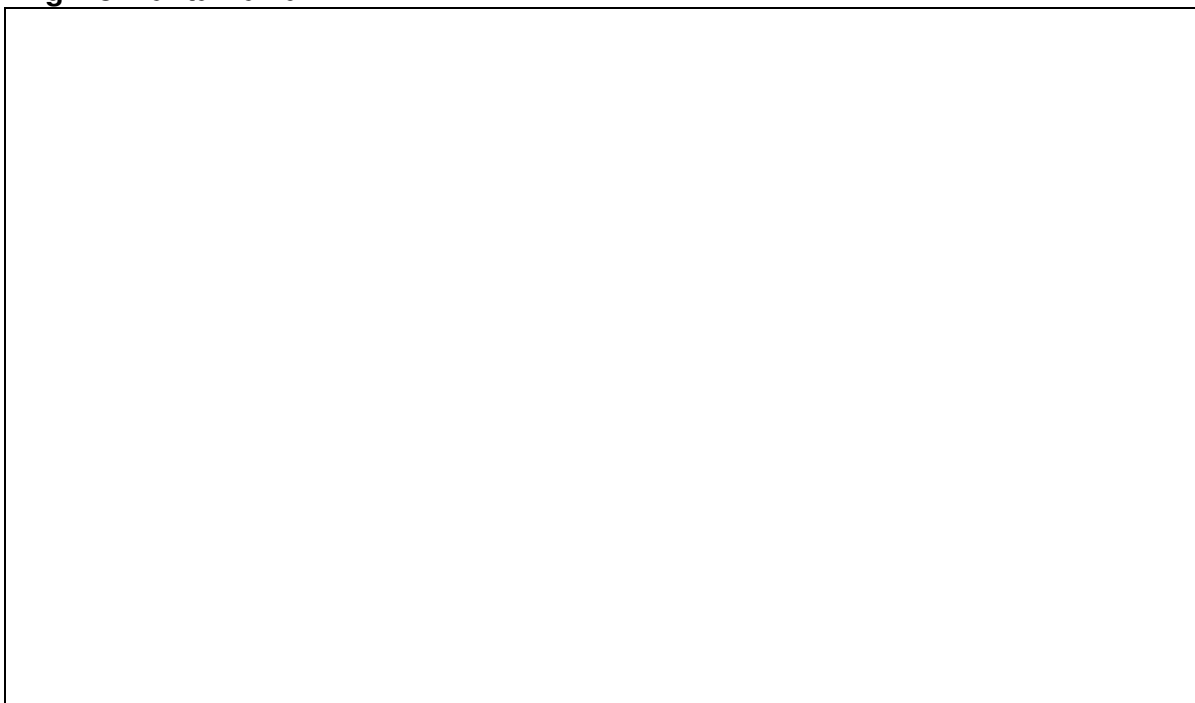
¹⁶¹ Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional-IPHAN. 13ª Superintendência Regional. Escritório Técnico II de São João del-Rei. *Processo Crime*. 58-02. 26/04/1889.

¹⁶² Biblioteca Baptista Caetano de Almeida. *Atas das Sessões da Câmara* (1888-1892). Caixa ATA/SES/39.

nessa ocasião, estava em temporada na cidade uma companhia teatral italiana que teria distribuído dinheiro entre a população para hostilizar o Apóstolo da República, não só porque a Imperatriz D. Tereza Cristina, fosse italiana, mas porque também a Itália era, então, uma monarquia.¹⁶³

Quanto aos espetáculos e às companhias teatrais presentes no período do episódio com Silva Jardim, no livro de Guerra, existe apenas referências à Companhia Brandão que chegou à cidade em 11 de março de 1889 e realizou, no mesmo dia, os espetáculos *Honra por honra* e *Um marido nas palminhas*. Essa companhia ficou em São João del-Rei até o dia 24 de abril do mesmo ano, encerrando a temporada com a peça *Um drama em alto mar*.

Fig. 18 Planta Baixa



Legenda

1 – Sala	5 – Despensa
2 – Quarto	6 – Circulação
3 – Sala de Viver	7 – Comércio
4 – Cozinha	8 – Depósito

Fonte: LIMA, S., *op. cit.*, p.54.

Retomando as discussões sobre a formação urbana da cidade são-joanense, pode-se afirmar que o conjunto arquitetônico que foi produzido até meados do século

¹⁶³ OLIVEIRA, M., *op. cit.*, p. 55.

XIX tem características distintas das do Rio de Janeiro, porque a Capital Federal sofreu fortes influências francesas. Na cidade mineira, se ocorreu semelhante arquitetura foi de forma tênue, pois a cidade com seus sobrados e suas casas térreas, seguindo o alinhamento das vias e com construções no limite dos terrenos, provocando corredores de casas geminadas, manteve o padrão arquitetural colonial, com as fachadas cobertas por caixilhos de treliças e só mais tarde começou a utilizar janelas de guilhotinas.

De forma geral, pode-se pontuar que as construções residenciais seguiam praticamente o mesmo modelo com

telhados de duas águas, com a cumeeira paralela ao alinhamento frontal; alcovas na zona central, mais escura e salas na frente e varanda no fundo, anexa à cozinha, em puxado. Fechado o sistema, tem-se como elemento de ligação do complexo residencial, o corredor, que ora apoiava-se em uma das paredes laterais, ora se fixava no centro da planta, nas edificações maiores.¹⁶⁴

Nas casas de esquina essa planta básica era alterada, pois eram acrescentadas a camarinha – alcova ou quarto de dormir sem janelas e sem comunicação direta com o exterior ou, às vezes, tinha o formato de um torreão ou mirante – e a água-furtada que era um cômodo construído entre o telhado e o forro. Nos sobrados, geralmente, o térreo era utilizado como estabelecimento comercial ou como depósito, e o acesso ao pavimento residencial era feito por um dos lados.

Vale ressaltar que essas construções com suas fachadas caracterizam o desenho urbano da cidade de São João del-Rei. Havia um equilíbrio entre os espaços de alvenarias e os espaços de janelas e portas. A partir do século XIX esses espaços foram sendo alterados, paulatinamente, aumentando os espaços “vazios”, ou seja, o número de portas e de janelas. Tal alteração arquitetural pode ser explicada pelo progresso, que trouxe novas possibilidades de matérias, pelo rendimento financeiro, que possibilitou facilidades na vida, e pela diminuição da criminalidade, houve um aumento do controle social com o passar dos séculos.

¹⁶⁴ LIMA, S., *op. cit.*, p.53.

Em São João del-Rei, especificamente, é com a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas que as alterações arquiteturais serão mais acentuadas. As mudanças trouxeram a coexistência de estilos variados, mas a predominância era o da arquitetura eclética, destacando o *art-déco* e o romantismo. São João del-Rei, com o seu poderio econômico, se destaca entre as cidades coloniais na incorporação de elementos de uma arquitetura diferente da colonial. O ecletismo, num primeiro momento, apenas misturou elementos tradicionais com outros advindos do progresso. As construções, basicamente, permaneceram com a mesma estrutura, alterando apenas a fachada com a introdução de materiais nos adornos, ou seja, a primeira fase apenas dá uma roupagem nova às estruturas tradicionais. Com o amadurecimento do estilo e com a possibilidade de importação de materiais as construções passaram a utilizar o tijolo, o ferro como elemento estrutural e de forma decorativa, os materiais industrializados, além das alterações quanto ao uso do terreno: recuo da fachada, construção de porão, distanciamento em relação aos lotes laterais, varanda lateral com adornos de madeira e jardins. Esse uso do espaço urbano trouxe reflexos nas vias públicas que ficaram mais largas e com o uso de arborização.¹⁶⁵

Após o percurso sobre a delimitação do espaço urbano da Comarca, da Vila e da Cidade de São João del-Rei, numa discussão sobre fronteiras, limites e pontes, para a visualização de um mapa e suas possíveis múltiplas entradas, é importante uma reflexão sobre as ruas, pois elas podem indicar questões sobre a cultura e o próprio entendimento que os moradores fazem da sua cidade. A rua não pode ser vista apenas como um espaço público e de integração com o outro, por isso mesmo ela é um lugar de controle a partir de determinadas regras de conduta que guiam os comportamentos, nesse sentido, deve ser observada como um lugar praticado na cotidianidade.

¹⁶⁵ LIMA, S., op. cit. 58-9.

De forma geral, pode-se afirmar que, em São João del-Rei, as ruas eram nomeadas a partir dos acidentes geográficos ou das propriedades minerais ou dos caracteres fitomorfos: Prainha, Tijuco, Barro (Vermelho), rua das Mangueiras, do Fogo, das Flores, dos Pinheiros, Pau de Ingá e as Gameleiras. Após a construção das capelas e das igrejas os nomes passaram a fazer referências a determinados santos: Largo das Mercês, rua do Carmo, Bonfim, Conceição, São Francisco, Santo Antônio, da Cruz etc. Vale ressaltar que, muitas vezes, não havia coincidência entre o nome da rua com o da Capela localizada naquele local. Outro critério para nomeação das vias era a utilização do nome de um importante morador: rua do Padre João dos Reis, beco de Antônio Ferreira, beco da Romeira, Prainha do Ambrósio Dias etc.

É nessas ruas que São João del-Rei fará uma das suas maiores manifestações políticas dentro do Estado de Minas Gerais quando a cidade se candidatou a ser a Capital mineira. Minas Gerais buscava se transformar num estado moderno e para isso era necessário negar tudo aquilo que representava o passado. É nesse sentido que São João del-Rei, mesmo com sua estrutura cultural barroca, via-se como um importante pólo capaz de representar um Estado moderno e republicano. O projeto da capital foi desenvolvido em meio a uma crise política, pois inúmeros interesses e facções, a favor ou contra a república, revelaram-se durante as disputas, inclusive com propostas separatistas.

Após inúmeras negociações entre o governo do estado e as várias facções políticas ficaram definidos dois possíveis lugares: o arraial de Bello Horizonte que era um distrito de Sabará e a região da Várzea do Marçal em São João del-Rei.

O engenheiro responsável pelo projeto, Aarão Reis, tinha uma preferência pela Várzea do Marçal.

Na primeira sessão, realizada no dia seguinte, [23 de novembro de 1893], a comissão especial apresentou à consideração daquela corporação seu parecer e projeto, datados de 26 do mesmo mez de sua eleição, designando para

capital Várzea do Marçal, lugar em favor do qual, como viram os leitores, optou o dr. Aarão Reis, em seu relatório.

Esse projeto marcava o prazo máximo de 4 anos para a definitiva transferência do governo e dava autorização ao presidente do Estado para mudar provisoriamente a sede da administração para qualquer ponto do estado si o interesse publico assim o exigisse.¹⁶⁶

Mas como os dois locais eram adequados, e as dificuldades de construção poderiam ser vencidas pela engenharia, o projeto ficou somente na disputa política, espaço de luta de que o engenheiro não participou.

Fig. 19 Seção do Congresso Mineiro em Barbacena¹⁶⁷



Carlos Oswald (Rio de Janeiro, 1882 – Petrópolis, 1971). 13 de dezembro de 1893.

Óleo sobre tela, s/d, 80x89,7cm. Acervo Museu Mineiro, Coleção Credireal (ACR 0061).

Fonte: VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. A capital controversa. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. XLIII, p. 28-41, 2007.

Na Assembléia a votação foi dividida a partir de três facções políticas: uma que era contra a mudança da capital e duas a favor, mas que se dividiam quanto ao lugar que deveria sediar a capital. A facção ganhadora foi a que defendeu a região do Curral

¹⁶⁶ LINHARES, Joaquim Nabuco. *Mudança da capital*: apontamentos históricos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais. Ano 10, v. 1,2 jan./jun., 1905, pp.339-382. Principalmente as páginas 373-4.

¹⁶⁷ A cena mostra a defesa do senador J. Pedro Drummond pela localidade de Belo Horizonte em seção do Congresso Mineiro em Barbacena, 1893.

del Rei, mas essa defesa não foi pelo discurso do melhor lugar, na realidade, foi o voto daqueles que não acreditavam na execução do projeto.

Alcunhado de '*papudópolis, cretinópolis, poierópolis e formigópolis*', julgava-se ser materialmente impossível realizar-se tal empreendimento no prazo de 4 anos – 1893/1897 – o que não aconteceria em relação à outra localidade, a Várzea do Marçal, o que levou os antimudancistas a votarem a favor do Curral del Rei.¹⁶⁸

Inicialmente denominada de *Cidade de Minas*, a capital foi inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897 pelo, então, presidente do Estado Chrispim Jacques Bias Fortes.

No dia 26 de agosto de 1893, talvez, sabendo das preferências do engenheiro Aarão Reis pela localidade de Várzea do Marçal para sediar a capital do estado, mas ainda sem o desfecho de todo o jogo político e, logicamente, sem a escolha definitiva do local da nova capital pelo congresso, estreou em São João del-Rei a peça de teatro de revista *A mudança da capital*, de Modesto de Paiva, que apresentava as cidades envolvidas nos interesses de sediar a capital: São João del-Rei (Várzea do Marçal), Belo Horizonte, Juiz de Fora, Ouro Preto, Barbacena e Vale do Paraúna.¹⁶⁹

2.3 As artes em São João del-Rei

A primeira notícia que se tem relatado sobre música é de 1717 quando o Conde de Assumar chegou à Vila de São João e foi recebido por uma banda de música no morro do Bonfim. Após essa data, inúmeras citações podem ser encontradas sobre as execuções musicais tanto para eventos religiosos quanto para profanos e civis e, na maioria das vezes, os eventos eram pagos pela Câmara do Senado. A música acabou por se tornar uma tradição da cidade, várias bandas, orquestras corais, conjuntos e

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Berenice Martins. A concepção e o projeto de Belo Horizonte: uma utopia de Aarão Reis. RIBEIRO, Luiz César de Queiroz; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo, nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização, 1996, p. 125. (Grifos do autor). LINHARES, Joaquim Nabuco. *Mudança da capital: apontamentos históricos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais. Ano 10, v. 1,2 jan./jun., 1905, pp.339-382.

¹⁶⁹ A peça *A mudança da Capital* será analisada no próximo capítulo.

sinfônicas foram criadas na cidade, algumas sobreviveram por pouco tempo enquanto outras mantêm ainda suas atividades. As duas maiores representações dessa longa duração são: a Lira Sanjoanense e a Orquestra Ribeiro Bastos. Não existe precisão nas datas de suas fundações, mas a da Lira considera-se o ano de 1776 e a da Ribeiro Bastos o ano de 1790¹⁷⁰. É provável que ambas tenham surgido a partir das mesmas pessoas, na prestação de serviços para a Câmara e para as igrejas. Portanto, suas origens estão relacionadas a um único tronco.

Mesmo sem o registro preciso de datas com as festividades religiosas, profanas ou civis nas Minas Gerais do século XVIII é correto afirmar que as Irmandades religiosas tiveram um papel preponderante na própria consolidação das vilas, cidades e povoados. As irmandades, gênero associativo predominantemente urbano, promoveram religiosidade e sociabilidade, cumprindo não somente o seu papel religioso, mas, independentemente das limitações políticas restritivas da coroa, também tinham uma larga expressão política, mesmo que assistencialista na promoção de serviços para seus irmãos e, posteriormente, para membros externos. Em Minas Gerais a especificidade das Irmandades está relacionada às suas formas de origem que estão umbilicalmente vinculadas às ações dos leigos. Dessa forma, a própria escolha da santidade que iria apadrinhar a irmandade era feita sem a participação da autoridade religiosa e das congregações eclesiásticas. O santo era escolhido pelos irmãos da mesa diretora e era, geralmente, realizada a partir da posição social que seus membros ocupavam.

Enquanto em outros territórios ultramarinos portugueses, inclusive no Reino, a invocação de Nossa Senhora do Rosário se vinculava ao exercício dos dominicanos, em Minas ela se apresentou como a mais difundida por obra e graça do volumoso contingente de negros africanos para lá deslocados.¹⁷¹

¹⁷⁰ Essa data pode ser recuada até 1724 através dos contratos realizados pela orquestra, observando nomes comuns às duas corporações.

¹⁷¹ BOSCHI, Caio César. Irmandade, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.), *op. cit.*, p. 63, v. 2.

Em São João del-Rei, no dia 1 de junho de 1708, é criada a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e em 1719, os irmãos conseguem licença para construção da igreja do Rosário. A fundação da Irmandade do Santíssimo Sacramento ocorreu em 8 de fevereiro de 1711 e, no ano de 1717, o bispo do Rio de Janeiro confirmava o “compromisso”¹⁷². No ano de 1716, tem-se a instituição canônica da Irmandade de São Miguel e Almas da vila de São João del-Rei, e a provisão real foi confirmada em 25 de fevereiro de 1767. Como a devoção aos Passos da Paixão de Cristo também era significativa, no ano de 1773 é criada a Irmandade do Senhor dos Passos. De acordo com José Maria Neves, não existe precisão nas datas de início das novenas do Carmo. *“O que é certo é que, em 1733, quando começou a ser construída a capela primitiva, já existia a Irmandade dedicada ao culto de Nossa Senhora do Carmo. Esta Irmandade passou à categoria de Ordem Terceira em 1746.”*¹⁷³

Existem inúmeras alterações nas edificações dos templos sagrados das Irmandades, tornando, de certa forma, infundável uma listagem das obras realizadas em cada igreja com a responsabilidade de suas agremiações religiosas. Essa alteração ocorreu não somente com as edificações, a própria natureza das associações

¹⁷² Compromisso eram as normas, direitos e deveres dos associados. No caso das Ordens Terceiras tem-se o Estatuto.

¹⁷³ ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS. *Novena do Carmo Séculos XVIII e XIX*. Regente José Maria Neves. Brasil: Tacape, 1980. 1 disco de vinil. Estéreo. (Série Memória Musical). *“(...) Em 1979, com uma equipe formada, por Koellreutter, Conrado Silva e sua irmã, Maria Stella Neves Valle, entre outros, José Maria funda um selo de discos, Tacape, nos moldes do uruguaio Tacuabé, criado em 1971 e dirigido por Coriún Aharonián. A etiqueta Tacape, funcionando em forma de cooperativa, e conceitualmente ligada àqueles Cursos de Música Latino-Americana, tinha como objetivo preencher uma lacuna no meio editorial brasileiro, documentando música brasileira e latino-americana dos séculos XVIII e XIX, música folclórica e popular urbana brasileira e latino americana, música de comunidades indígenas do Brasil e da América Latina, e música contemporânea de concerto da América Latina. Do catálogo da Tacape constam, entre outros, seis discos de obras mineiras dos séculos XVIII e XIX, três dedicados às tradições musicais de Goiás, e ainda alguns documentando uma Folia de Reis com grupos ativos do Rio de Janeiro, cocos cantados por Chico Antônio, música dos índios Suyá produzido pelo etnomusicólogo Anthony Seeger, e atividades musicais e religiosas da antiga cidade paulista de Cananéia. Esses LPs, importantes documentos musicológicos, não podem ser confundidos com gravações de concertos convencionais, já que registram sem retoque, e não poderia ser de outra maneira, uma determinada realidade musical tal como praticada. Obras do Professor Koellreutter, e, executadas pela pianista Beatriz Balzi, de compositores contemporâneos da América Latina, também constam do catálogo. Dificuldades financeiras levaram ao encerramento da Tacape em 1992”.* (Cf. GANDELMAN, Salomea. Homenagem a José Maria Neves: Sessão de abertura da ANPPOM. *Opus*, n. 9, dez., 2003, p. 14-5.

religiosas também teve seu perfil alterado. Inicialmente, têm-se as “confrarias” que depois recebem a denominação de “irmandades” e com o passar do tempo e com uma definição do quadro sócio-político-econômico surgem as “ordens”. Existe uma dificuldade na delimitação entre as duas primeiras formas de associação, pois elas até mesmo se confundem. Tinham em comum uma definição de natureza e eram administradas pelos leigos que prestavam contas de suas ações às autoridades seculares. Já as ordens terceiras são agremiações pautadas na perfeição da fé cristã, seus membros eram avaliados por critérios mais rigorosos que os das irmandades. Portanto, ao se associar a tal agremiação significava a obtenção de determinado *status* social.

As festas realizadas pelas associações tinham, além dos intuitos religiosos, o propósito de aumentar o número de fiéis, tornando, inclusive, as festividades em homenagem aos seus respectivos santos, num campo simbólico de disputa para reforçar ou aumentar o prestígio social. Nesse sentido, era comum a existência de uma rede de comunicação entre os irmãos das mesmas agremiações residentes em localidades diferentes para auxiliarem na confecção de toda a festa, esse era o maior espaço de conquista de autoridades civis e eclesiásticas.

Por isso mesmo, no dia 23 de abril de 1879, o padre José Maria Xavier redigiu um ofício para a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos solicitando diminuir o abuso dos dobres de sinos durante a festa e relatou o episódio ocorrido com os sineiros que na véspera se comportaram docilmente, mas no dia da festa “*foram as torres d'improviso assaltadas (na Matriz até com arrombamento) por aqueles heróis de campanário, invictos atletas de... (empinar sinos) e que se julgam sombranceiros à qualquer coibição legal, máxime da Igreja*”.¹⁷⁴ Esse episódio é ilustrativo quanto às questões do cotidiano e das possibilidades de quebras de regras de comportamento

¹⁷⁴ CINTRA, S., *op. cit.*, p.199.

que podem ocorrer tanto no espaço do sagrado quanto no do profano. São as estratégias e as táticas sendo utilizadas em plena festa do Senhor do Bom Jesus dos Passos. Por um lado, tem-se a própria Irmandade sendo repreendida quanto ao toque dos sinos. Esse fato, talvez se deva ao poder que o instrumento sino tem de visibilidade social. Quanto mais os sinos tocarem durante a festa mais a população estará informada sobre a irmandade. Ou simplesmente, os sineiros já estavam abusando do número de toques.

O período festivo, espaço de manifestações culturais e artísticas, misturando elementos sacros e profanos, tornou-se um espaço de construção de espetáculos: música, teatro, quadro vivos, artes plásticas, artes manuais – bordadeiras, pintores, costureiras, carpinteiros, entalhadores, armadores etc.

Aspecto que chama a atenção no Barroco é o gosto pelas armações efêmeras, muitas vezes com caráter puramente reiterativo. Aos Irmãos do Santíssimo competia reverenciar a imagem do Cristo, situada no sepulcro existente na mesa do altar. Contudo, foi freqüente a elaboração de um sepulcro através de uma montanha anual, reservado exclusivamente à cerimônia do Enterro na Sexta-Feira. Com isso, avolumavam os gastos com mão-de-obra e material, ou seja, o carpinteiro e o armador, a aquisição de tábuas, latão, argolas, alfinetes, linhas, tecidos, goma arábica e outras miudezas, papéis pintados e dourados, figuras desenhadas em papel etc.¹⁷⁵

Fora do espaço da festa, as irmandades também tinham a obrigação de manutenção e melhoria de seus objetos, bens e do próprio templo – sinos, andores, altares, torres, bancos etc. – buscando sempre uma melhoria das suas condições. Portanto, seja no espaço da festa ou no do dia-a-dia, essas associações eram promotoras e patrocinadoras de um mercado de trabalho que envolvia um grande número de especialidades.

Tradicionalmente, música e teatro estão vinculados à religiosidade são-joanense, fato existente ainda hoje, numa relação de quase simbiose cultural entre essas três manifestações. A dificuldade de precisão de datas e de eventos teatrais talvez esteja

¹⁷⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.), *ibidem*, p.86, v.2.

vinculada à efemeridade dessa própria arte e da própria característica do espírito barroco que também está pautado na transitoriedade. Além disso, as manifestações culturais estão vinculadas a uma tradição popular que nem sempre era registrada em documentos.

Em comemoração aos desponsórios do príncipe D. João com D. Carlota Joaquina, foram realizadas, em São João del-Rei, em julho de 1786, três noites de óperas “*em teatro firmado para isso, no meio do curro, com nobre aparato*”. Na Matriz do Pilar, além da missa solene cantada com dois coros, aconteceu também uma procissão do Santíssimo Sacramento e *Te Deum Laudamus*. “*As festas duraram vários dias, tendo havido 4 tardes de combates de touros, 2 cavalhadas e 3 de óperas*”.¹⁷⁶

Quanto à ópera, tem-se um registro, do ano de 1782, que cita a existência de uma casa.

Accordarão e determinarão que o Alcaide dessa Villa notificasse a todos os moradores que tem testados de rua e sae da parte do lado que vae da frente da CAZA DE OPERA para a rua de S. Francisco para que todos continuassem a fazer exgotos na forma em que estava principiado na boca da dita rua.¹⁷⁷

Já no teatro no século XIX não tem apenas a função de divertimento e prazer para a platéia. Na realidade, durante esse período, pretendia-se fazer do teatro uma escola dando-lhe uma função pedagógica. Caso exemplar, citado por Guerra, é a peça *O anel de Ferro*, encenada em 23 de outubro de 1830¹⁷⁸ e que foi notícia no jornal são-joanense *O mentor das brasileiras*:

esta peça foi muito aplaudida pelo publico não só pelo bom desempenho, como por ser constitucional; o teatro (quando nelle apresentão actos dessa natureza) he a melhor escola dos bons costumes e civilização dos povos; alli exalta a virtude, e se abatem os vícios, e o povo apprende a conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra ellas. Antes de se dar principio á representação, aferisse o retrato de S.M.I. e C., a quem se remeteu hum bem traçado elogio, e cantou-se o Ano Nacional, a que

¹⁷⁶ CINTRA, S., *op. cit.*, p.306.

¹⁷⁷ GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei – 1917 a 1967*. Juiz de Fora: Lar Católico, (s/d.), p. 16. (Grifos do autor).

¹⁷⁸ Cintra (*op. cit.*, p.455), nas suas efemérides, diz que a peça foi encenada no dia 27 de outubro de 1833 no Teatrinho de São João del-Rei. Não há clareza se nessa data houve uma reapresentação da peça. Guerra não menciona essa data de apresentação da peça. Tudo leva a crer que houve um equívoco de datas no livro de Cintra.

o povo aplaude com bastante entusiasmo; o divertimento terminou com várias pantominas, danças, e hum bem jocoso entremez. O socego publico não foi alterado nem levemente.

Sentimos que nesta Villa não haja um teatro para com melhor comodidade se reiterarem estes divertimentos que tem útil de mistura com o aggradavel. Huma remida demanda deo cabo de hum que se havia principiado com bons auspícios, e não sabemos quando quererão edificar outro. Mas no entretanto louvamos muito o gosto dos nossos jovens, pela escolha da peça que apresentarão.¹⁷⁹

A partir do livro de Antônio Guerra, na Tab. 2, é possível listar os teatros construídos em São João del-Rei até as duas primeiras décadas do século XX, com o respectivo nome das ruas.

Tab. 2 Teatros construídos em São João del-Rei¹⁸⁰

Data	Nome do Teatro	Localização
1782	Casa da Ópera	Antiga Avenida Hermillo Alves. Hoje, Avenida Eduardo Magalhães
1828	Teatrinho particular	Sem localização
1833	Teatrinho adaptado à Casa de Madeira	Ao lado do telheiro da Igreja de São Francisco
1833	Teatrinho	Rua Resende Costa
1839	Teatro São Joanense	Junto ao Passo da Via-Sacra da rua da Prata
1878	Filarmônica São Joanense	Rua Ministro Gabriel Passos
1884	Teatrinho	Rua Direita
1893	Teatro Municipal	Avenida Hermillo Alves
1902	Teatrinho	Rua Paulo Freitas
1905	Teatrinho Infantil 15 de Novembro	Rua de Santo Antônio
1909	Teatro da Associação Católica Operária	Antigo edifício do Convento Santo Antônio
1910	Teatro 15 de Novembro	Largo da Câmara

Fonte: GUERRA, A., *op. cit.*, p.7-8.

¹⁷⁹ GUERRA, A., *op. cit.*, p.24-5. Esse texto foi publicado no jornal *O mentor das brasileiras*, n.48.

¹⁸⁰ Foi mantido o nome do endereço fornecido no livro. Desses teatros apenas o Municipal ainda existe. A inauguração do Teatro Municipal foi no dia 2 de fevereiro de 1893, com a apresentação do drama “Dalila” com os atores Furtado Coelho e Apolônia Pinto.

A primeira peça teatral, escrita por um autor são-joanense e encenada na cidade, foi à cena no dia 12 de novembro de 1879 e foi a comédia, em um ato, *Um mestre de música*, do professor Antônio Rodrigues de Mello, e contou com a direção de Modesto de Paiva e Christino Braziel. Esse espetáculo foi apresentado após a reprise da peça *Escrava Andréa* feita por amadores da cidade.

Outra arte que também tem importância no cenário mineiro, principalmente pelas suas características nômades, é o circo. No ano de 1842, tem-se o primeiro registro da presença de um circo na cidade. O “Circo Eqüestre” que ficou na rua da Misericórdia e realizou um festival em benefício do ator Alexandre Luand (Lowande, forma correta do seu nome) no dia 29 de outubro. “*O beneficiado, para satisfazer ao peditório*” executou uma alemandra em dois cavalos, juntamente com sua esposa Guilhermina Barbosa. “*Esta jovem brasileira é a primeira de sua nação, que se dá ao perigoso exercício desta arte*”.¹⁸¹ Essa é a primeira companhia a se identificar como eqüestre, apesar de outras terem, anteriormente, trabalhado com cavalos, como é o caso da companhia José Chiarini que esteve em São João del-Rei, no ano de 1834, e solicitou permissão para um espetáculo de dança no Theatrinho da Vila. Coincidentemente, 1834 é o ano de registro do primeiro circo formalmente organizado e era a própria companhia do Chiarini que visitava o Brasil.¹⁸²

E continua o referido autor: “*Não nos foi possível precisar a data em que foi inaugurada a “Casa da Ópera”, por falta de documentos no arquivo da municipalidade*”¹⁸³

No ano de 1839, foi construído um teatro para substituir a casa da ópera, nele homens e mulheres assistiam aos espetáculos separados, semelhantemente às

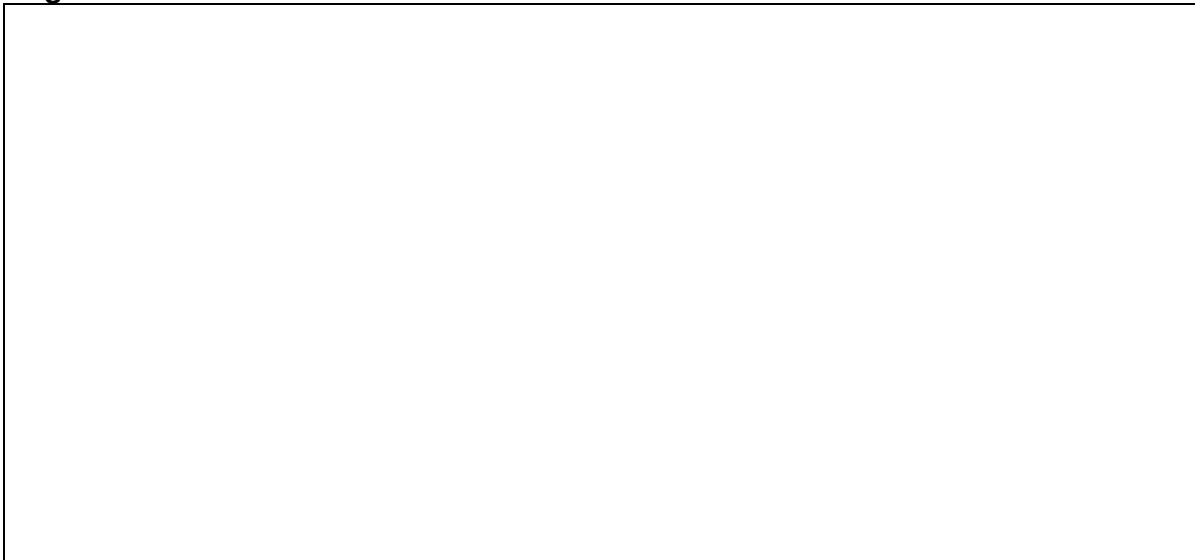
¹⁸¹ GUERRA, A., *op. cit.*, p. 35.

¹⁸² SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense* - Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. Tese (Doutoramento em História Social). Departamento de História Social da Unicamp, UNICAMP, 2003, p.61.

¹⁸³ GUERRA, A., *op. cit.*, p.18.

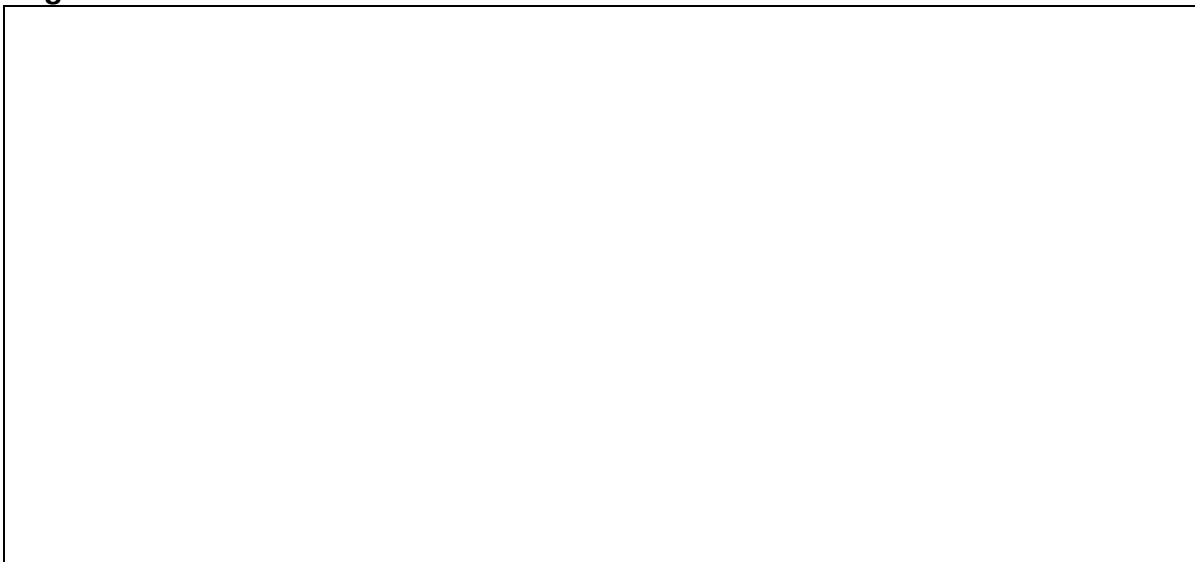
missas. A sua fachada (Fig. 20) tinha, ao todo, 38 palmos de pé direito. O seu tablado contava com 26 palmos de altura e a largura entre os bastidores era de 22 palmos.

Fig. 20 Fachada do Teatro



Fonte: GUERRA, A., *op. cit.*, p.32

Fig. 21 – Palco do Teatro

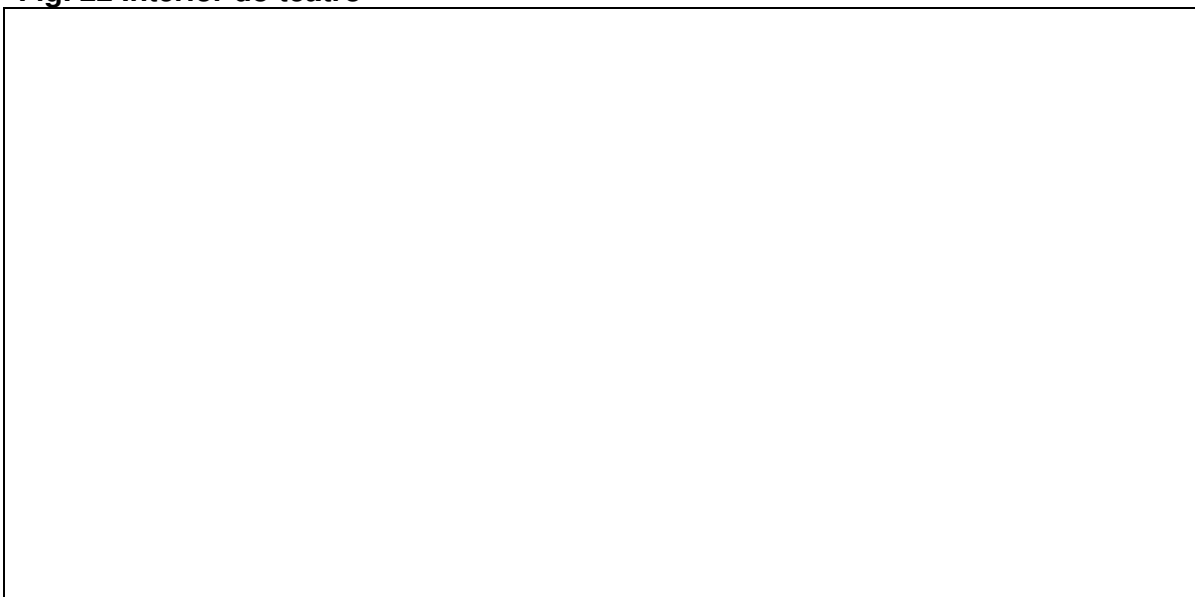


Fonte: *Ibidem*.

A descrição feita por Cintra, revela que as Galerias (GG) acomodavam 212 mulheres e 208 homens, fora o espaço para os músicos. Ao entrar no teatro, no saguão principal (AA) deparava-se com o saguão anterior (B) e ali era decidido onde se poderia assistir ao espetáculo. A letra (C) corresponde à entrada para os homens e a

letra (E) à entrada das mulheres para as Galerias. Para chegar às galerias era preciso subir as escadas (E), e para alcançar a galeria acima (GG) era necessário subir outro vão de escadas (EE). Metade da galeria superior é representada pela letra (F), e a letra (D), refere-se aos bancos da platéia. Já no corte vertical, o forro do teatro é representado por (AA) e as linhas do forro do tablado (RR). Esse teatro desabou quando passava por reformas, isso ocorreu no dia 29 de novembro de 1889.

Fig. 22 Interior do teatro



Fonte: *Ibidem*, p.33

Pode-se observar que as manifestações culturais realizadas em São João del-Rei, independentemente da estrutura arquitetônica – igreja, teatro, auditório, tenda, rua – e de suas relações com o sagrado, o profano ou o civil e, ainda, do poder econômico, a cidade foi capaz de elaborar, de acordo com cada época, uma arte que fundisse o mundo real e a ficção teatral, mesmo que suas primeiras cenas tenham ocorrido nas festas sagradas.

É na representação barroca que São João del-Rei constrói o seu espírito artístico, seja qual for a arte. É nesse barroquismo que a cidade consegue se ver refletida e,

automaticamente, discutir, confirmando ou não, os seus próprios anseios de se tornar uma cidade que fosse referência regional ou nacional. É por isso que, no final do século XIX e início do XX, a transformação do espaço urbano ocorreu, inicialmente, apenas com as alterações das fachadas das casas. O interior das residências permaneceu com a mesma estrutura. É na cidade que o sujeito se vê refletido e é no olhar das obras arquiteturais que ele pode buscar o passado, através de sua memória voluntária ou involuntária. As suas correspondências interiores terão sempre o olhar barroco nas suas manifestações, mesmo que elas estejam escondidas (ocultas) no interior das casas.

PARTE II

O Teatro de Revista em São João del-Rei

Abre as cortinas do século XX

CAPÍTULO 1

ANÁLISE DAS PEÇAS DE TEATRO DE REVISTA EM SÃO JOÃO DEL-REI

1.1 *A Mudança da Capital*

A primeira peça de teatro de revista escrita e encenada na cidade de São João del-Rei, de acordo com Antônio Guerra, foi *São João* ou *A mudança da capital*¹⁸⁴ (1893), de Modesto de Paiva¹⁸⁵, com cenários de Matheus Santos e com números de música do maestro são-joanense Carlos José Alves. Para entendimento dessa peça torna-se importante analisá-la dentro de um contexto mais amplo, pois em suas entrelinhas percebem-se alusões ao Rio de Janeiro. Além disso, como o fio de Ariadne, essa peça descortina a cidade de São João del-Rei nos anos de 1915 a 1918.

Na Capital Federal, o teatro de revista já havia se instalado desde o final da década de 1850 com a peça *As surpresas do Sr. José Piedade*, de Justino Figueiredo Novaes, no Teatro Ginásio. É consenso entre os pesquisadores que os primeiros ensaios do teatro de revista somente se proliferaram a partir da década de 1870, e que Arthur Azevedo foi o responsável pelo seu estabelecimento. Tanto que, após o seu retorno da viagem pela Europa – França, Espanha e Portugal –, em parceria com Moreira Sampaio, é que o gênero teatral revista se solidificou com as peças *O Mandarim* (1884), *Cocota* (1885), *O Bilontra* (1886), *O Carioca* (1887), *Mercúrio* (1887) e *O Homem* (1888). No ano de 1889, Arthur Azevedo escreveu em parceria com Aloísio de Azevedo a peça *Fritzmac*. Outro grande marco no período ocorreu em 1892

¹⁸⁴ PAIVA, Modesto de. *A mudança da capital*. São João del-Rei, 1893, 100f. Caderno é manuscrito – verso e anverso das folhas – e está incompleto, faltando as cenas finais. O caderno é uma cópia para Duarte Ferreira.

¹⁸⁵ Modesto de Paiva também escreveu as peças: *Fica Teresa* (1884), comédia em 1 ato; *A onça* (1897), revista em 3 atos e *Falei bem ou falei mal?* (1903), revista em 3 atos. Foi autor dos livros *Canções do ermo* (1877) e *Noites de insônia* (1892).

com a peça *O Tribofe*.¹⁸⁶ Seu enredo conta a história de uma família do interior de Minas Gerais que, em visita à Capital Federal, tenta encontrar o noivo da filha.

Além das peças escritas por Arthur Azevedo, em parceria ou sozinho, outros autores também auxiliaram na consolidação do gênero revisteiro no Brasil. Dentre eles, é possível mencionar Oscar Pederneiras, que, além das peças *Zé Caipora* (1887), *Boulevard da Imprensa* (1887), *1888* (dezembro de 1888), *Bendengó* (1889), inseriu um novo elemento na encenação desse gênero a partir das observações que realizou ao assistir à peça *La gran via*. A revista europeia trazia coreografias em que as coristas dançavam “*seguindo rotinas bem marcadas*” durante a apresentação de suas músicas possibilitando um “*espetáculo visual fascinante*”. Pederneiras parodiou a peça madrilenha no espetáculo *O Boulevard da imprensa* colocando em cena “*como centro de ação, pela primeira vez, as três sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro: Democráticos, Tenentes e Fenianos*”. O enorme sucesso da paródia pode ser creditado ao seu caráter festivo, movimentado e envolvente semelhante ao entusiasmo que o carnaval provocava nos clubes cariocas¹⁸⁷.

Talvez esse caráter festivo e envolvente presenciado no Rio de Janeiro também tivesse sido o responsável pelo sucesso que obteve a peça são-joanense *A mudança da capital*, pois era uma “*imitação da Gram-via*”¹⁸⁸. Em São João del-Rei “*esta revista foi levada à cena 9 vezes, pela Companhia Silvério Cunha, o que naquele tempo era um recorde formidável, comprovando o entusiasmo do público pela revista*”.¹⁸⁹ Somado a esse caráter, o tema central da peça, a luta política das cidades mineiras interessadas em sediar a capital do Estado de Minas, também era motivador e importante para todos os são-joanenses.

¹⁸⁶ ANTUNES, D., *op. cit.*, p.25.

¹⁸⁷ PAIVA, Salvyano Cavalcante de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.84-5.

¹⁸⁸ Esta informação está escrita na capa da peça logo abaixo do título.

¹⁸⁹ GUERRA, A., *op. cit.*, p.79.

Roger Chartier em seu artigo *El pasado en el presente* faz uma discussão entre as elaborações representacionais do passado que a literatura e, em especial, o teatro, produzem em suas narrativas ficcionais e o trabalho historiográfico para a construção de um saber histórico dessas mesmas narrativas.¹⁹⁰ A partir dessa discussão torna-se possível perceber, no próprio texto teatral, ou melhor, na cena representada, como as apropriações sociais e culturais foram realizadas na peça *A mudança da capital* na elaboração ficcional da própria cidade.

Múltiples son las formas de las negociaciones que permiten semejante captura estética del mundo social: la apropiación de los lenguajes, el uso metafórico o material en el caso del teatro de los objetos de lo cotidiano, la simulación de los ceremonias y discursos públicos. Por otro lado, la energía transferida en la obra literaria – lo que Greenblatt designa como “the social energy initially encoded in the literary works” [“la energia social codificada em las obras literarias”] o em outra fórmula “the aesthetic forms of social energy” [“las fomas estéticas de la energía social”] – vulve al mundo social a través de sus apropiaciones por sus lectores y espectadores.¹⁹¹

Uma questão que se torna importante para analisar a referida peça teatral são-joanense é entender os motivos pelos quais, devido à importância temática da peça, a cidade de São João del-Rei, por meio de um autor¹⁹², inaugura o teatro de revista, especificamente, para representar a cidade no momento de uma efervescência política que definiria as diretrizes do Estado de Minas Gerais. Pode parecer de imediato uma incoerência, pois é justamente o teatro cômico e popular, com caráter expressivamente massivo, que será o porta-voz artístico da cidade nas discussões sobre o destino político do Estado de Minas e, por conseguinte, da cidade de São João del-Rei.

Naquela ocasião, pelas diretrizes do Decreto 4.566, de 4 de janeiro de 1871¹⁹³ - que instituía o Conservatório Dramático na Corte com a função de “*restaurar as boas normas da literatura e da arte dramática do theatro brasileiro*” –, as peças teatrais antes

¹⁹⁰ CHARTIER, Roger. El pasado em el presente: literatura, memória e historia. *ArtCultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, v.8, n. 13, jul./dez., 2006, p.7-19.

¹⁹¹ CHARTIER, R., *op. cit.*, p. 8.

¹⁹² Autor é aqui entendido como um indivíduo que foi capaz de agrupar discursos. É o que Foucault denomina de *princípio de rarefação*. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2008.

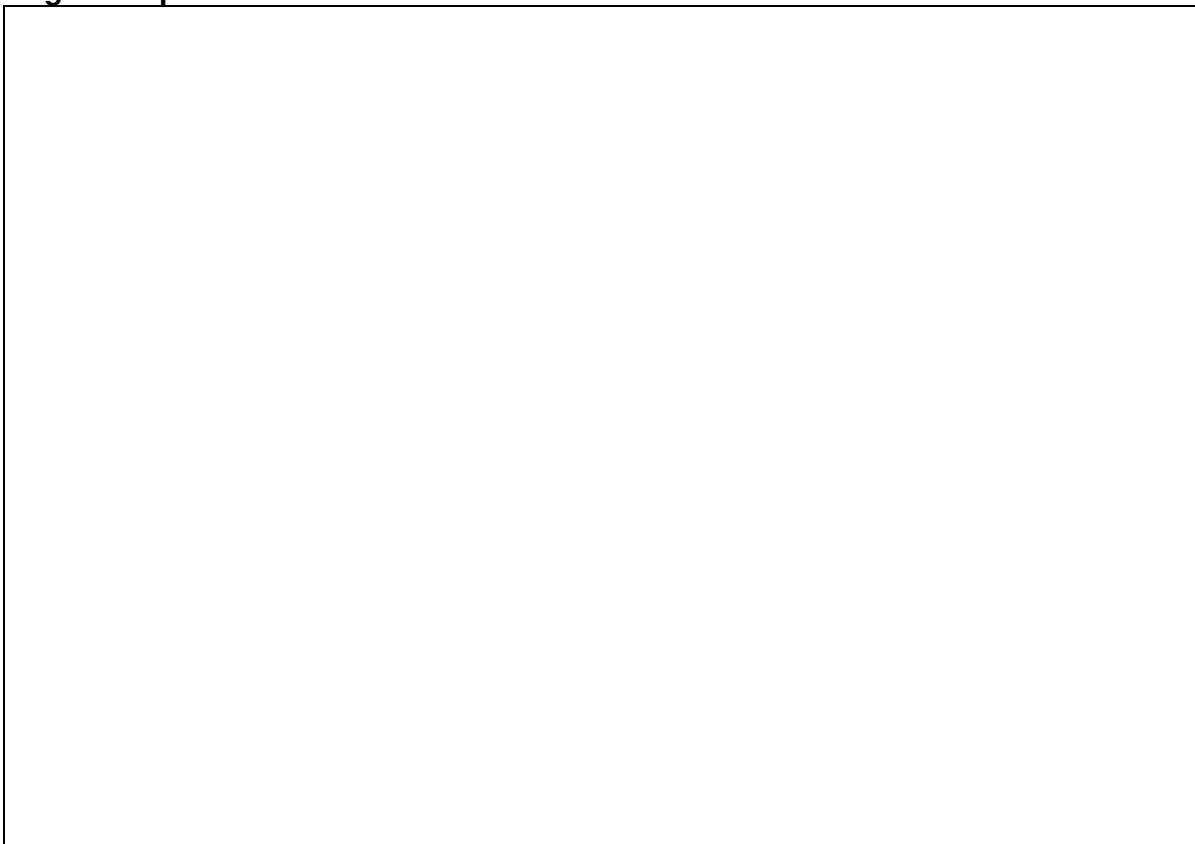
¹⁹³ LEIS do Império do Brasil. *Decreto 4.566*, 4 de janeiro de 1871. Arquivo Público Mineiro.

de serem encenadas deveriam ser entregues à Polícia e à Câmara para análise, no mínimo quinze dias antes da montagem. A licença do espetáculo ocorreria com a aprovação do seu valor literário e moral. Os improvisos – falas e gestos – obscenos seriam punidos com multa, suspensão do espetáculo e prisão.¹⁹⁴

Art. 150 - Todos os quizerem representar comédias e fazer outros divertimentos para seu interesse (a excepção de presepios que ficam absolutamente prohibidos), o poderão fazer nos logares publicos ou casa particulares, contanto que não offedam á moral e bons costumes, precedendo licença da câmara e consentimento da autoridade policial, a quem será previamente apresentado o programma, mediante o imposto que para esse fim estiver estabelecido.

Os infratores de qualquer destas condições serão multados em 30\$; além de multa, sofrerão oito dias de prisão, na reincidencia.¹⁹⁵

Fig. 23 Capa do Relatório de Aarão Reis



Fonte: NEVES, Marta Melgaço; SIQUEIRA, Alice Oliveira de. Um documento fundador. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: a. 43, n. 2, jul./dez., 2007, p. 195.

¹⁹⁴ DUARTE, R., *op. cit.*, p.152.

¹⁹⁵ CÓDIGO DE POSTURAS E REGIMENTO INTERNO DA CÂMARA DE SÃO JOÃO DEL-REI, 1887. In: VENÂNCIO, Renato Pinto, ARAÚJO, Maria Marta. São João del-Rei, uma cidade no império. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007, p. 150. De acordo com o Código o imposto estabelecido para espetáculo público – representações dramáticas, concertos, corridas de touro etc. – que objetivasse lucro, com exceção de espetáculo com fins pios ou de sociedades dramáticas particulares, teria o valor de 10\$000.

A *mudança da capital* apresenta indícios tanto da luta política entre as cidades com interesse em sediar a capital mineira quanto da própria cidade são-joanense daquele período. É importante ressaltar que a peça foi escrita e encenada antes da votação no Congresso mineiro para decidir o local da nova capital do Estado. A peça foi levada à cena apenas com as informações do relatório apresentado pelo engenheiro Aarão Reis.¹⁹⁶

Portanto, as impressões de que São João del-Rei possuía os atributos modernos para sediar a capital, as qualidades de uma cidade capaz de negociar não só a transição política e as mudanças geográficas do estado, mas também ser uma cidade capaz de agregar todos os municípios mineiros são exaustivamente citados durante o enredo da peça.

De acordo com Guerra, a peça *La gran via* foi representada em São João nos dias 1 e 3 de novembro de 1888, com músicas de Chueca e Valverde. O teatro teve lotação esgotada nos camarotes, nas cadeiras e nas torrinhas.¹⁹⁷ Essa peça não foi a única em visita à cidade de São João, pois inúmeras foram as companhias teatrais que apresentaram operetas, dramas, comédias, farsas etc. São João del-Rei foi “*durante os séculos XVIII e XIX e, em certa medida, durante as primeiras décadas do século XX, um importante centro de atividades teatrais no estado de Minas Gerais.*”¹⁹⁸ Regina Duarte, afirma que, “*assim como os teatros de Ouro Preto e São João del-Rey brilhavam aos olhos dos habitantes de outras cidades mineiras, a vida cultural da Corte aparecia como algo mágico para a população das outras províncias.*”¹⁹⁹ Portanto, o enorme sucesso, na Capital Federal, das peças *La Gran via* e *Boulevard da imprensa*, possivelmente, influenciaram na escolha do gênero revista para falar sobre o momento em que vivia a cidade são-joanense. Pois assim como os padrões de civilidade

¹⁹⁶ REIS, Aarão. *Relatório Oficial*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893. Arquivo Público Mineiro.

¹⁹⁷ GUERRA, A., *op.cit.*, p. 66.

¹⁹⁸ ROCHA JÚNIOR, A., *op. cit.*, p. 261.

¹⁹⁹ DUARTE, R., *op. cit.*, p.140.

européus eram revividos na Capital Federal, com a intenção de incluir o Brasil na lista dos países civilizados, os mineiros também tentavam se aproximar do Rio de Janeiro com a mesma finalidade.²⁰⁰

Outro aspecto importante da cultura são-joanense é a relação entre a música e o teatro.

Se a revista foi um dos gêneros mais cultivados pelos autores locais, isso não significa que foi o único gênero de teatro musicado estimulado e apreciado pela população. Foram apresentadas várias operetas, comédias musicadas, burletas, *vaudevilles* etc.²⁰¹

Essa relação teatro-música também é um importante elemento para a escolha do teatro de revista como o gênero teatral responsável em apresentar a cidade candidata à capital mineira. As peças *La gran via* e *Boulevard da imprensa* sintetizaram, no palco, elementos culturais vividos intensamente em São João del-Rei desde o século XVIII com as suas estruturas sócio-político-culturais barrocas. A música e as festas – sagradas ou profanas – além, obviamente, do espetáculo visual e da movimentação cênica estão presentes na cultura são-joanense desde as festas do século XVIII patrocinadas pelas Irmandades religiosas.

Portanto, é a partir desses elementos e dessa “energia social” que se pretende entender a primeira peça de teatro de revista encenada na cidade de São João del-Rei.

A peça *A mudança da capital* começa com a apresentação das cidades – Juiz de Fora, São João del-Rei, Barbacena, Vale do Paraúna, Belo Horizonte e Vargem do Marçal – através de uma música cantada em coro. O cenário, de acordo com a rubrica, é uma ante-sala do Congresso mineiro, em Ouro Preto.

Somos cidades de Minas
E lugares afamados
Geralmente indigitados
Para a nossa Capital.
Viemos saber se o Congresso
Na actual reunião,
Desta feita desenrola

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 140.

²⁰¹ ROCHA JÚNIOR, A., *Ibidem*, p. 263.

Tão intrincada questão
 Toda à gente do paiz,
 Diz,
 Que a cousa não vai bem,
 Tem,
 De haver cobras e lagartos,
 Que Ouro Preto não se cansa
 De dizer que tal mudança
 Muito e muito mal lhe faz,
 Mas
 Que afinal há de ceder
 Porque o poder é o poder!
 Alem disso, a certas horas
 Quanto tudo já repousa
 Pelas ruas da cidade
 Acontece cada coisa...
 Apesar das Capystranas²⁰²,
 Quem não andar de bastão
 Para escorar-se nas pernas,
 Irá de ventas ao chão.
 Que Deus livre-nos enfim,
 De uma Capital assim!
 Por conseguinte o Congresso
 Na actual reunião
 Não fará de modo algum
 Protelar-se esta questão
 Vamos pedir
 aos congressistas.
 Bons patriotas
 E não farcistas.
 Que sem demora
 Seja votada
 Essa mudança
 Tão desejada

Terão applausos
 De toda a gente
 Nessa cruzada
 Independente.
 Minas inteira
 De sul a norte
 Applauda o feito
 De vida e morte

Temos nós ricas cidades
 Florescentes, primorosas,
 Tão lindas e magestosas
 Para a nova Capital Somos férteis, invejáveis
 Productivas, importantes,
 Sem fallar nas verdejantes
 Lindas vargens do Marçal

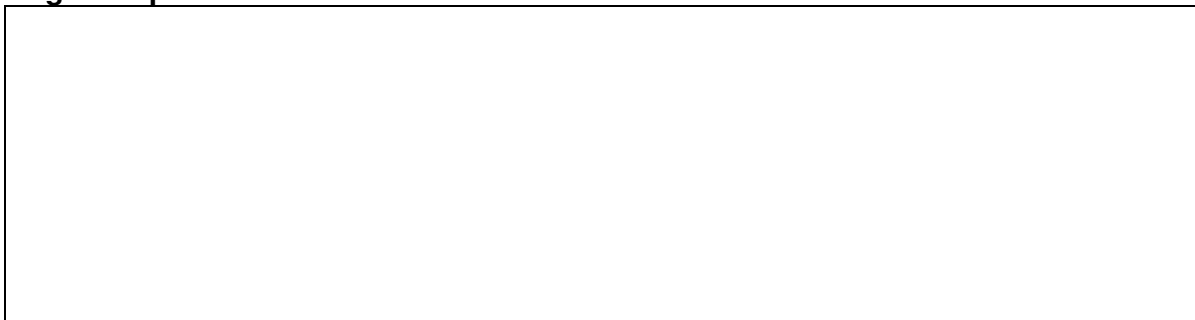
Por isso contamos
 Com grande prazer

²⁰² A palavra *capistranas* faz referência ao nome do Presidente da Província de Minas Gerais, no período de 1877 a 1888, João Capistrano Bandeira de Melo. Expressão mineira que significa pavimentação, espécie de calçada, no centro da rua (Fig. 24). Essa expressão já foi, inclusive, cantada pelo Club da Esquina com interpretação de Milton Nascimento, na música *Paixão e Fé* de Tavinho Moura e Fernando Brant, (EMI-Odeon, 1980). “*Já bate o sino, bate no coração/ E o povo põe de lado a sua dor/ Pelas ruas capistranas de toda cor/ Esquece a sua paixão/ Para viver a do Senhor.*”

Que o tal Ouro Preto
 Havemos vencer.
 Trá, lá, lá
 Se ha um chinfrim,
 Se ha um banzé
 Nenhuma casa
 Fica de pé.
 Te a columna
 Que custou tanto
 Espeta-se ahi
 Em qualquer canto!
 Fiquem sabendo
 Em conclusão
 Nesta questão
 Que a Capital não fica
 Por mais tempo em Villa-Rica.²⁰³

Nessa música é possível observar as formas de tratamento que serão utilizadas para representar, de forma cômica, as cidades. Ouro Preto estará, insistentemente, vinculada à imagem de uma cidade cujos logradouros impossibilitam o tráfego dos pedestres, pela pavimentação das ruas e praças como o famoso “pé-de-moleque”, ou seja, seixos rolados muito irregulares que revestem as inúmeras ladeiras.

Fig. 24 Tipos de Pisos



Fonte: ÁVILA, A. *op. cit.*, p. 74

A Cena 2, desse mesmo ato, corrobora a afirmativa das imagens representacionais que cada uma das cidades irá elaborar para a outra. Nesta cena torna-se importante por trazer indícios sobre as cidades a partir de uma visão macro-regional. Mesmo não sendo uma cena musical, mas que reafirma a música anterior, essa cena merece uma análise mais detida.

²⁰³ *A mudança da capital op. cit. f.1-3v.*

S. JOÃO D'EL-REI – Calla-te, intrometido!... É a mim que compete fallar em primeiro lugar, e não a ti que fallas no papo.

JUIZ DE FORA – Pudera!... se é *Bello Horizonte a terra dos papudos*...

TODOS – Ah! Ah! Ah!

B. HORIZONTE (à Juiz de Fora) – Sou papudo sim, é verdade: *mas não sou mercador de pomadas com tu. (A S. João) Não sou como tu também, hypócrita, que só te fazes rodear de uma súcia de beatas encapotadas de papa-missa e resadeiras de terço, que não saem das igrejas; de malandros que vivem pendurados no badallo dos sinos, atormentando assim os ouvidos dos viajantes civilizados apenas desembarcam na Estação da Estrada de Ferro do Oeste.*

BARBACENA – Tens razão! *Semelhante badalogia* já inspirou até um magnífico soneto ao primoroso autor dos “sonetos e sonetinhos”²⁰⁴.

S. JOÃO D'EL-REI – Calla-te, também, desenxabida. Em vez de Barbacena ficava-te melhor o nome de: *Cidade da ventania!*

BARBACENA – mas apesar disso sou mais visitada do que tu pelos immigrantes da Capital Federal no tempo do verão.

J. DE FORA – Barbacena tem toda à razão! *S. João d'El-Rei é um lugar inhabitado por causa de tantos dobres e repiques de sinos.*

S. JOÃO D'EL-REI – E tu, orgulhoso, já te julgas uma grande cousa, por teres uma companhia de bonds que mal vai dando para o custeio, e projecto de uma Academia de Commercio que afinal de contas deu em água de barrellas.

V. DO MARÇAL – Callem-se, tagarellas!... Vocês fallam mais do que o preto do leite ou do que o João Garcia quando está na Leleia!

J. DE FORA – E quem te chamou aqui?! *Era melhor que cuidasse nas tuas poeiras atmosfericas, ou então nos teus lençoes d'água, que poderão servir para outras cousas, menos para a cama da Capital.*

V. DO MARÇAL – Oh! *Pomadista d'uma figa!*... Olha que se continuas, estampaste *com os cinco mandamentos no frontespicio*²⁰⁵, que te desconcerto a cimalha.

J. DE FORA – Pois encosta, se és capaz! Olha que eu sou filho da cabocla velha do Parahybuna e nunca tive medo de caretas...

V. DO MARÇAL – E eu sou da *família das papa laranjas* ouviste?

J. DE FORA – (gesto de capoeira) Agüenta mulata!

V. DO MARÇAL – (pó mesmo) Encosta Chico!

PARAÚNA – Então, meus amigos!... moderação... modos, rasão... Nada se faz com rasteiras e cabeçadas!

B. HORIZONTE – Olhem a Paraúna apaziguando a briga... Elles que nem ao menos tem as honras de um lugar civilizado; que não é nem cidade, nem villa e nem aldeia!... (rindo) Ah! Ah! Ah!... *Tem graça o Juiz de Paz da Roça!*

S. JOÃO D'EL REI – Tem toda a razão, a Vargem do Marçal!

J. DE FORA – Cala essa boca d'ahi, *jesuíta sem critério!*

S. JOÃO D'EL-REI – O que?... Olha que commigo estás rodado! Para dar cabo de vocês todos basta-me só o meu povinho da Oeste.

TODOS – Fora a beata!... Fora a resadeira!

S. JOÃO D'EL REI – Bem; eu vou embora, mas antes disso vou vê se encontro alli na loja da esquina umas follinhas eclesiásticas e de Mariana, encommenda que me fez a Empreza Funerária de Modesto de Paiva e Irmãos (sai fazendo caretas).

TODOS – Fóra!... fóra a beata!...²⁰⁶

²⁰⁴ Padre Correia de Almeida (José Joaquim Correia de Almeida). Publicou o primeiro volume de *Sonetos e Sonetinhos* em 1884 e o segundo no ano de 1887. Maiores informações ver FONSECA, Luiz Mauro Andrade da (Org.). *Notícias do Padre Mestre Correia de Almeida nos Jornais de Barbacena*, período 1881-1905. Barbacena: Centro Gráfico e Editora Ltda, 2003.

²⁰⁵ Os cinco Mandamentos da Igreja são: "Participar [da] missa inteira nos domingos e festas de guarda"; "Confessar-se ao menos uma vez por ano"; "Comungar ao menos pela Páscoa da ressurreição"; "Santificar as festas de preceito" e "Jejuar e abster-se de carne, conforme manda a Santa Mãe Igreja".

²⁰⁶ *A mudança da capital op. cit. f.4-7.*

Belo Horizonte é nomeada como sendo a *terra dos papudos*. Essa expressão está vinculada a um discurso médico, pois a região onde se pretendia construir a capital mineira também era conhecida como o antigo “arraial dos papudos” com habitações infestadas de barbeiros que proliferavam a doença de chagas, além da existência do bócio endêmico devido à falta de iodo na alimentação. Essas duas características eram encontradas na região de Belo Horizonte.²⁰⁷

A cidade de Juiz de Fora é qualificada como a terra dos *mercadores de pomada*. Tal expressão, possivelmente, ficou limitada ao período da peça, pois na literatura da história de Juiz de Fora ou de Minas não existem referências sobre essa expressão. Tendo em vista que, essa mesma cena, em outra fala acentua o caráter mercadológico juiz-forano como uma cidade que, apesar de possuir bonde²⁰⁸ e Academia de Comércio (1891), apresentava, na realidade, um progresso limitado, que a interpretação para tal expressão aponta para um insulto entre as cidades.

De acordo com a historiografia econômica juiz-forana, existem duas correntes importantes que analisam o período abarcado pela peça teatral. A primeira está alinhada com as discussões feitas pelo pesquisador João Heraldo Lima²⁰⁹. Suas pesquisas foram realizadas a partir de dados comparativos entre a cafeicultura paulista e a da Zona da Mata. O referido autor defende a idéia de que Juiz de Fora, mesmo sendo o maior mercado cafeeiro das Minas Gerais, não foi capaz de gerar uma riqueza suficiente para movimentar a indústria e o sistema bancário, pois seus excedentes, provavelmente, ficavam no Rio de Janeiro. Já a segunda vertente, mesmo contradizendo a corrente anterior ao apresentar números inferiores aos demonstrados por Lima, afirma que a lavoura cafeeira juiz-forana foi capaz de transferir seu capital

²⁰⁷ ARAÚJO, Fernando. Bócio endêmico, Baeta Vianna e Juscelino Kubitschek. *Revista Médica Minas Gerais*. v. 14, n. 2, Abr./Jun., 2004, p. 131-33.

²⁰⁸ A primeira linha do bonde de tração animal foi inaugurada pela Companhia Ferrocarril Bondes de Juiz de Fora no dia em 15 de novembro de 1881.

²⁰⁹ LIMA, João Heraldo. *Café e indústria em Minas Gerais 1879-1920*. Vozes: Rio de Janeiro, 1971.

para outros setores da vida urbana; no entanto, essa retenção foi insuficiente para alavancar a economia interiorana vivenciada na cidade mineira que permaneceu dependente do Rio de Janeiro.²¹⁰

Nesse sentido, quero crer que a peça *A mudança da capital* ao se referir a Juiz de Fora como a cidade de *mercadores de pomadas* está, na realidade, fazendo uma alusão ao texto *O segredo do Bonzo*²¹¹ de Machado de Assis na obra *Papéis avulsos*²¹² que utiliza o termo pomada e pomadista²¹³ para sugerir a construção do discurso mentiroso construído pelos seus personagens, pois

uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.²¹⁴

O conto machadiano analisa o discurso dialético criado a partir das oposições entre a verdade e a mentira. Na constituição do discurso é importante a presença, num processo interativo, tanto do sujeito que fala quanto do receptor. O próprio Bonzo afirma que “*não há espetáculo sem espectador*”²¹⁵. Nesse sentido, o conto, de forma irônica, questiona determinadas formas manipuladoras existentes na cultura.

Portanto, pensar o conto *O segredo do Bonzo* como possibilidade de qualificar Juiz de Fora, é afirmar que, de acordo com a historiografia econômica tradicional, essa cidade, mesmo produzindo um excedente no seu processo de acumulação de capital,

²¹⁰ PIRES, Anderson. *Café, finanças e bancos: uma análise do sistema financeiro da Zona da Mata de Minas Gerais (1880/1930)*. 2004, 407f. Tese (doutoramento em História) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p.1-17.

²¹¹ O conto *O segredo do Bonzo* tem como subtítulo *Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*. Esse conto machadiano é uma paródia às aventuras realizadas por esse capitão no Extremo Oriente e que foram publicadas, postumamente, com o título *Peregrinações*. Fernão Mendes Pinto ao visitar o reino de Bungo descobre o milagroso Bonzo Pomada que é capaz de construir argumentos discursivos falsos para convencer outras pessoas.

²¹² ASSIS, Machado de. O segredo do Bonzo. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 102-8. Esse conto foi, originalmente, publicado no jornal *Gazeta de Notícias* no ano de 1882, posteriormente integrou o livro *Papéis Avulsos*. Pode ser acessado no endereço eletrônico da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em 2/12/08.

²¹³ Na nota de página letra C do conto, Machado de Assis explica o termo: “*o bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadista os seus sectários. Pomada e pomadista são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo*”. (op. cit., p.162)

²¹⁴ ASSIS, M., op. cit. p. 105.

²¹⁵ ASSIS, M., *ibidem*, p. 104.

não conseguiu transferir para outras esferas econômicas, principalmente a urbano-industrial, recursos para se desenvolver. Ou seja, o caráter pomadista reside na intenção discursiva de criar uma imagem de cidade próspera e rica, mas que, na realidade, tinha uma economia incapaz de alavancar o progresso. Mesmo com essas análises, Juiz de Fora, nesse período, foi o maior centro comercial e industrial das Minas Gerais. Tanto que novas abordagens historiográficas estão revendo o poderio econômico juiz-forano desse período e rediscutindo as análises da historiografia tradicional. É possível citar dentre os novos trabalhos o do historiador Anderson Pires.²¹⁶

O próprio relatório do engenheiro Aarão Reis – autor do projeto urbano de Belo Horizonte – aponta determinados itens que impossibilitariam a cidade de Juiz de Fora de sediar a capital do Estado de Minas Gerais.

(...) sendo de fácil eliminação as causas que, de presente, ameaçam a salubridade de Juiz de Fora e dispondo essa localidade de excelentes condições para abrigar confortavelmente enorme população, é inegável que se acha em condições de pretender ser a sede administrativa e política do Estado, em que já é a principal e mais importante cidade. Sua colocação, porém, aquém da Mantiqueira e afastada, portanto, do verdadeiro centro territorial mineiro, sua inconveniente proximidade da Capital Federal, nos limites quase do Estado de Minas com o Rio de Janeiro, suas tendências já acentuadamente comerciais e industriais, o próprio rápido desenvolvimento que lhe assegura sua posição, e até o fato de ir ser muito breve a sede aduaneira do Estado, tudo aconselha que não seja a escolhida para a nova capital.²¹⁷

Outra cidade que merece destaque na peça é a de Barbacena, citada como a *cidade da ventania*. Essa característica é devido à sua localização geográfica na serra da Mantiqueira, no local de um antigo sítio de índios Puris, na região conhecida como Campos das Vertentes. Sua altitude é de, aproximadamente, 1.126 metros e tem um clima tropical de altitude com verões amenos e inverno frio. A ocupação e a construção do espaço urbano da região central da cidade transformaram alguns cruzamentos entre

²¹⁶ PIRES, A., *ibidem*. PIRES, Anderson. Complexo cafeeiro e estrutura financeira: uma observação sobre a economia da Zona da Mata de Minas Gerais (1889/1930). *Locus: Revista de História*. UFJF: Juiz de Fora, v. 14, n.1, p. 221-251, 2008.

²¹⁷ REIS, A., Relatório, 1893 *apud* BARRETO, Abílio. *Bello horizonte, memória histórica e descritiva: historia antiga*. Belo Horizonte: Rex, 1936, p. 396.

suas ruas numa espécie de canal para circulação dos ventos. Em determinados períodos do ano a travessia de pedestres nesses cruzamentos, ou melhor, nesses canais, trazem incômodos tanto pelo frio quanto pelo vento.

O clima de Barbacena é dos mais afamados: é fresco e a atmosfera é variada, em todas as direções, por ventos constantes. (...) São Constantes os ventos que sopram de N. E. para N. S. E. e E. Estes ventos são geralmente frios. Durante os meses de janeiro, fevereiro e março predominam os ventos quentes. Os ventos de S. e S. W. são raros, e isto é devido á Serra do Mar e á da Mantiqueira e seus contrafortes, que não os deixam soprar livremente.²¹⁸

Fig. 25 Barbacena 1889 - vista parcial da região do pontilhão



Fonte: Acervo particular de Cláudio Guillarduci

Já a região Várzea do Marçal, também citada na peça, local cogitado pelos inconfindentes para ser a capital do país e, posteriormente, indicada para ser a capital de Minas, foi a região destinada para localização da colônia de italianos em São João del-Rei.

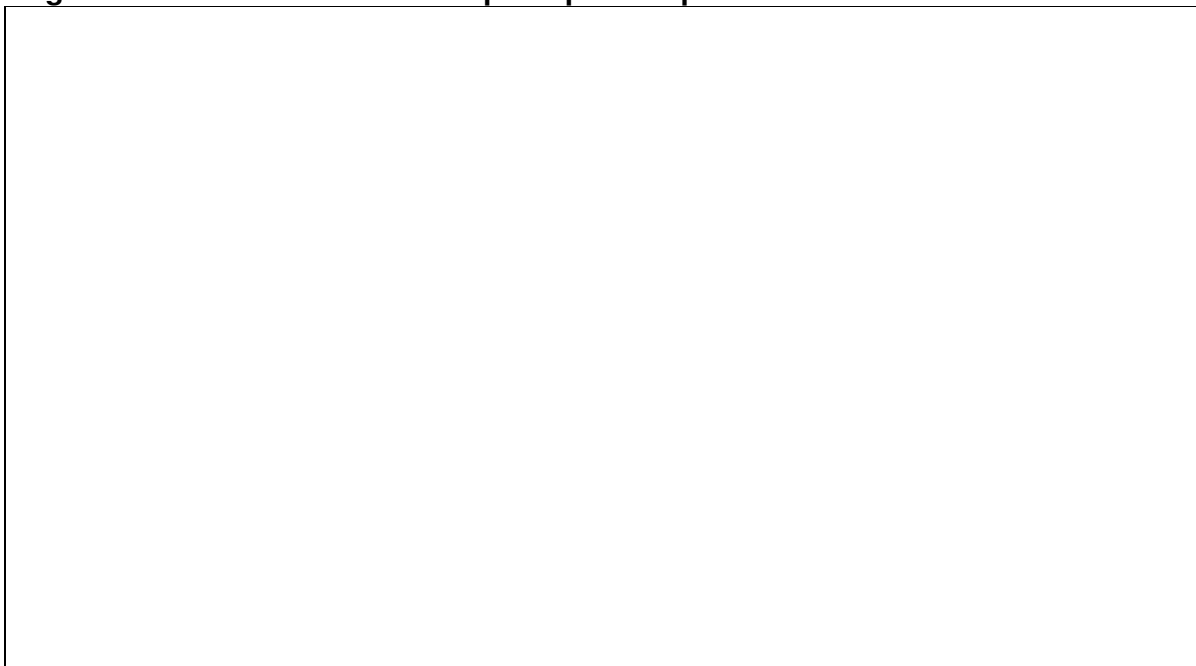
Trata-se de uma bela planície, com uma largura variando de 250 metros a 2 quilômetros, cuja área admitia-se abrigar mais de 300 mil moradores. Divide-se em duas partes, uma do Lenheiro ao rio das Mortes e a outra daí ao rio Carandaí. Essa segunda parte é de particular beleza, causando enlevo e

²¹⁸ RENAULT, Leon. *Chorografia do município de Barbacena*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1908, v. 13, p. 22-3. Arquivo Público Mineiro.

admiração a visitantes estrangeiros que em épocas remotas a visitaram, como Auguste de S. Hilaire.²¹⁹

Na peça, a Colônia do Marçal é nomeada, por ela mesma, como a localidade da *família das papa laranjas*. Este termo pejorativo e que não consta na historiografia mineira oficial tem um tom de insulto às pessoas que residiam naquele lugar. Talvez, por esse motivo, o próprio personagem *Colônia do Marçal* se autodenomine papa laranja, como tentativa de amenizar o insulto e utilizar um recurso cômico. Possivelmente, a origem dessa expressão esteja vinculada às abundantes plantações dessa fruta na Colônia, mas, ao mesmo tempo, indicava a pobreza que os italianos viviam nas terras são-joanenses, já que, na impossibilidade de adquirir outros alimentos, recorriam a essa fruta para o seu cardápio cotidiano.²²⁰

Fig. 26 Casa da Pedra – Entrada principal e Aspecto interior



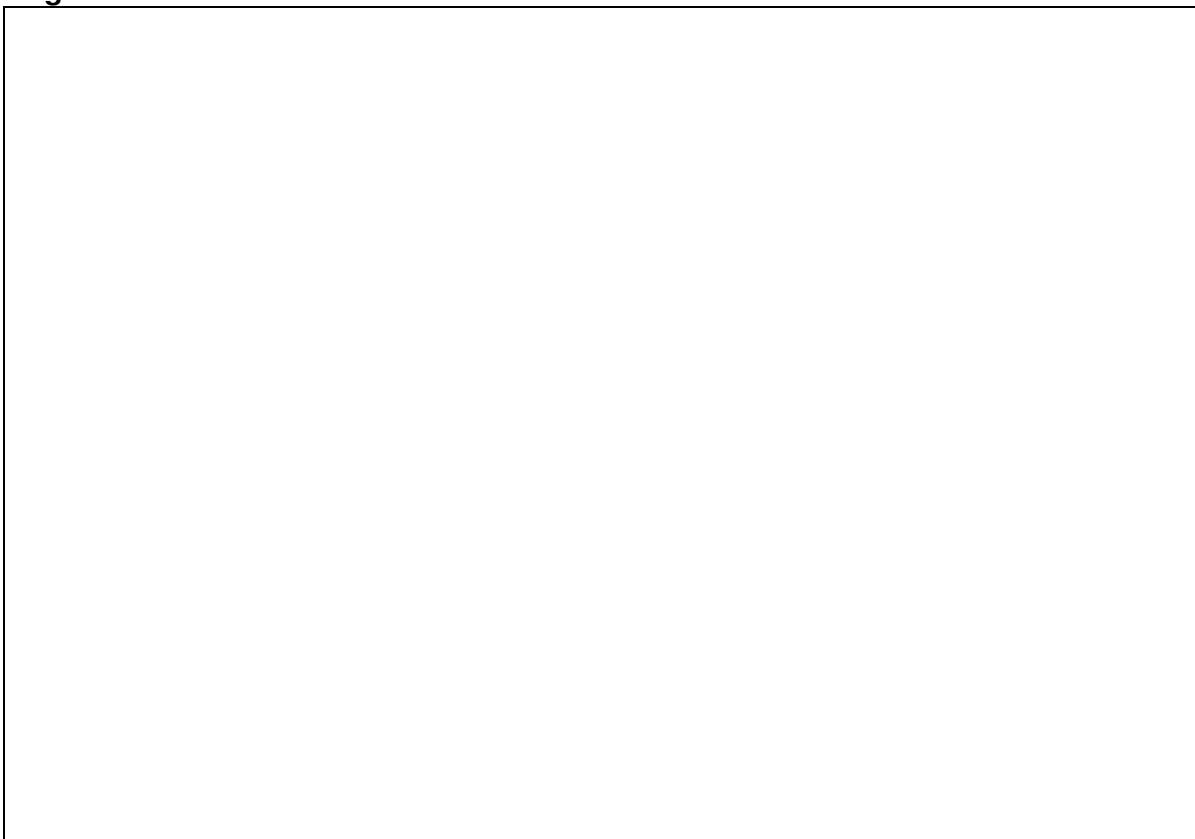
Fonte: VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2.ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1953, p. 138 F, I.

²¹⁹ BUZATTI, Dauro José. *Raízes italianas em São João del-Rei*. TECNIGRAF, 1990. (Edição esgotada). Este livro foi lançado, no ano de 1988, durante as comemorações do centenário de instalação do Núcleo Colonial italiano em São João del-Rei. Este livro pode ser acessado em dois sites distintos. É importante ressaltar que somente no site <http://www.ponteentreculturas.com.br/media/raizesitalianas.pdf> o texto está completo. No site <http://www.Saojoaodelreitransparente.com.br/pt/researchesView.php?researchesID=4> existem algumas incorreções na formatação. Acesso em 28/11/08.

²²⁰ Agradeço as indicações feitas pelo professor Dauro Buzzatti.

Na cena em questão, o personagem Juiz de Fora diz à Colônia do Marçal para cuidar das *poeiras atmosféricas ou dos lençóis de água* “que poderão servir para outras cousas, menos para a cama da Capital”. Na realidade, essa afirmação faz referência ao episódio que foi relatado na revista *A Locomotiva*, fundada por Altivo Rodrigues Sette Câmara²²¹ e Basílio de Magalhães que, em 1890, registraram a destruição da serra no local onde fica a Casa da Pedra.²²²

Fig. 27 Casa da Pedra - Desenho



Fonte: Rugendas, desenhos e aquarelas, v.1, p.132²²³

²²¹ Importante não confundir o fundador da revista com o seu irmão Altivo Lemos Sette Câmara. O pai dos irmãos Altivo foi fundador do jornal republicano *Pátria Mineira* (1889-1894). Esse jornal é considerado o mais importante do interior do Brasil, pois foi o pioneiro desse movimento em Minas Gerais.

²²² HENRIQUE, José Cláudio. *Bairro de Matosinhos: berço da cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: UFSJ, 2003, p.70. A Casa da Pedra é uma gruta com seis galerias aberta no calcário. Devido ao seu aspecto e aos vários repartimentos recebeu tal denominação. Está localizada a quatro quilômetros da cidade de Tiradentes e a oito de São João del-Rei.

²²³ *EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União soviética. Reprodução fotográfica por Clauss C. Meyer. Texto por Boris Komissarov. Classificação científica e documentários por Luiz Emydio de Mello Filho e outros. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento/LivroArte Editora, 1988, 3v.

Como contraponto a estas representações das cidades mineiras e mesmo para reafirmar as possibilidades de São João del-Rei ser a melhor escolha para sediar a capital do Estado, a cidade de Ouro Preto (cena 4 do Ato I) apresenta a cidade de São João para um congressista citando versos de Bernardo Guimarães.

A formosa odalisca, que no dizes elegante do meu inditoso poeta Bernardo Guimarães, abre as portas às magníficas regiões do sul de Minas, atravessa e risonha pastorinha que pousada sobre a pelúcia verde dos prados, como que está dizendo ao viandante fatigado, vem aos meus braços... é a cidade de São João del-Rei!²²⁴

A referência ao poeta é feita através da obra *Maurício ou Os Paulistas em São João del Rey*²²⁵, mais especificamente ao capítulo intitulado *São João del-Rei*. Esse romance de costumes foi publicado no ano de 1877 e narra o episódio da Guerra dos Emboabas. Nesse romance o autor anuncia para o leitor que aquele que desejasse saber qual o destino final de Maurício e de seus companheiros deveria ler sua outra obra intitulada o *Bandido do Rio das Mortes*, romance histórico que foi publicado, postumamente, graças aos esforços de sua esposa D. Tereza Guimarães.²²⁶

Após esse longo percurso para análise das formas de tratamento entre as cidades é importante frisar que a música também serviu como um importante elemento cênico e dramático para as tentativas de apaziguamento entre as cidades. Dos dezenove números musicais é possível apontar alguns que foram retirados ou adaptados de outras obras literárias ou peças teatrais. Como por exemplo, na cena 1, do Ato 3, a cidade de São João, na tentativa de amenizar as dores de Ouro Preto por não ser mais a capital do Estado, solicita ao personagem Rio de Janeiro que cante uma das “*canções desopilantes, algum trecho de opera-buffa, algum rondó estripitoso*” para dissipar a “*melancolia profunda*” de Ouro Preto. A sugestão musical dada pela Capital

²²⁴ *A mudança da capital, op. cit.*, f 9v.

²²⁵ GUIMARAES, Bernardo. *Maurício ou os paulistas em S. João D'El-Rei*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.

²²⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *O Bandido do Rio das Mortes*. Romance Histórico em continuação a *Maurício ou Os Paulistas em S. João d'El-Rey*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.

Federal é o *tango das laranjas da Sabina*. Essa música foi incluída, pela primeira vez, na revista República (1890), de Arthur Azevedo e seu irmão Aluísio Azevedo e foi cantada pela atriz Ana Manarezzi. Neyde Veneziano afirma que mesmo sendo a peça escrita a quatro mãos, pode-se afirmar que a letra da música é “*reconhecidamente de Arthur Azevedo*”²²⁷. Na peça são-joanense, ao ser anunciada a música, a personagem Cidade de Campanha passa a descrever o fato que desencadeou a criação musical: “*o sucesso mais engraçado d’estes ultimos tempos e que deu causa aquella celebre manifestação dos estudantes de medicina*”.

Sou a Sabina
 Sou encontrada
 Todos os dias lá na calçada
 Lá na calçada
 Da academia, da academia
 De medicina.
 O sr. Subdelegado
 Homem muito resigueiro
 Mandou-me por duas praças
 Retirar meu tabuleiro
 Ai!
 Sem banana macaco se arranja
 E bem passa o monarca sem canga (bis)
 Mas estudantes de medicina
 Já não podem passar
 Sem laranjas da Sabina (bis)

Sou a Sabina etc.

Os rapazes arranjaram
 Uma grande passeata
 Onde ahi todos mostraram
 Que o ridícula também mata
 Ai!
 Sem banana – etc. (canta e requebro geral).²²⁸

De acordo com Salvyano de Paiva, “*pode-se afirmar que o tanguinho se constituiu no maior sucesso popular da música divulgada pelo teatro no fim do século XIX.*”²²⁹ Infelizmente, até a presente data, não existem informações sobre a atriz que cantou o tango da Sabina em São João del-Rei.

²²⁷ VENEZIANO, N. *op. cit.* 1991, p. 126.

²²⁸ *Mudança da capital ibidem* f.52-3. MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Edição Saraiva, 1953, p. 123.

²²⁹ PAIVA, S. *op. cit.* p. 92.

Após esse tango inicia-se um novo diálogo entre as cidades na tentativa de descobrir se Ouro Preto ainda permanecia triste com a perda da sede da capital. Quando Ouro Preto começa, novamente, a reclamar, Rio de Janeiro elogia, junto com as outras cidades, os melhoramentos urbanos ocorridos em São João del-Rei.

C. DO RIO – Mas é verdade. Ainda não te dei os meus sinceros parabens pelos teus melhoramentos, pelo teu notável progresso. Caspíte, m^a bella Princeza. O teu córrego do Lenheiro tem tomado assim o aspecto do pittoresco riacho que atravessa Petropolis; o nivelamento do leito da praia guarnecido de competente caes... com paredões de tijolos emcimados com pedra plástica... Sim senhora, progredir; assim é que é progredir.

OLIVEIRA – Uma formosa ponte de ferro emfrente a estação!

B. SUCESSO – Uma boa praça de mercado

CAMPANHA – Um boulevard pittoresco ao longo do caes, com passeio de ambos os lados!

TURVO – A fabrica de cerveja nacional de Carlos Muller.

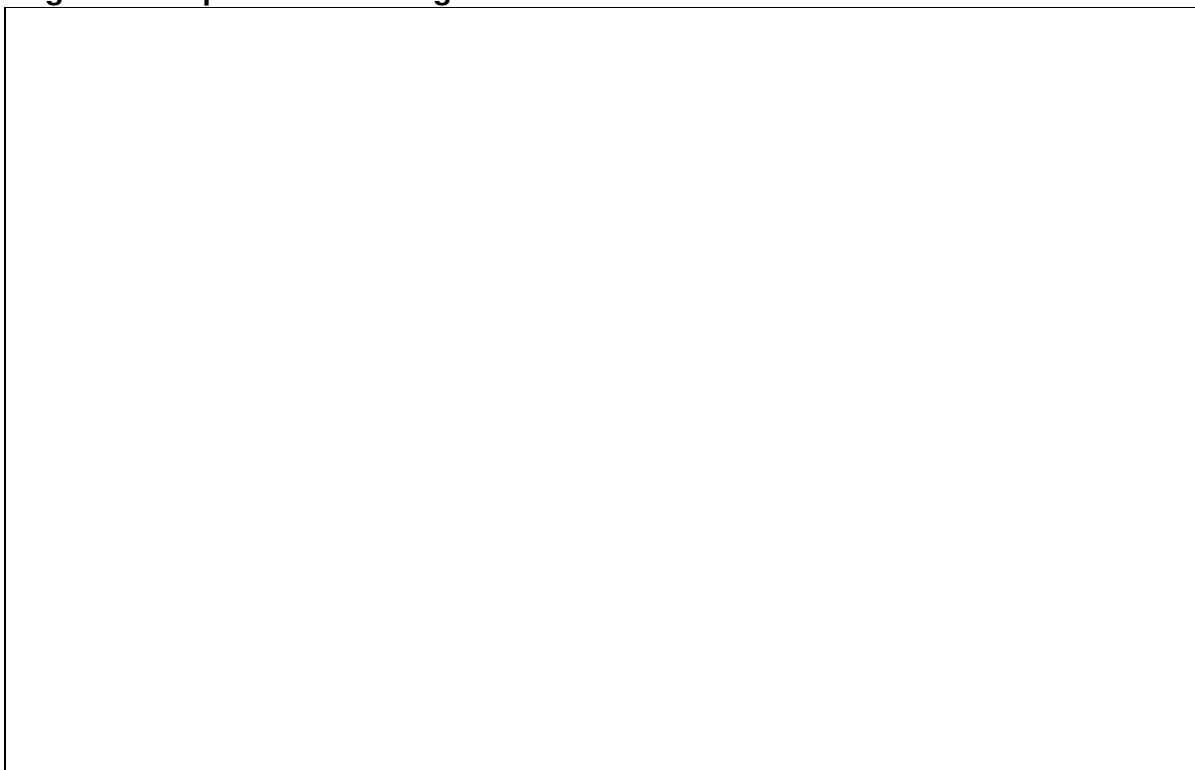
TIRADENTES – A Fabrica de telhas e tijolos do capitão Miguel Archanjo!

OLIVEIRA – A fabrica de louça do Dr. Hermilio Alves!

LAVRAS – A distilação a vapor de Manoel Anselmo!

BAEPENDY – A fabrica de tecidos do Dr. Costa Rodrigues. Mas por fallar nisto a fabrica está trabalhando? Já chegou o fio?²³⁰

Fig. 28 Vista parcial do Córrego do Lenheiro antes da reforma urbana²³¹



Fonte: VENÂNCIO, R.; ARAÚJO, M., *op. cit.*, p. 98.

²³⁰ *A mudança da capital ibidem* f.53v e 54.

²³¹ Registro feito entre anos de 1880 e 1890. Essa imagem pertence ao Arquivo Público Mineiro – NCS-153(01). Sem autoria.

Após tantos elogios, a cidade de Ouro Preto começa a reclamar dos melhoramentos e de quem fala sobre eles.

O. PRETO – Estou farto dos teus melhoramentos. E mais de quem os diz aos quatro cantos. Adeus, eu vou partir, até mais ver. Talvez que eu volte: quem pode-o saber?

C. DO RIO – Não, é melhor não voltar....

TODOS – Adeus (fingindo tristeza) Ah! (choram)

O. PRETO – Choram? Essa é melhor, juro que vou chorando, quem riu muito e mais chorou.²³²

Outra música de Arthur Azevedo encerra a cena em questão; no entanto, dessa vez, a peça homenageada é a Viagem ao Parnaso (1891) – Cena VI, do Quadro II, do Ato I.

Papai vai fazer viagem
 Sosinhos vamos ficar
 Talvez nos falte a coragem
 Para a ausência suportar
 Ai! Ai!
 Papai lá vae lá vae
 Ai! Ai!
 Papai lá vae lá vae
 Adeus! Adeus! Adeus!

O. PRETO – Não chorem, senão eu choro
 E não desejo chorar
 Soceguem não me demoro
 Em breve ei de ca voltar) bis

CORO – Ai! Ai!
 Papai lá vae lá vae - bis etc.
 Papae já foi embora
 Caiamos no cancan
 Dancemos pois agora
 Até pela manhã²³³

Quanto aos melhoramentos apontados acima, vale ressaltar a *fábrica de tecidos do Dr. Costa Rodrigues*. Na realidade, o Dr. Antônio Moreira da Costa Rodrigues e mais 70 sócios constituíram, em São João del-Rei, em 5 de fevereiro de 1891, a Companhia Industrial São Joanense.²³⁴ Na literatura mineira existe uma discussão sobre a definição das datas que devem ser consideradas como de fundação de uma

²³² *A mudança da capital ibidem* f.54v.

²³³ *Ibidem* f. 54v-55v.

²³⁴ GAIO SOBRINHO, A., 1997, p.72. GRAÇA FILHO, A. *op. cit.* p. 66. OLIVEIRA, Maria Tereza Ribeiro de. Indústria Têxtil Mineira no Século XIX. In: SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamás (Orgs.). *História Econômica da Primeira República*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial de São Paulo; HUCITEC, 1996, v.3, p. 235-260.

indústria, pois o marco inicial pode ser o dia da decisão de construção, assim como a data em que os recursos para a instalação foram disponibilizados ou, ainda, o dia do início das operações.²³⁵ Em Minas Gerais durante o século XIX predominou uma variação de dois a cinco anos entre a decisão de construir uma fábrica e o início de suas atividades.

Tudo indica que em São João del-Rei também existiu uma diferença entre as datas, pois de acordo com a fala do personagem *Baependy* que, na realidade, é uma pergunta – “*mas por fallar nisto a fabrica está trabalhando? Já chegou o fio?*” – pode-se inferir duas questões: (i) as datas em São João del-Rei confirmam a dificuldade em estabelecer o dia de inauguração da fábrica; (ii) a fala de *Baependy* é apenas um recurso cômico, devido à demora do início das atividades da indústria têxtil, mas, talvez, não indique que na data do espetáculo teatral a indústria têxtil são-joanense ainda não estivesse funcionando.

Fig. 29 Fachada da Companhia Industrial São Joanense de Fiação e Tecelagem



Fonte: Acervo da Companhia Industrial São Joanense, (s.d.)

²³⁵ OLIVEIRA, Maria Tereza Ribeiro de. Formas de Organização da Propriedade na Indústria Têxtil Mineira do Século XIX. In: *Anais do VII Seminário sobre a Economia Mineira*. Diamantina: CEDEPLAR, 1995, p. 178.

De acordo com Cintra, o dia 5 de fevereiro de 1891 foi a data de “*instalação, num dos salões do Banco Popular de Minas Gerais, da Companhia Industrial S. Joanense, constituída para o fim de estabelecer nesta cid. uma fábrica de tecidos*”, portanto, nesse dia foi formada a Sociedade Anônima, com 71 sócios, com o intuito de construir a fábrica que teve seu *Estatuto* publicado no *Minas Gerais* em 25 de fevereiro de 1891.²³⁶ Nesse mesmo ano, no mês de agosto, teares e outros materiais foram recebidos no Rio de Janeiro, pela alfândega. O primeiro pagamento realizado pela fábrica foi feito no mês de novembro ao tecelão inglês George Edward Tates pelos serviços prestados de montagem e instrução sobre o uso dos maquinários.

No álbum confeccionado por André Bello existe uma propaganda da companhia que, além de confirmar o ano de 1891 como o da fundação da fábrica, traz outras informações: (i) 84 teares, (ii) 180 operários, (iii) média de produção de três mil metros diários, (iv) fábrica especializada em flanelas, cobertores, brins, sortidos, zephires etc.²³⁷ De acordo com o panfleto comemorativo do centenário da companhia²³⁸ o registro da primeira produção de tecidos ocorreu em dezembro de 1892 e o escoamento dos tecidos foi feito pela Estrada de Ferro Oeste de Minas.

No entanto, apesar das informações acima, a Prefeitura Municipal de São João del-Rei por meio de seu Portal Oficial do Governo Municipal afirma nos *links* “História” e “São João del-Rei, Capital brasileira da cultura” que o ano de instalação da Companhia Industrial São Joanense de Fiação e Tecelagem foi o de 1893.²³⁹

Já no 4º ato acontece uma mudança espacial. O desenrolar das cenas acontece em um bar no Largo de Matosinhos durante uma festa religiosa. O cenário é descrito minuciosamente numa rubrica.

²³⁶ CINTRA, S., *op. cit.*, p. 149.

²³⁷ CAPRI, R.; BELLO, A. *op. cit.*

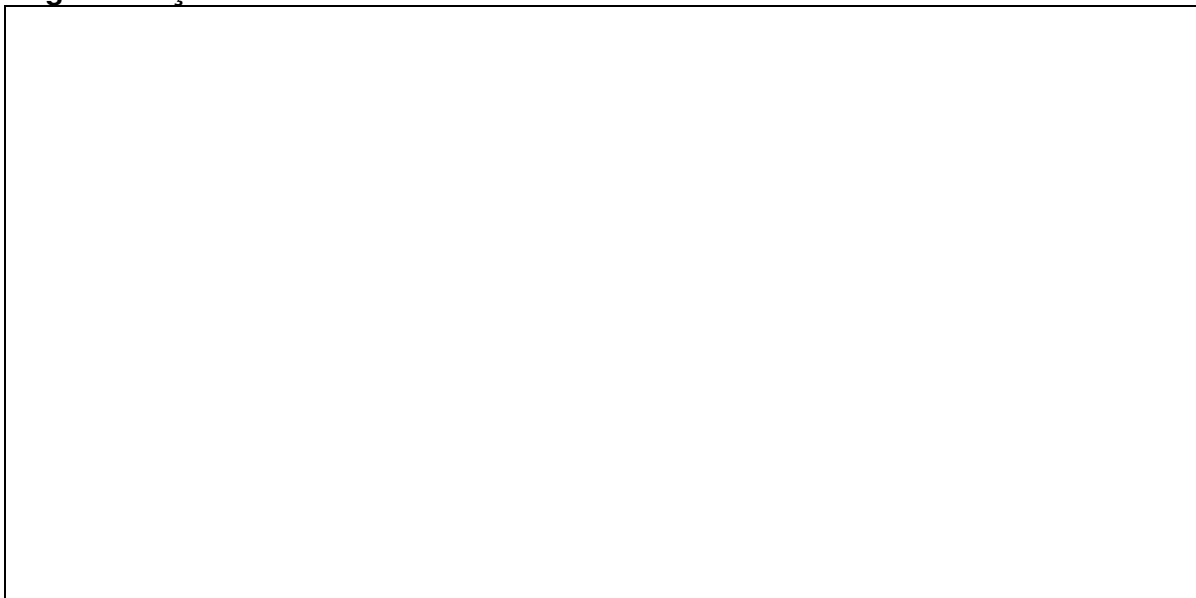
²³⁸ TECENDO A HISTÓRIA DA COMPANHIA TÊXTIL SÃO JOANENSE: 1891/1991. São João del-Rei, 1991.

²³⁹ Ver: <http://www.saojoaodelrei.mg.gov.br>

Uma vista do largo do Matosinhos em dia de festa. No F. em frente do espectador a igreja illuminada, tendo do lado E. um coreto, armado de baeta encarnada, a D. no fim da rua, o Restaurant do Gatto Preto, com a competente lanterna em que se vê o Gatto Preto. Lanternas acesas, bandeiras e galhardetes enfeitando todo o largo. Á E. baixa um bottequim, a porta do qual está uma espécie de carramanchão aberto, com assentos e freguezes que entram e saem etc. Duas gyrandolas ou rodas de fogo, que serão queimadas a seu tempo. Num dos botequins tem dentro um realejo.²⁴⁰

Tanto as festas sacras quanto os jogos de azar e recreativos eram muito famosos durante as festividades nesse bairro. Existem registros jornalísticos²⁴¹ indicando a participação de pessoas de outras cidades e de como as atividades do bairro interferiam no dia-a-dia de São João del-Rei. Como o bairro ficava lotado de romeiros e de pessoas que moravam em São João del-Rei, mas que no período da festa mudavam para o bairro, os aluguéis de casas e de hospedagem inflacionavam. Como medida para abrigar todos os visitantes eram erguidas, no bairro, “*barracas, casinholas, ranchos de capim e coberturas toscas*”.²⁴²

Fig. 30 Praça de Matosinhos em dia de festa



Fonte: HENRIQUES, J., *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁰ *A mudança da capital ibidem* f.66v.

²⁴¹ Jornais: *Astro de Minas* de 20 de maio de 1834; *Arauto de Minas* de 14 de julho de 1878, de 17 de maio de 1884, entre outros.

²⁴² HENRIQUES, José Cláudio. Bairro de Matosinhos: berço da cidade de São João del-Rei. São João del-Rei: UFSJ, 2003, p. 114.

Até o ano de 1924 a festa de Matosinhos era uma das mais animadas das Minas Gerais. Sua programação contava com procissão religiosa, barraquinhas de jogos – víspera, bingo, argola, dança das fitas, cavalhadas, corridas de touros –, e as músicas eram, geralmente, cantadas e/ou tocadas em um coreto que era montado no meio da praça.²⁴³

Na cena 4, desse ato, entra no bar, com o seu violão, o personagem Malaquias, conhecido pelos clientes mais antigos e pelo dono bar como sendo o travador da meia-noite e como o primeiro pândego da cidade. A intenção de Malaquias é cantar música em troca de comida e bebida: “quando estou nas calças, quando não tenho dinheiro para a troça, ponho o violão debaixo do braço e saio para a rua, canto uma modinha na primeira parte que chego e não me falta quem me pague a ceia e quem me mate o bicho”.²⁴⁴

Malaquias ao ser solicitado, por um dos fregueses, a cantar, faz, na realidade, *pot-pourri* de vários trechos de músicas e de poesias totalmente sem nexos, mas que demonstram uma habilidade e conhecimento dos outros universos culturais. O cliente que solicitou a música pagou 5 mil reis de pastéis e vinhos, conforme havia combinado anteriormente, e acabou sendo enganado.

- 1 Trovador o que tens o que soffres
- 2 Porque choras com tanta afflicção.
- 3 Se acaso a mulher...

- 4 A mulher do Deodoro
- 5 É uma grande fintadeira
- 6 Mandou fazer vestido
- 7 Não pagou a costureira

- 8 Era outono quando a imagem tua
- 9 A luz da lua seductora vi
- 10 Lembras-te ainda...

- 11 Viva Garibaldi
- 12 Victor Emmanuel
- 13 Comendo macarrão...

²⁴³ *Ibidem*, p. 110.

²⁴⁴ *A mudança da capital ibidem* f.73-73v. Grifos do autor. Na frase “canto uma modinha na primeira parte que (encontro) chego e não me falta quem me pague a ceia quem me mate o bicho”. A palavra *encontro* foi rabiscada com dois traços indicando que foi substituída pela palavra *chego*.

- 14 Nestas praias de límpidas areias
 15 Prateadas a noite pela lua...
 16 Passo as horas...
 17 Madre infelice
 18 Corro a salvar-te
 19 Que achei um paio...
- 20 A cana verde no mar anda a roda do vapor
 21 Inda está para nascer
 22 Quem há de ser meu amor.
- 23 Esta noite á meia noite, eram 10 horas
 24 Encontrei, encontrei duas figuras;
 25 Nunca vi o retrato de Maria
 26 Noutra via, n'outra via...
- 27 Carolina que as horas contava
 28 Meia noite murmura estremece
 29 Lança os olhos alem da janella...
- 30 Eu estava á margem do rio chorando a minha miséria
 31 Veio uma onda e me disse...
 32 Chegou, chegou, chegou
 33 Agora, agora, agora
 34 Chegou há bocadinho
 35 Inda não há meia hora.²⁴⁵

Devido à multiplicidade polifônica, os versos da música foram enumerados na tentativa de facilitar sua descrição e análise. Alguns versos não foram analisados, pois, até a presente data, os levantamentos realizados não permitem inferir, conclusivamente, o jogo polifônico realizado neles. No entanto, apesar das dificuldades, é possível perceber, nessa música, o processo de construção cênico e dramatúrgico de toda a peça, por isso mesmo, ela se torna referência para entendimento do espetáculo são-joanense.

As estrofes 1, 2 e 3, cantadas pelo personagem Malaquias, é uma citação à cena 3 da comédia em um ato de França Júnior, *Amor com amor se paga* (1870).

VICENTE - Deita-se o cigarro atrás da orelha, afina-se o violão, e a gente canta assim (*Segurando o violão e cantando*):

Trovador, o que tens, o que sofres,
 Por que choras com tanta aflição...

Olhe só este transporte (Ferindo o violão.): isto chama-se tom de pestana.

O teu pranto assaz me compunge,
 Trovador, ah! Não chores mais, não.

O essencial é que se floreie bem nos bordões e que este pedaço de pau (Mostrando o violão.) não trasteje na prima. Eu cá sou músico de orelha, mas...

MIGUEL - E é por isso que flagelas as orelhas de tuas amadas.

²⁴⁵ *A mudança da capital, ibidem*, f. 76-7.

VICENTE - Oh! mas conheço isto a palmos. (Indicando o violão.) Lá vai o resto.
Se acaso a mulher que tu amas
Te tratou com acerbo rigor,

Trovador, ah! Por isto não chores...²⁴⁶

As estrofes 4, 5, 6 e 7, provavelmente, pertencem a uma música que ironizava o Marechal Deodoro. No final do século XIX era comum a criação de letras de músicas carnavalescas para ironizarem autoridades. No início do século XX o gênero “música de carnaval” se consolidou, permanecendo como alvo predileto, as autoridades. Como é possível observar, nem mesmo a esposa do Marechal Deodoro, Mariana da Fonseca, conseguiu escapar. Marechal Deodoro faleceu no ano de 1892, mesmo assim a peça retoma uma estrofe carnavalesca, por isso pode-se inferir que a Proclamação da República ainda era um episódio discutido em São João del-Rei.

Já as estrofes 8, 9 e 10, cantadas após a marchinha de carnaval, têm-se os versos de Raymundo Antonio de Bulhão Pato²⁴⁷ que ficaram famosos, com a citação de Eça de Queiroz, no conto *José Matias*, publicado em Paris e Portugal, respectivamente, nos anos de 1897 e 1902²⁴⁸. Eça, na realidade, já havia citado esses mesmos versos nas *Farpas* em Junho de 1871²⁴⁹. Machado de Assis, na crônica de 19 de fevereiro de 1893, também cita esses versos no *Gazeta de Notícias*²⁵⁰. Na peça *Viagem ao Parnaso* – cena IV, quadro I, ato I – Arthur Azevedo também cita tais versos. Possivelmente, Modesto de Paiva tenha recorrido novamente à peça azevediana. No entanto, acredito que o autor de *A mudança da capital*, tenha acessado

²⁴⁶ FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. Amor com amor se paga. In: *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 95-110. (Clássicos do Teatro Brasileiro). Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Texto-base digitalizado por Cláudia de Moura Leite Ribeiro - São Paulo/SP. Acesso em 24/11/08.

²⁴⁷ BULHÃO PATO, Raymundo Antonio de. Para recitar ao piano (XXXIV). In: *Versos de Bulhão Pato*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862. Data dos versos: setembro de 1852. O livro pode ser acessado em <<http://manybooks.net/support/p/pator/pator2584025840-8.exp.html>>. Acesso em 24/11/08. Versos: “*Era no outono quando a imagem tua A luz da lua seductora vi. Lembras-te ainda nessa noite Eliza, Que doce brisa suspirava ali?*”

²⁴⁸ Revista Moderna, Magazine Quinzenal Ilustrado, Paris, Ano I, n. 2, 25 de Junho de 1897, pp. 47-56. Em 1902, foi publicado pela Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, na cidade de Porto.

²⁴⁹ QUEIROZ, Eça. O discurso da Coroa, seu presente e futuro. In: *Das Farpas: uma campanha alegre*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890, p.127-34. “*Era no outomno quando a imagem tua/ À luz da lua seductora eu vi/ Lembras-te, Elisa?...?*” (p.131).

²⁵⁰ ASSIS, Machado de. *A semana* (1892 – 1893). São Paulo: W. M. Jackson, 1938, v. 1, p. 241.

não somente a peça de Arthur Azevedo, pois o verso aqui enumerado como 10 não é citado na peça *Viagem ao Parnaso*, nem na crônica machadiana. Aliás, esse verso está presente somente na crônica de Eça de Queiroz – *Das Farpas* – com a supressão do trecho “*ainda nessa noite*”.²⁵¹

Os versos 11, 12 e 13 são de uma música popular cantada, principalmente, no sul do país, e sua origem está vinculada à luta pela unificação da Itália. Durante o governo de Vitor Emmanuel II a unificação foi liderada pelo Conde de Cavour. Esse movimento contou com outros líderes, por exemplo, Giuseppe Garibaldi, que pretendiam transformar a Itália em uma república. A unificação não foi um movimento consensual e ocorreu alguns anos antes da grande migração para o Brasil. Da versão original da música foi omitido o último verso.

Viva Garibaldi
Vítório Emanuel
Comendo macarrão
Embrulhado no papel.²⁵²

Já os versos “*Madre infelice Corro a salvar-te*” – números 17 e 18 – são do ato III, da ária *Di quella pira l'orrendo foco* da ópera *Il Trovatore* (1853), de Giuseppe Verdi. Esta ópera possui um caráter romântico ao contar a história de um triângulo amoroso vivido entre um trovador – Manrico – apaixonado por Leonora que, por sua vez, é pretendida pelo Conde de Luna. Leonora entrega-se ao Conde em troca da vida de Manrico que foi preso e condenado à morte. Sem sucesso no seu intento, Leonora se suicida. O Conde de Luna mata Manrico e descobre que, apesar de estarem em lados opostos numa guerra, eles são irmãos.

Os versos 20, 21 e 22, citados por Aluísio de Azevedo no Capítulo XIX da obra *O Homem* (1887), é, na realidade, uma tradição coreográfica que veio de Portugal.

Verde no mar

²⁵¹ QUEIROZ, E., *op. cit.* p. 131. Agradeço a José Carlos Siqueira as valiosas indicações sobre os autores portugueses.

²⁵² José Coutinho de Oliveira. *Folclore amazônico. Sentenças populares e adivinhas*. Belém: Imprensa Universitária, 1965, v. II, p.789.

Anda à roda do vapor.
 Ainda está para nascer
 Quem há de ser
 O meu amor.²⁵³

No Brasil, desde o período colonial, essa canção foi dançada, principalmente, nas regiões que predominaram a cultura da cana-de-açúcar. No meio rural passou por variações cedendo lugar às coreografias mestiças e às interferências locais. No espaço urbano ficou restrita aos portugueses. Existem registros dessa música-dança na tradicional festa da Penha da cidade do Rio de Janeiro.²⁵⁴

Os versos 27, 28 e 29 remetem-se à música (polca) intitulada *Carolina*. Na Biblioteca Nacional existe o original de autoria de Germano Eduardo Lopes, datado de 18 de abril de 1868.

Carolina, que as horas contava,
 Meia noite! E murmura, estremece;
 Lança os olhos além da janella,
 Branca lua no céu aparece.²⁵⁵

Como é possível observar, no texto da peça foram eliminadas as vírgulas, o ponto e vírgula e o ponto de exclamação, além do último verso da estrofe. A eliminação da pontuação, possivelmente, pode-se creditar que tanto a melodia quanto o tempo-ritmo da música eram amplamente difundidos e todos tinham conhecimento dessa melodia, por esse motivo foi escrita mantendo a linguagem oral.

Após o trajeto realizado a partir das músicas para entendimento das cidades-personagens e da própria multiplicidade de vozes na peça, outras cenas possibilitam percorrer a cidade de São João del-Rei, pois, como é comum nas peças revisterias, existe um personagem que visita a cidade são-joanense. *A mudança da Capital* não poderia ser diferente, o personagem visitante e que possibilitará percorrer e analisar a *Princesinha do Oeste* do final do século XIX é um deputado mineiro que faz a opção de

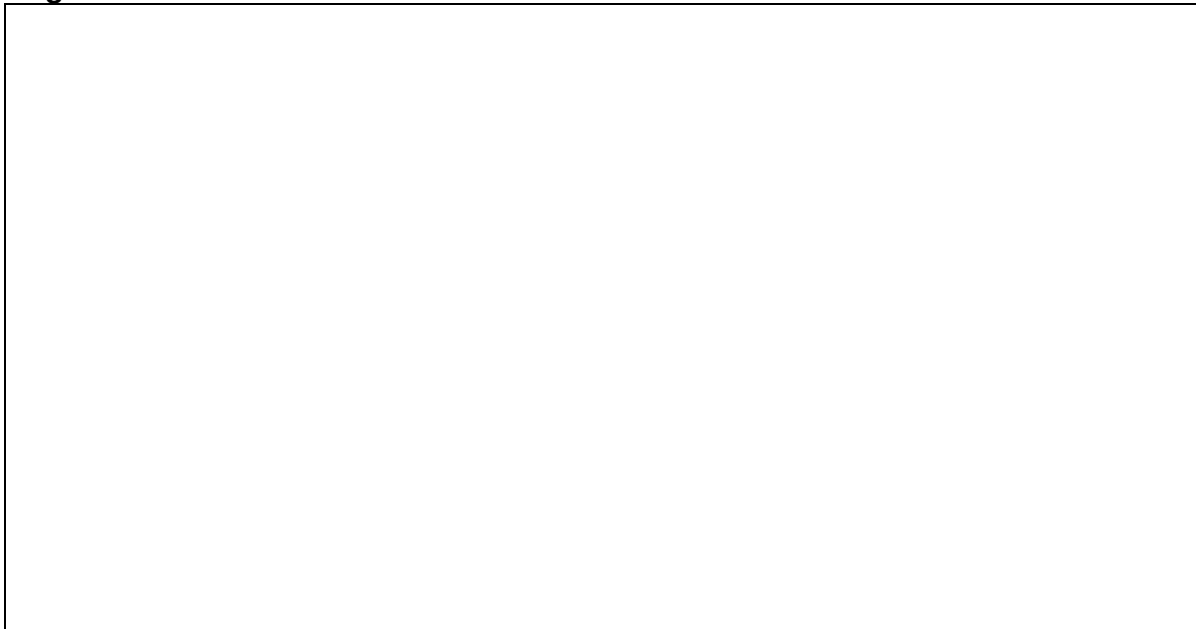
²⁵³ RIBEIRO, Joaquim. *Os brasileiros*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1977, p.206.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 206-12

²⁵⁵ LOPES, Germano Eduardo. *Carolina*. 1868. (Bouquet dos Bailes - Jornal de dança). O original da Biblioteca Nacional é uma partitura para piano (Música DG-I-72). Existe uma outra partitura de Carlota Milliet (Música B-I-42).

passar o período do inverno descansando na cidade até que o congresso se reúna novamente para resolver as pendências sobre a nova capital do Estado.

Fig. 31 Hotel Oeste de Minas²⁵⁶



Fonte: GAIO SOBRINHO, A., *op. cit.*, p. 58.

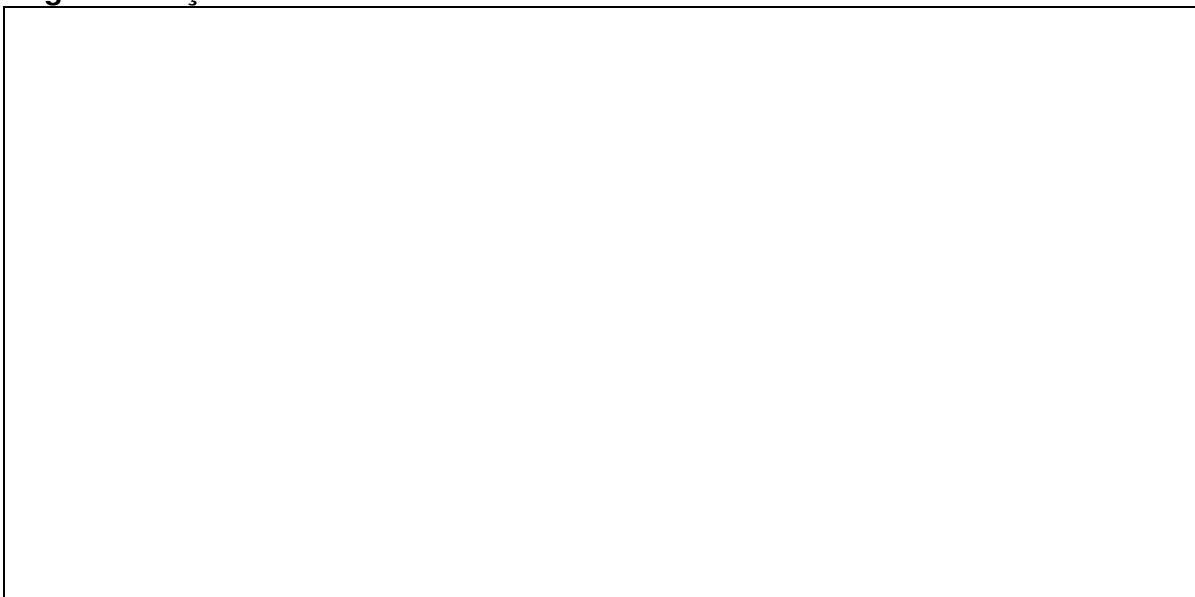
Dessa forma, a partir da rubrica do 2º Quadro, inicia-se o percurso pela cidade de São João del-Rei. A descrição do cenário é o Largo da Estação com o hotel da Oeste de Minas, tendo ao fundo o muro da EFOM junto à rua do Antônio Rocha²⁵⁷. A peça *A mudança da capital* apresenta a cidade de São João del-Rei utilizando como ícone do espaço urbano a fachada da Estrada de Ferro, reiterando, dessa forma, que sua arquitetura representava uma nova concepção urbanística alinhada com os desejos de modernidade, progresso e civilização. Velocidade, tempo, espaço e máquina traziam não só significações econômicas, mas ligações com o ideário de uma cidade que se aproximava do Rio de Janeiro ao possibilitar maior circulação de pessoas, de mercadorias, de moda, de revistas, jornais, livros, notícias etc.

²⁵⁶ O Grande Hotel da Oeste de Minas foi inaugurado em 1891 e foi destruído por um incêndio no ano de 1917.

²⁵⁷ É na gestão da Câmara de Antônio Francisco da Rocha que será inaugurado o “Palco do novo teatro Municipal” de São João del-Rei (1893). No evento foi apresentado o espetáculo *Dalila* pela “Companhia Dramática dirigida pelo ator Phebo, e da qual fazia parte o notável artista patricio Furtado Coelho”. (GUERRA, A. *op. cit.* p.77).

A estação ferroviária começou a ser organizada no ano de 1878 com os trabalhos de exploração e construção. Somente no dia 28 de agosto de 1881 é que foi inaugurado o trecho de Sítio (atual cidade de Antônio Carlos) a São João del-Rei.²⁵⁸ A inauguração contou com a visita de D. Pedro II e sua comitiva constituída pelo ministro da Agricultura, Manuel Buarque de Macedo; da Marinha, José Rodrigues Lima Duarte; além dos engenheiros Rademaker, Ewbank da Câmara e Niemeyer.²⁵⁹

Fig. 32 Estação de Sítio - 1908



Fonte: CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História de Minas*. Belo Horizonte: Lê, 2005, p. 114.

Devido às oscilações cambiais que impossibilitaram os pagamentos dos empréstimos realizados tanto para manutenção de suas obras quanto para abertura de novos entroncamentos foi decretada, em abril de 1899, a liquidação da Estrada de Ferro, passando todo o seu acervo para a guarda do Governo Federal e do Banco Alemão. Em 1903, foi arrematada pelo montante de quinze mil e seiscentos contos de réis pelo Governo Federal. A sede da ferrovia ficou em São João del-Rei até 1920, ano

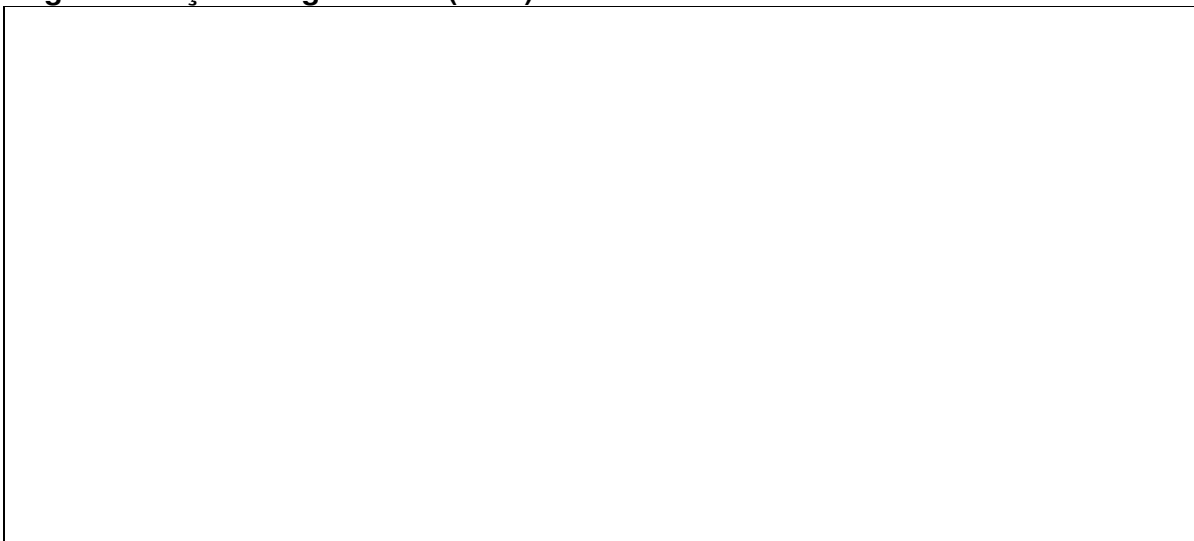
²⁵⁸ GAIO SOBRINHO, A., 1997, p. 37. CAMPOS, Bruno Nascimento. A apropriação do trem: luta política em periódicos são-joanenses (1878-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei, v. XII, 2007, p.150.

²⁵⁹ Conforme Augusto Viegas (*op. cit.*, p. 98), as festividades no dia 29 foram suspensas devido ao falecimento do Ministro da Agricultura ocorrido na casa de D. Maria Teresa Batista Machado, local onde ficara hospedado em São João del-Rei.

que sua administração foi transferida para a cidade de Belo Horizonte, ficando somente as oficinas e a seção de depósito, com mais ou menos cem operários.²⁶⁰

A EFOM foi idealizada e construída pela elite política e financeira local como medida de modernização da cidade. Sua instalação, um total de área de, aproximadamente, 35 mil metros quadrados, tinha como intuito estimular o surgimento de outras atividades, como as grandes indústrias, o aumento da mão-de-obra imigrante e a aceleração da dinâmica comercial com a melhoria do escoamento das mercadorias. A ferrovia propiciou também o desenvolvimento do bairro de Matosinhos que, inclusive, possuía uma estação suburbana denominada Chagas Dória e o das Fábricas, além de acelerar a ocupação das áreas que ladeavam o complexo ferroviário.

Fig. 33 Estação Chagas Doria (1913)²⁶¹



Fonte: GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Camilo. *As ferrovias do Brasil nos Cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2005, p. 72.

No bairro de Matosinhos a linha férrea foi inaugurada em 1881 e passava “passava pela atual rua Amaral Gurgel, que inicia-se no Matadouro Municipal e vai o Grupo Escolar Mateus Salomé”²⁶².

²⁶⁰ VIEGAS, A., *op. cit.*, p. 99.

²⁶¹ A estação homenageia Francisco Manoel Chagas Dória, diretor da EFOM. O prédio foi construído em 1911, em substituição à parada Matozinho, para servir ao Ramal de águas Santas.

²⁶² HENRIQUES, J., *op. cit.*, p. 105.

Em 24 de agosto de 1885 a concessão de uma estrada de ferro que, partindo de S. João del-Rei, fosse até à cidade de Oliveira com um ramal até Ribeirão Vermelho, resolvendo o prolongamento de sua linha e iniciando os respectivos serviços em 5 de julho de 1886.²⁶³

Em 25 de maio de 1908 foi inaugurado o ramal que fazia o destino Matosinhos-Cidade, “com cinco horários de viagem durante a semana e oito aos domingos, feriados e dias santos”.²⁶⁴ Com esse ramal a população do bairro passou a utilizar o trem como meio de transporte para chegar ao centro de São João e poder se beneficiar do comércio local. No ano de 1910, outro ramal foi incorporado a essa linha ligando Matosinhos às Águas Santas²⁶⁵.

Fig. 34 Esquema do Complexo Ferroviário baseado em levantamentos de 1944 pela Rede Mineira de Viação



Fonte: MOREIRA, Daniele Couto. *Arquitetura ferroviária e industrial: o caso das cidades de São João del-Rei e Juiz de Fora [1875-1930]*. Dissertação em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2007, p. 88.

O discurso da “era industrial” aliado à construção da ferrovia também impulsionou outros empreendimentos como a construção do teatro, as casas bancárias, os luxuosos hotéis, o edifício da Companhia de Eletricidade e a construção de pequenos e médios estabelecimentos fabris e comerciais. Algumas das novas construções margeavam o complexo ferroviário, obrigando a abertura de novas vias públicas, geralmente de

²⁶³ LLOYD, Reginald; FELDWICK, W.; DELANEY, L. T.; EULALIO, Joaquim; WRIGHT, Arnd. *Impressões do Brasil no século vinte: sua história, seu povo, comércio, indústrias e recursos*. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1913. p. 256.

²⁶⁴ HENRIQUES, J., *ibidem*.

²⁶⁵ Instância hidromineral próxima a São João del-Rei.

grandes dimensões se comparadas às vias do período colonial. Essas ruas passaram a homenagear os diretores e engenheiros da EFOM, como por exemplo, a rua Antônio Rocha que era apenas um caminho que margeava o Córrego do Lenheiro²⁶⁶ e a Avenida Leite de Castro.

Fig. 35 Fachada do edifício de Passageiros antes e após reforma



Fonte: CAPRI, R.; BELLO, A., *op. cit.*, 1918.

VIEGAS, A., *op. cit.*, p. 102 A.

O edifício destinado aos passageiros foi inicialmente construído com apenas um bloco central, somente entre os anos de 1918 e 1924 é que foram elaboradas alterações arquiteturais com o acréscimo de dois blocos laterais, além da reforma da sua fachada e do prédio do armazém. A ornamentação final do edifício possui elementos referentes à arquitetura clássica com vergas em arcos batido nas janelas do primeiro pavimento, com ornatos em relevo nas partes superior e inferior. As portas com vergas retas também são ornamentadas em relevo de argamassa em sua parte superior.²⁶⁷

[As vergas], no período colonial mineiro, aparecem inicialmente em forma *reta* ou de *nível*, tendo evoluído depois, com a sua adoção no Palácio dos Governadores, em Ouro Preto, para a forma *alterada* ou em *canga-de-boi*. Mais tarde, os arcos das vergas se tornam francamente *curvos*.²⁶⁸

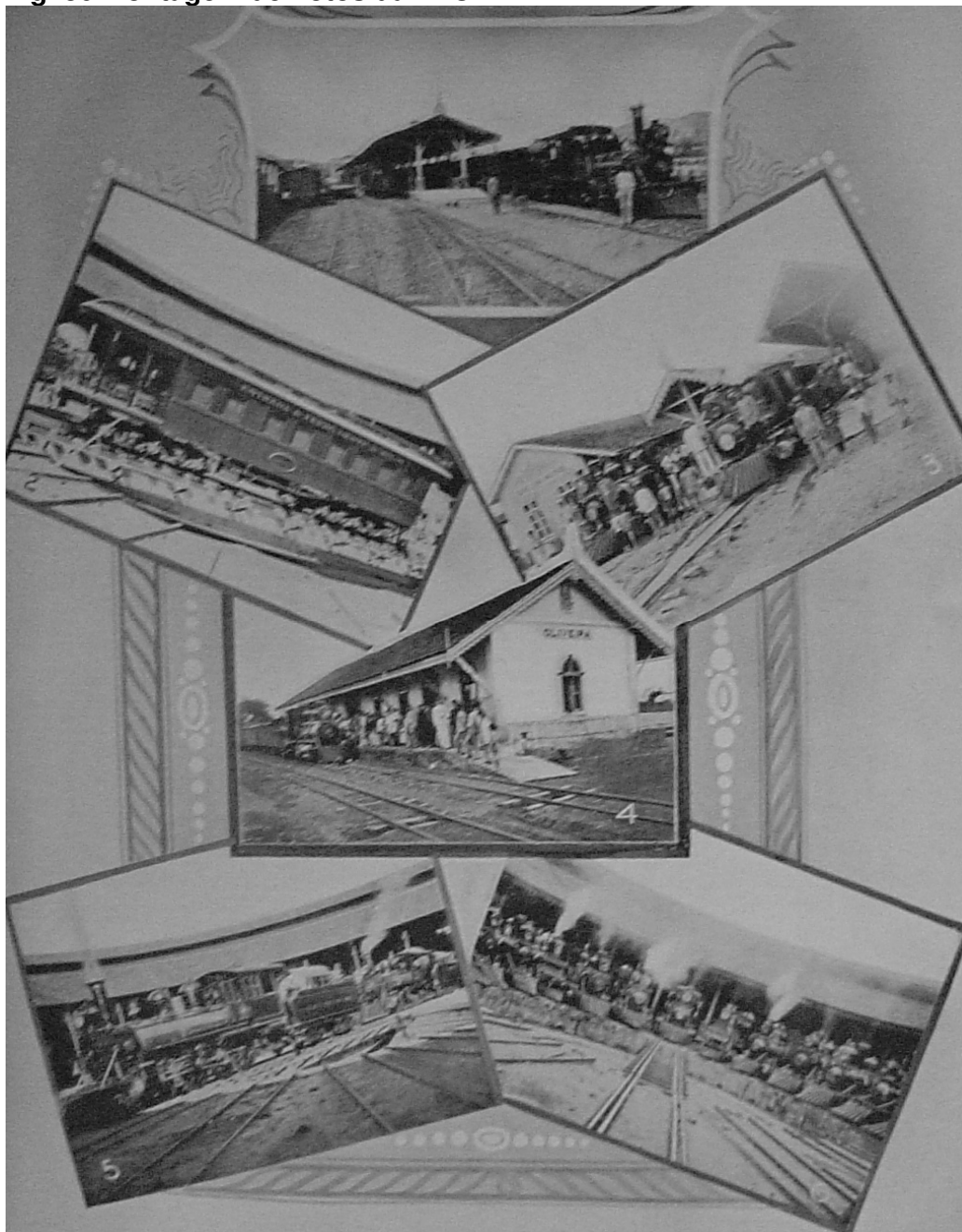
²⁶⁶ As edificações dessa rua não mais apresentam volumetria compatível com o complexo da EFOM. MALDOS, Roberto. Histórico urbano das ruas de São João del-Rei. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei, v. XII, 2007, p.349-73.

²⁶⁷ MOREIRA, D., *op. cit.*, p. 93.

²⁶⁸ ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980, p. 95.

Em arco pleno é possível observar o pavimento abaixo do relógio que traz também uma ornamentação que tenta recuperar a arquitetura clássica com os seus frisos e suas cornijas.

Fig. 36 Montagem de Fotos da EFOM



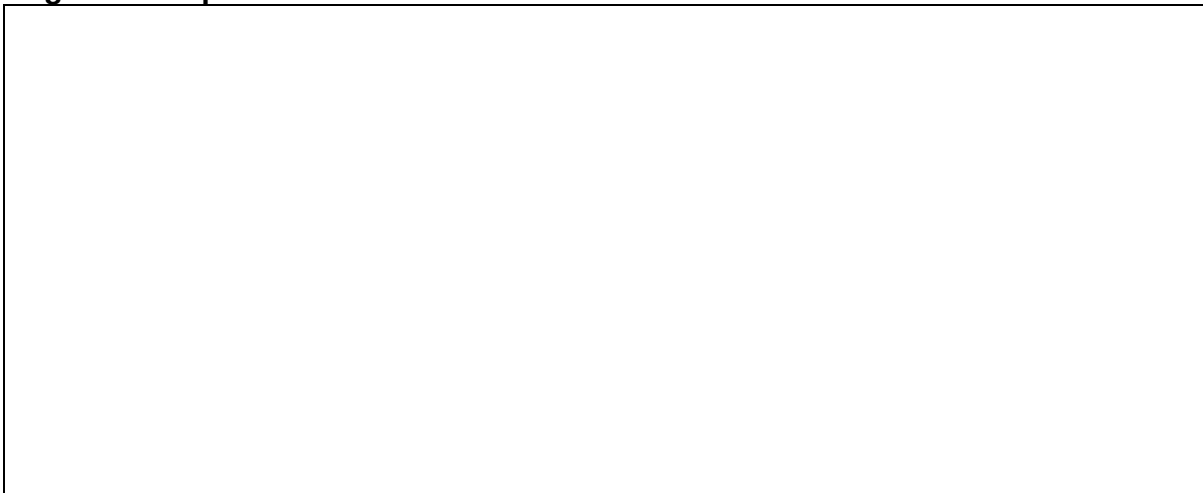
Legenda:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1 – Estação de S. João del-Rei | 4 – Estação de Oliveira |
| 2 – Carro Especial | 5 – Tipos de Locomotivas |
| 3 – Estação Aureliano Mourão | 6 – Locomotivas na Rotunda – S.J.D.R. |

Fonte: LLOYD, Reginald; FELDWICK, W.; DELANEY, L. T.; EULALIO, Joaquim; WRIGHT, Arnald. *op. cit.*, p. 259. Acervo do Núcleo Bibliográfico de Barbacena. Biblioteca Pública Municipal Honório Armond.

Outro importante prédio do complexo ferroviário é a rotunda que foi construída, por volta de 1895, com a finalidade de inverter o sentido da locomotiva além de funcionar como depósito e servir de espaço para pequenos reparos. Esse depósito anelar foi construído com colunas de ferro que dão sustentação ao telhado de madeira com telhas francesas. Possui um girador central com diâmetro de 6,5 metros, abrigando 24 linhas para depósito, sendo que duas linhas de lados opostos permitem a entrada e saída das locomotivas. Para o trabalho de manutenção, utilizam-se os dois fossos de inspeção existentes logo abaixo de duas das linhas. Na parte externa da rotunda observa-se os mesmos elementos decorativos encontrados no edifício de passageiros. Os ornamentos de argamassa formam entre os espaços de duas em duas janelas pilastras em relevo e, nas janelas, têm-se vergas em arco pleno.²⁶⁹

Fig. 37 Vista parcial da rotunda da EFOM



Fonte: Arquivo particular de Maria Pereira da Silveira (s/d).

Já nos edifícios construídos para depósitos de materiais, a solução estética foi diferenciada, pois neles os tijolos são aparentes, contrariando os revestimentos em argamassa pintada das outras edificações. O uso do tijolo aparente indica as características das funções desempenhadas naqueles espaços.

²⁶⁹ MOREIRA, D., op. cit., p. 95-8.

Quanto às locomotivas, foi decidido pelos empresários que a Ferrovia utilizaria a bitola²⁷⁰ estreita de 0,76m, considerada a melhor opção devido aos baixos custos de instalação e de manutenção. A velocidade alcançada pela locomotiva era de 30 km/h.

Quanto aos vagões, é possível inferir como eram utilizados por seus usuários a partir da cena 11 do ato I. Esta cena, um diálogo entre os personagens *Elegante* e *Compadre*, tem com única função: criticar, de forma cômica, os serviços da EFOM. *Elegante* aparece em cena buscando informações sobre a localização do escritório da Estrada de Ferro para fazer reclamações dos serviços dos carros durante a festa de Matosinhos.

Um horror, meu amigo, um horror! Mas é também devido á falta de lotação dos carros para os passageiros, ao menos os de 1ª Classe, e o Sr. Inspector precisa providenciar e regularizar melhor aquelle serviço. Como sabe aproxima-se a festa, e não pode uma rapariga honesta e séria como eu, embarcar naquelles carros sem que esteja sujeita a uma série de incidentes que marejam a limpidez da nossa reputação! Porque eu sou uma rapariga honesta.²⁷¹

Elegante narra, através de uma música, com quinze estrofes, um fato que ela vivenciou durante uma de suas viagens para a cidade após a festa de Matosinhos.

(...)
Partia o carro á noitinha
E talvez por um minuto
Quando eu cheguei já não tinha
Nem um ligar devoluto
Passageiro delicado
Disse-me então com bons modos
Podes sentar-se a meu lado,
Bem ou mal, cabemos todos.

Aceitei, tomando assento
No lugar que me offertou,
Poz-se o carro em movimento
Rô, rô, rô!

Mas veja que contratempo!
Eram tão curtos os bancos
Que não pude muito tempo
Resistir aos solavancos.

Certamente ao chão eu rolo
Se o visinho com brandura,

²⁷⁰ Distância entre os trilhos da linha ferroviária. No Museu Ferroviário ainda pode ser encontrado a primeira locomotiva *Baldwins*, fabricada nos Estados Unidos, com o vagão em que viajou o Imperador D. Pedro II.

²⁷¹ *A mudança da capital, op. cit.*, f37 e 37v.

Não me sentasse em seu cóllo
Agarrando-me a cintura

No cóllo sempre assentada
Com tal força me agarrou,
Que assim foi toda a jornada
Rô, rô, rô!²⁷²

Muitos anos depois dessa cena, parece que a discussão levantada por *Elegante* ainda era uma questão importante, tanto que o jornal *Acção Social* de 1917 faz menção à boa organização da direção da Estrada de Ferro quanto aos serviços prestados à comunidade durante as festas de Matosinhos.

Da boa ordem da festa, devemos algo à administração da estrada de ferro, pelo modo correcto e prático com que resolve normalmente o embarque e desembarque dos romeiros. Neste anno, de preferência, notamos que além da boa ordem no serviço e fineza dos empregados, os 42 (quarenta e dois) trens, que correram em cada dia, correspondiam optimamente a freqüência e exigência dos passageiros, sem atropelo e sem prejuizo de material. E não é pouco em se tratando de consultar interesses e opiniões de cerca de 11.000 passageiros.²⁷³

O texto da peça, por estar incompleto, impossibilita, obviamente, analisar o seu desfecho. As últimas páginas do Ato 4 apontam para algumas discussões sobre a tentativa de a polícia controlar e cobrar os impostos dos vendedores ambulantes. Mesmo a festa em sua parte profana sendo, de certa forma, criticada como algo ruim e que prejudica os cidadãos são-joanenses, as festividades são, ao mesmo tempo, vivenciadas com enorme entusiasmo por todos, não importando a esfera sócio-cultural a que o cidadão pertença, isso o enredo da peça também deixa muito claro. O final do texto ocorre numa festa em que os limites entre o sagrado e o profano, o legal e o ilegal, o moral e o imoral são tênues. Essa característica, recorrente não só nas manifestações culturais da cidade de São João del-Rei, mas também demonstradas na postura cotidiana do deputado que foi passar o inverno na cidade mineira, representada em uma peça de teatro em que o seu *leitmotiv* é a definição política e geográfica de São João e do Estado de Minas Gerais, assunto de enorme importância

²⁷² *Ibidem*, f. 38, 38v.

²⁷³ *Acção Social*, São João del-Rei, ano III, n. 116, de 3 de junho de 1917, p. 1.

e que envolveu disputas políticas durante vários anos, demonstra que o gênero teatral Revista chegou a São João del-Rei para mostrar as virtudes e as mazelas da cidade de forma cômica e popular.

No entanto, a cidade-personagem *São João del-Rei*, respaldada pelas falas dos outros personagens – inclusive outras cidades mineiras – começaria a delinear, ou melhor, a reforçar a sua identidade como uma das cidades mais bonita e importante do Estado. É aqui que a construção da imagem contempla o discurso da *Princesinha do Oeste*, da *Atenas de Minas*, ou, ainda, da *Odalisca do Oriente* que “*mollemente reclinada sobre um tapete de flores e que, orgulhosa de sua beleza fascinante, se deleita ofertando o esplendor de sua perfeição aos viajantes que a visitam*”.²⁷⁴

É assim que o texto que abre o álbum organizado pelo fotógrafo André Bello demonstra peremptoriamente a imagem representacional de São João del-Rei como uma *cidade ideal*, apesar do fracasso nas duas tentativas de se tornar capital, restando, portanto, espelhar-se na cidade do Rio de Janeiro.

Ali o encanto que fortemente se nos senhorea, quase de uma maneira magica, deriva da mais profunda variedade de tons, de cores que nos oferece o magestoso panorama da cidade, formando numa harmonia deliciosa um grande quadro lembrando as paisagens da Suissa. (...)
Risonho e atrahente o aspecto geral. Outrora opulento empório de mineração. Cidade de verão das mais procuradas. Centro escolhido por quantos naquelle recanto calmo e bellissimo, vão buscar repouso para o espírito e a doçura das emoções estheticas que oferecem o verdor fresco da vegetação, a erradiação clara do céu e o fulgor incomparavel do sol, derramando sobre a paisagem a luminosidade dourado dos seus reflexos. (...)
Uma *echarpe* verdejante de flores, pomares e jardins envolvendo o seio da *urbs*, que, acismadoramente se espelha, sonhando, nas aguas do Lenheiro as suas tradições gloriosas e o seu saudoso passado. (...)
A belleza incomparável do céu e destas montanhas e a delicadeza da alma do povo S. Joanense, educado na escola do amor ao trabalho, tornam S. João d'El-Rey a cidade mais bella e encantadora de Minas.²⁷⁵

Sua representação, portanto, está vinculada às imagens femininas contraditórias da princesa, da odalisca e da deusa virgem e casta e que, ao mesmo tempo, representa a sabedoria e as artes. Existe uma confusão entre a representação e o que

²⁷⁴ S. João D'El-Rey. In: CAPRI; BELLO, *op. cit.* 1918.

²⁷⁵ S. João D'El-Rey. In: CAPRI, R.; BELLO, A. *op. cit.* 1918.

realmente é a cidade. No entanto, a cidade só existe porque ela se repete, ou seja, repete os seus símbolos para fixar sua imagem e começar a existir, inclusive como uma terra ideal.

Duas matérias do jornal *A Tribuna*, de 1914, mencionam os melhoramentos ocorridos na cidade e os projetos que a administração pública está desenvolvendo e ainda faz uma reflexão sobre essas ações e o que elas podem significar para a cidade em relação ao Estado e ao País, mostrando, inclusive, como a repetição de determinados símbolos ajudam a construir a identidade são-joanense.

É incontestável que São João Del-Rei toma agora um aspecto animador. A indústria, o comércio, as letras, tudo agora, nesta cidade toma uma feição auspiciosa. O desenvolvimento particular, que é visível, por sua vez encontra um amparo forte na actual Câmara Municipal composta de rapazes operosos e honestos, animados todos, sem excepção de um só, das melhores intenções. Em passeio rápido pela cidade, pudemos observar os diversos serviços, que a Câmara actual iniciou e levou avante. O largo do Rosário está sendo ajardinado e nivelado. Vae ficar uma praça chic. Ahi vae ser collocado o busto do glorioso Padre José Maria Xavier. Saudoso talento artístico, cujas composições sacras são conhecidas e apreciadas não só no Brasil como fóra delle. O pedestal, sobre o qual vae ser colocado o busto, já está assentado e é de gosto. Esses serviços, tanto o do monumento como o do ajardinamento, estão confiados aos bons serviços do Sr. Alberto Bastos, membro da comissão glorificadora do saudoso Padre, moço que tem sido de um altruísmo admirável em prol desta terra que elle ama com ardor e a que tem prestado reais serviços. (...) Esse moço que, desinteressadamente, sem ligações, políticas e sem mesmo fazer parte da actual municipalidade, tem sido um bem feitor de São João D'el-Rei, é um desses exemplos raros que nessa época de egoísmos que o mundo atravessa ainda se encontra cá perdidos pela terra gloriosa da liberdade e das montanhas. (...) Foi iniciado a poucos dias, um serviço importantíssimo, que virá a enfeitar muito a cidade: está sendo derrubado todo o grande quarteirão compreendido entre as ruas de São Miguel, Vigário Amâncio e Paulo Teixeira, onde vae se erguer uma bela praça ajardinada. A rua Padre José Maria, Antiga da Prata, está sendo nivelada. Foi adquirida e derrubada pela Câmara a casa em que residia o saudoso Maestro Ribeiro Bastos, que formava uma grande cava que está sendo aterrada, serviço esse que dará à rua um aspecto moderno e correcto. Os importantísimos serviços, de águas e esgotos, que estiveram paralyzados, prosseguem em actividade. A Câmara dentro em breve iniciará também o ajardinamento da Avenida Carneiro Felipe, na parte comprehendida entre a ponte da Cadeia e a da estação bem como o ajardinamento da bella praça Chagas Doria, em Mattosinhos, que já está sendo aplanada para este fim. (...) A Câmara remodela completamente o calçamento dos passeios das casas. Esse serviço, como é natural, é feito as custas dos proprietários; mas não se pode negar o mérito da municipalidade que teve a energia de conseguil-o. Quanto ao calçamento da cidade a Câmara só poderá cuidar seriamente delle quando estiver concluído o assentamento da rede de esgotos. Nunca a cidade esteve tão limpa como agora. As ruas, que outrora eram verdadeiros depósitos de lixo, acham-se agora capinadas e limpas. Vae ser construído o prédio destinado ao Grupo Escolar, cuja concorrência para este fim já está aberta. É à custa do governo estadual que vae ser levantado esse prédio, mas deve-se esse grande melhoramento aos esforços e prestígio da actual

edilidade, principalmente dos Srs Drs. Odilon de Andrade e Augusto Viegas, que obtiveram do governo mineiro esse palacete que virá ornar a avenida Hermillo Alves, a mais chic desta cidade. O leito da <<praia>>, por um processo engenhoso, foi modificado, de modo a favorecer o escoamento das águas, attendendo, a titulo provisório, quanto possível, não só à hygiene, como também a estética. Outros serviços, de menor importância estão sendo executados pela Câmara. Para uma administração que há dois annos apenas está no poder e lucta com enormes dificuldades financeiras, os serviços que apontados são enormes. São colossaes, representam um esforço de boa vontade, de trabalho, de honestidade, dignos da gratidão de um povo.²⁷⁶

A segunda matéria, assinada por Plínio de Mattos, contem uma reflexão sobre os discursos construídos na cidade, sobre os melhoramentos e o progresso vivido nos últimos tempos, pois eles podem ter apenas um sentido bairrista. Mesmo assim o autor da reflexão aplaude tais ações dizendo que São João del-Rei pode vir a ser uma das melhores cidades de Minas, ou seja, ela pode ser uma terra ideal.

Nestes últimos tempos muito se tem falado sobre o progresso de São João; consequência, talvez, do aumento de sua industria, população e commercio, que é constituído por uma das melhores praças do Oeste de Minas. Si taes pensamentos ou asseverações, são, um << bairrismo>> ou amor pp, devo dizer que me podem qualificar como tal, porque sou deste partido, não deixando entretanto, de bater palmas, e levantar applausos aquelles que mostram, dignamente os defeitos, ainda existentes e que precisamos nos corrigir.(...) São João para ser grande e uma das melhores cidades de Minas, não precisa senão da boa vontade e enthusiasmo de seus filhos, porquanto é rica, adeantada histórica e scientifica; possui todos os predicados de nobresa e actividade. Erga-se pois, seu nome, encremente-se, ainda mais, seu commercio, amplie-se sua industria e ella deixará de ser a Princesa do Rio das Mortes para ser a Princesa de Minas.²⁷⁷

1.2 Terra Ideal

A peça *Terra Ideal*²⁷⁸, de Tancredo Braga²⁷⁹, foi escrita e encenada em 1915 e o texto utilizado para análise possibilita desvendar alguns indícios, traços, ou seja,

²⁷⁶ A Cidade. In: *A Tribuna*. São João del-Rei, ano I, n. 2, 24 de agosto de 1914, p. 1.

²⁷⁷ MATTOS, Plínio. Reflexões. In: *A Tribuna*. *ibidem*, p. 2.

²⁷⁸ De acordo com Antônio Guerra (*op. cit.*, p.136-43), a peça Terra Ideal teve durante o ano de 1915 quatro apresentações no mês de dezembro, nos dias 9, 16, 23 e 30. No ano de 1916, a peça foi levada à cena mais 5 vezes. No entanto, o referido autor relaciona apenas três datas (7/1, 10/1 e 2/6). Provavelmente todas as apresentações citadas acima foram realizadas pelo Club União Popular. Pelo Clube Teatral Arthur Azevedo a peça foi encenada somente duas vezes (3/6/1917 e 25/6/1927). O único panfleto da peça pertencente ao acervo do Club Teatral Arthur Azevedo tem como data de apresentação o dia 2 de setembro. Os dados levantados, até o momento, não permitem assegurar o ano de tal representação, mas, provavelmente, refere-se ao ano de 1916.

²⁷⁹ Tancredo Braga também escreveu as peças *Urucubaca em São João* (1915), revista em 1 ato e as comédias em 1 ato: *Nas asas do amor* (1915) e *A mina de Tiradentes* (1916) (GUERRA, A, *op. cit.*, p. 10). Tancredo Braga era um dos responsáveis pelo jornal *A Tribuna* (CINTRA, S., *op. cit.*).

oferece pistas para decifrar a encenação. Essas pistas somadas a outras fontes como os jornais da época, os panfletos, os cartazes da peça e outras literaturas oferecem um entendimento mais amplo do espaço sócio-cultural que tal espetáculo estava circunscrito.

Fig. 38 Panfleto da peça *Terra Ideal*²⁸⁰



Fonte: Acervo do Club Teatral Arthur Azevedo (GPAC/UFSJ)

O próprio título da peça quer pontuar que a cidade de São João del-Rei é mesmo uma terra ideal, capaz inclusive de ser comparada com à Capital Federal. Essa idealização talvez esteja vinculada a uma longa duração conforme apontado nos capítulos anteriores, pois São João del-Rei, além de ter sido cabeça de comarca,

²⁸⁰ No panfleto é possível observar que o espetáculo estava marcado para o dia 2 de setembro. Não existe informação sobre o ano dessa apresentação. Possivelmente, a data seja 2/9/1916, pois a peça estreou em dezembro do ano anterior.

centro de distrito eleitoral e pleiteada duas vezes para ser capital – do Brasil e do Estado de Minas Gerais, respectivamente –, foi também durante, um longo período, um posto abastecedor de alimentos relevante tanto para a Capital Federal quanto para o próprio interior das Minas Gerais.

Portanto, o revisitar, de forma miniaturizada, a cidade de São João del-Rei, por meio de seu teatro de revista, parece indicar que a imaginação de terra ideal corrobora com determinados sentimentos vividos por seus habitantes. Tanto é assim, que na peça *A mudança da capital* também foi possível perceber elogios ufanistas desmedidos.

Antônio Guerra relata que, no dia 9 de dezembro de 1915, *Terra Ideal* foi encenada pelo Clube União Popular

com música dos professores Emydio Machado e Carlos dos Passos, em impecável execução da orquestra Ribeiro Bastos, regida pelo seu ilustre diretor João Pequeno, com coros ensaiados pela pianista Srta. Silvinha Lisboa, tendo o poema sido ensaiado por Licarião Diógenes. Samuel Santiago no ‘compadre’ Manoel Cangalha, soube, durante os 3 atos, trazer a platéia em constante hilariedade. No desempenho, foi de justiça destacar ainda os amadores Licarião Diógenes, Isaias Moreira, o pequeno Parizzi no papel de ‘Caria’, Ernesto de Oliveira, Jeudiel Torga, Joaquim Rossito e Donato Mazzoni, destacando-se ainda o número especial de Lopes Sobrinho na interpretação do tipo local ‘Fino-Fino’, popular sorveteiro da cidade, que resultou num assombroso sucesso.²⁸¹

José Ramos Tinhorão afirma que o pregão²⁸², criação sonora dos vendedores ambulantes, mais antigo que se tem notícia no Rio de Janeiro, durante a Corte Imperial, é o *sorvete iaiá*, que negros recitavam chamando atenção para os cariocas experimentarem a “*novidade surgida em 1834, após o desembarque de 160 toneladas de gelo trazidas dos Estados Unidos pelo navio Madagascar.*” Já no final do século XIX, um sorveteiro criou uma canção-pregão que chegou a ser gravada em disco,

²⁸¹ GUERRA, A. *op. cit.* p. 136.

²⁸² “Texto falado ou cantado, bastante próximo do recitativo musical, por meio do qual os vendedores ambulantes divulgam seus produtos”. SERGL, Marcos Júlio. A peça publicitária no contexto da paisagem sonora brasileira: dos primórdios ao “Pão Bragança”. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia*. São Paulo, 31 de maio a 02 de junho de 2007.

inclusive no teatro musicado ela foi cantada por um personagem com figurino a caráter e com uma sorveteira à cabeça.

Sorvetinho, sorvetão,
 Sovertinho de ilusão
 Quem não tem 300 reis
 Não tom sorvete não
 Taí, taí,
 Chegou, chegou
 Quem não gosta de sorvete
 é porque nunca provou...
 (e gritando o pregão) sorvete iaiá!...²⁸³

No início do século XX, os sorveteiros não mais utilizavam latas na cabeça, ficavam parados em determinadas esquinas, na frente de algum estabelecimento com fluxo intenso de pessoas ou usavam carrinhos de três rodas com formato de navio.²⁸⁴

Na coluna *Diários da rua* da revista *Fon-Fon!* de 1914, apesar da apresentação contrária ao uso dos pregões, relata como o Rio de Janeiro na época vivia com os barulhos dos vendedores ambulantes.

O Pregão da Rua! Ah! A nossa extraordinária liberdade de apregoar nas ruas; de apregoar ou de chamar a atenção para a mercadoria que pretendemos impingir. Não escolhemos os meios de reclame. Tudo serve, desde a voz até o reco-reco africano. O que é preciso é fazer barulho, muito barulho, ainda mesmo que isso possa incomodar o próximo. Não possuímos, ao que parece posturas que cohibam ou limitem este abuso. (...) Apesar de todas as nossas civilizações não chegamos a compreender que ninguém tem o direito de incomodar os outros.²⁸⁵

Esse personagem-tipo, que fez sucesso na peça *Terra Ideal*, é, na realidade, um personagem comum nas grandes cidades do início do século XX. No entanto, a canção do sorveteiro são-joanense, com sotaque italiano, era diferente.

SORVETEIRO – Sorvetino, sorvetino
 Sorvetino, muito fino

CORO – Fino, fino

SORVETEIRO – Sorvetino a Toston
 Sorvetino pis bom

CORO – Fino, fino

²⁸³ Esse lundu foi gravado por Mário Pinheiro para a Casa Odeon (n.108.142), em meados dos anos dez do século XX. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 60-1.

²⁸⁴ TINHORÃO, J. *ibidem* p. 63

²⁸⁵ Diário das ruas. In: *Fon-Fon!* Rio de Janeiro: Oficina Typographica de J. Schmidt. Ano III, n. 33, 15 de agosto de 1914.

SORVETEIRO – Los Regalos dos Bambinos

CORO – Fino, fino

SORVETEIRO – No Theatro io faço ponto

CORO – Fino, fino

SORVETEIRO – Lu tuta parte mi encontro

CORO – Fino, fino

SORVETEIRO – É pio bello este S. Jon
Compriem, compriem a tuston
Gui iu fui pará na prison.²⁸⁶

A peça *Terra Ideal* antes de sua estréia foi objeto de uma matéria no jornal *A Tribuna*²⁸⁷. Há indícios de que a matéria se deva ao fato de seu autor, Tancredo Braga, ser um dos responsáveis pelo jornal, tendo usado o meio de informação como um elemento de construção de poder na propagação da peça e na reafirmação de seu *status* como escritor teatral.

Ter uma matéria publicada antes da encenação pode aqui significar apenas relações de poder e não, necessariamente, habilidades na construção dramaturgica, além de apontar uma exclusividade jornalística sobre um determinado assunto, pois o mercado de jornais em São João del-Rei era intenso e exigia informações capazes de superar a concorrência.

A cidade de São João del-Rei foi a segunda localidade mineira²⁸⁸ a editar um jornal. Baptista Caetano de Almeida, em 20 de novembro de 1827, lançou *O Astro de Minas*. Esse jornal cessou suas publicações no dia 6 de junho de 1839 na edição de número 1769. A tipografia foi instalada, inicialmente, à rua Direita e depois, no ano de 1835, mudou-se para as proximidades da ponte do Rosário, passando mais tarde para a rua São Roque, número 54. O jornal circulava as terças, quintas e sábados e podia ser adquirido também em Ouro Preto e no Rio de Janeiro.

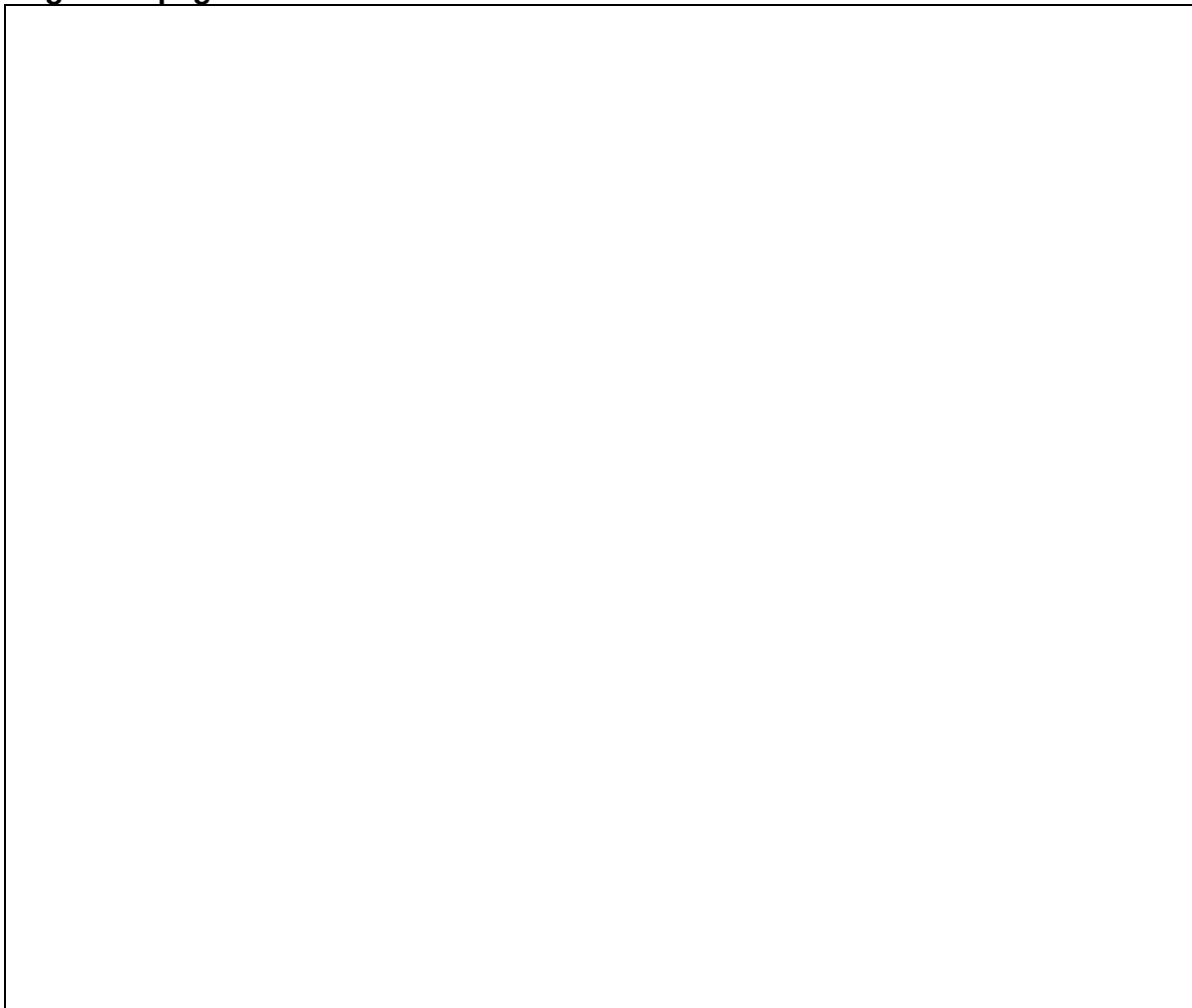
²⁸⁶ *Terra Ideal*, f. 35-34

²⁸⁷ *A Tribuna*, com tiragem dominical, é considerado o primeiro jornal ilustrado da cidade de São João del-Rei e o seu primeiro número circulou em 26 de julho de 1914.

²⁸⁸ Ouro Preto, em 13 de outubro de 1823, lançou o seu primeiro jornal intitulado *O Compilador Mineiro*. O segundo, foi *Abelha do Itaculmy* (14-1-1824-11/7/1825),

Abaixo, primeira página do Jornal *O Astro de Minas* e do *Club Dramatico Arthur Azevedo* e a relação dos jornais são-joanenses. O número de jornais publicados confirma o poder e a influência dos periódicos.

Fig. 39 1ª página do *Astro de Minas*



Fonte: VIEGAS, A., *op. cit.*, p. 54 A.

Tab. 3 Jornais são-joanenses até os anos 20 do século XX.

Periódico	Ano de publicação
Amigo da Verdade	8/5/1829 – 1831
A Constituição em Triunfo	6/1/1830
O Constitucional Mineiro	18/9/1832 – 16/4/1833
Mentor das Brasileiras	1832
O Papagaio	21/10/1832
A Legalidade em Triunfo	1833
Oposição Constitucional	1835
O Monarchista	17/1/1838
O Americano	1840
O Despertador Mineiro	9/4/1842-15/7/1842

A Ordem	28/09/1842 – 12/10/1844
O Imparcial Semanário	1854
O Povo	1861
S. Joanense	1876
Arauto de Minas	1877 – 1788
O Escolástico	1878
Cinco de Janeiro	1878
Gazeta Mineira	1884 – 1894
O Domingo (revista litterária)	20/9/1885 – 26/3/1886
O S. João del-Rei	15/12/1885 (1ª fase)
A Alvorada (litterário)	1886
Opinião Liberal	12/7/1888
A Verdade Política	21/9/1888
Pátria Mineira	1889 – 1894
O Gladiador	17/6/1889
A Locomotiva	1890
Astro do Século	17/8/1893
O Prego	5/7/1894
O Século	1894
A Tribuna Popular	1895
A Renascença (fusão <i>Arauto de Minas</i> e <i>Verdade Política</i>). Depois <i>O Resistente</i> .	11/5/1895 – 1906
O Automista	1895 – 1900
O Combate	1901 – 1903
O Repórter	1905 – 1914
A Opinião	1907 – 1910
O Dia (edição diária)	17/3/1912 – 10/10/1913
A Reforma	6/4/1913 – 1920
A Evolução	1913
O Eco	28/9/1913
A Tribuna	26/7/1914 – 1920 (1ª fase) – 1938 (2ª fase)
O Zuavo	8/11/1914 (nova fase)
A Acção Social	1915 – 1925
A Bigorna	1915
O Theatro	28/08/1915
A Nota	4/5/1917 – 9/4/1918
O Minas Jornal	1918 – 1919
O S. João del-Rei	1920 – 1922

Fonte: VIEGAS, A. *op. cit.*, p. 50-3; CINTRA, S., *op. cit.*; VEIGA, José Pedro Xavier da. A imprensa de Minas Gerais (1807-1897). In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano III, 1898, pp. 169-249.²⁸⁹

Retomando a discussão anterior, essa relação de poder, de suma importância para uma visão mais ampla de um espetáculo de teatro de revista em São João del-Rei, pode indicar que nessa cidade já existia um mercado cultural de massa e que seus

²⁸⁹ Não existe precisão entre as datas de publicação dos periódicos entre as três fontes consultadas. A referência utilizada foram as obras de autores são-joanenses. José Pedro Xavier da Veiga foi o precursor sobre os estudos do jornalismo em Minas Gerais.

produtores estavam vinculados, de alguma forma, aos detentores dos veículos de informação e de difusão de bens culturais. Tanto é assim, que o próprio clube teatral possuía o seu jornal, lançado no ano de 1915.

Fig. 40 Jornal do Club Dramatico Arthur Azevedo



Fonte: Acervo do Club Teatral Arthur Azevedo (GPAC/UFSJ)

O jornal *A Tribuna*, assim descreve o espetáculo:

O 1º acto passa-se na estação desta cidade, o 2º em um baile no Tijuco e o 3º acto passa-se na avenida Beira-Mar, no Rio.
O protagonista é um roceiro, que figurará em todos os atos.
A peça está toda ligada por um tenue enredo.
O Sr. Lycarião Diógenes, director de scena do club, está dedicando um especial carinho à peça, que deseja levar com scenarios todos novos.
Há duas ou três apotheoses, sendo o 1º acto ao 51º Batalhão.²⁹⁰

Os dois lugares são-joanenses escolhidos na peça são espaços urbanos vinculados à idéia de progresso e de civilidade. Quanto à Estrada de Ferro Oeste de

²⁹⁰ *A Tribuna*, São João del-Rei, 12 set. 1915, ano II, n. 62, p. 2.

Minas, com sua representação simbólica de modernidade vinculada ao discurso industrial e comercial, já foi, exaustivamente, discutida na análise da peça *A mudança da capital*. Já o bairro do Tijuco, traz uma outra concepção de progresso e de civilidade que deve ser acrescida aos entendimentos do discurso sobre o moderno que a Estrada de Ferro propicia. Nesse bairro situa-se a rua Santo Antônio (também citada anteriormente), e que talvez tenha sido o primeiro caminho aberto para as minas de ouro.²⁹¹

O Tijuco é considerado também como lugar de maior produção cultural de São João del-Rei. Como por exemplo, podemos citar que foi na rua Santo Antônio, no sobrado de número 44, mais especificamente, na casa de D. Mariquinhas Guerra, que o Grupo Dramático 15 de Novembro nasceu. Foi desse grupo que surgiu o Clube Teatral Arthur Azevedo. No Tijuco também nasceram a Orquestra Ribeiro Bastos e a Lira Sanjoanense, além da Banda Theodoro de Faria. Essa Banda originou-se de uma ruptura da Ribeiro Bastos que na ocasião possuía tanto a orquestra quanto a banda para atender às demandas das festas sagradas e profanas. Após um desacordo entre os músicos, ocorrido no ano de 1902, alguns deles decidiram acompanhar o mestre Theodoro de Faria e criaram a respectiva Banda. No Tijuco também nasceu o sacerdote-musicista José Maria Xavier (1819-1887). De sua obra, são executadas tradicionalmente, mais de cem músicas durante, principalmente, a Semana Santa e o Natal.²⁹²

O povo de S. João d'El-Rey quis corporizar sua admiração pelo padre José Maria Xavier num momento elevado á memoria tão querida. E fez erguer na Praça do Rosário da cidade São Joanense a herma do padre-artista em meio de formoso jardim. A inauguração desse monumento, a 2 de maio de 1915, fez-se no meio de festas as mais brilhantes, que em S. João d'El-Rey se hão realizado.²⁹³

²⁹¹ Ver Fig. 8 *Formação urbana de São João del-Rei – 1789*, no capítulo 2. Nesse mapa pode-se verificar a grafia *Tejuco*. A origem desse nome está vinculada à região de charco, brejo existente em São João del-Rei. Portanto, o nome correto é *Tijuco* e não *Tejuco*. A palavra *Tijuca* é apenas uma variação de *Tijuco*.

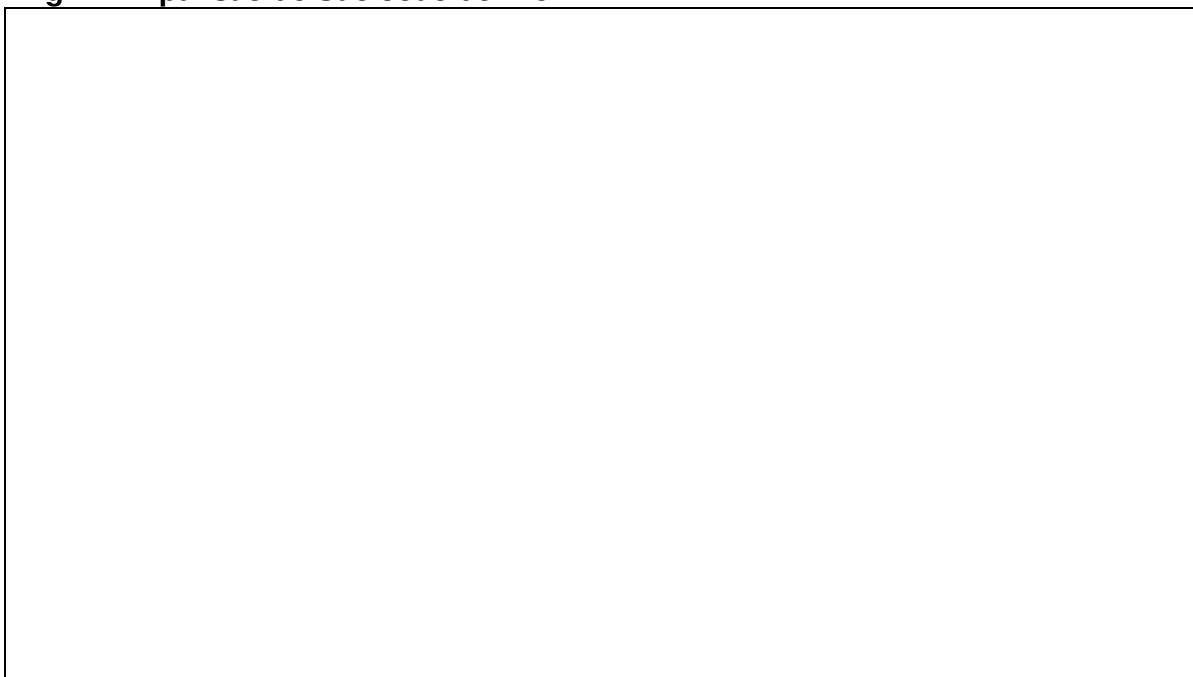
²⁹² Músicas para o *Ofício de Ramos*, para os *Ofícios de Trevas*, para o *Ofício de Sexta-feira Maior*.

²⁹³ CAPRI, R.; BELLO, A., *op. cit.*

Portanto, na informação jornalística de *A Tribuna*, a peça tem uma especificidade quanto aos lugares em que se passa a sua trama, que são três: a cidade de São João del-Rei, no primeiro ato, com a estação ferroviária; a casa do Roceiro no bairro Tijuco – homônimo de um bairro carioca –, no segundo ato e, por último, a cidade do Rio de Janeiro, no terceiro ato.

Os dois espaços urbanos são-joanenses servem como modelo de modernidade para contrapor ao espaço – a cidade do Rio de Janeiro – que será apresentada no 3º ato. A peça demonstra as qualidades industriais, comerciais e culturais são-joanenses e depois apresenta a Capital Federal para todos os espectadores da cidade de São João.

Fig. 41 Expansão de São João del-Rei



Legenda:

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| 1 – Fábrica Brasil | 5 – Bairro das Fábricas |
| 2 – Companhia Industrial Sãojoanense | 6 – EFOM e Estrada de Ferro |
| 3 – Bairro Matosinhos | 7 – Córrego do Lenheiro |
| 4 – Avenida Leite de Castro | |

Fonte: Museu Regional de São João del-Rei ²⁹⁴

²⁹⁴ Essa foto foi publicada no álbum organizado por Tancredo Braga.

Tanto é assim que o espetáculo inicia com uma música relatando as coisas boas da terra ideal.

São João terra afamada e bôa,
Terra das meninas chics.
Terra dos pic-nics
Onde se fazem bons
Os pic-nics, os pic-nics
E os pic-nics (...)
São João Del- Rey é uma beleza
De minas a princeza (...)
É de fato uma terra ideal
A cidade gentil, sem rival
Por mais por procurar que se possa
Não há terra como a nossa.²⁹⁵

São João del-Rei é também vinculada à idéia da terra dos piqueniques em outros textos, associando regiões de beleza natural – Várzea do Marçal, Casa da Pedra, Senhor dos Montes etc. – aos passeios que os são-joanenses podiam desfrutar.²⁹⁶

Já no Ato 3 (Cena 11), tem-se outra música apresentando os bairros cariocas para o *Roceiro*.

CORO – Somos do Rio de Janeiro
E também do mundo inteiro
Os bairros mais pittorescos
Os mais lindos e mais frescos

Abrigamos gente rica
Encantado logo fica
Quem nos vê sempre contente
Hospedando a alta gente
(volta a primeira parte e depois falla).

BOTAFOGO – Sou o bello botafogo
Bairro dos meninos chics

TIJUCA – Eu, Tijuca, represento o bairro dos pic nic

CORO – Somos do Rio de Janeiro, etc.

SANTA TEREZA – Cá está Santa Tereza a mais linda e afamada.

GÁVEA – Eis aqui airosa Gávea móro longe e socegada

CORO – Somos do Rio de Janeiro, etc.

COPACABANA – Eu sou a praia amena, ventilante e ondulosa

SÃO CHRISTOVAM – São Christovam militar com a quinta mui frondosa.

²⁹⁵ *Terra Ideal*, 1915, p. 5.

²⁹⁶ BRAGA, T., *op. cit.*, 1913.

CORO – Somos do Rio de Janeiro, etc.²⁹⁷

Portanto, a associação feita entre o Tijuco são-joanense e a Tijuca carioca não é realizada apenas pelas referências nominais. Na realidade, a peça quer identificar, de forma ideal ou não, que uma região da cidade de São João del-Rei possui os mesmos atributos naturais e possibilita os mesmos passeios.

O Rio de Janeiro aparece na trama após o personagem Roceiro ganhar um prêmio na Loteria Federal. Dessa forma, tem-se uma inversão nos papéis de *compères* na peça: no terceiro ato o *Doutor Conegundes* que é o visitante no primeiro ato, passa a ser o *compère* apresentando o Rio de Janeiro para o *Roceiro*.

A trama da peça inicia com a chegada do *Doutor Conegundes* a São João del-Rei. Sua ida à cidade do interior de Minas é para realizar um sonho: conhecer um lugar tranqüilo, bonito, desenvolvido e que fosse perto da Capital Federal. São João del-Rei é apresentada ao *Doutor Conegundes* pela dupla de *compères Policial* e *Manoel Cangalha*.

DR. CONEGUNDES - Cheguei finalmente
Feliz e contente
A este ameno lugar
Que esplendido sonho
Alegre e risonho
Eu vou enfim realizar.²⁹⁸

Como era comum no teatro de revista, essa peça também traz personagens que representam a imprensa local. São apresentados ao *Dr. Conegundes* três jornais: *A Tribuna*, *O Bigorna* e o *Acção Social*.²⁹⁹ Nessa mesma cena, o personagem Roceiro se apresenta à Imprensa como chefe político de Cajuru. Esse fato, apresentar-se como chefe político, será reafirmado, continuamente, em toda a peça. Cajuru refere-se ao distrito são-joanense São Miguel do Cajuru.

²⁹⁷ *Terra Ideal, op. cit.*, p. 70-1.

²⁹⁸ BRAGA, Tancredo. *Terra Ideal*. 1915. Texto manuscrito.

²⁹⁹ Nas três fontes utilizadas para elaboração da *Tab. 3 – Jornais são-joanenses até os anos 20 do século XX* – não consta o jornal *A Bigorna*. Portanto, ele só foi inserido na referida tabela a partir das informações contidas na peça.

Em 1911, a divisão administrativa do município de São João del-Rei tinha oito distritos.

Tab. 4 Distritos de São João del-Rei em 1911³⁰⁰

Distritos	Lei Provincial	Lei Estadual/Municipal
Cajuru	-----	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
Nossa Senhora da Conceição da Barra	-----	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
Nazaré	n. 471 - 1/6/1850	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
Santa Rita do Rio Abaixo	n. 669 – 28/4/1854	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
São Gonçalo do Ibituruna	n. 2150 - 30/10/1875	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
Rio das Mortes	n. 2281 - 10/7/1876	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
São Francisco do Onça	n. 3199 - 23/9/1884	Lei Est. N. 2 – 14/9/1891
Vitória	-----	Lei Mun. N. 70 - 15/1/1900

Fonte: São João del-Rei. In: *Documentação territorial*. IBGE, 2008 (Coleção Digital).

A matéria jornalística de *A Tribuna* que traz as informações sobre a *Terra Ideal* afirma que a peça tinha trinta números de música organizados pelo maestro português Felipe Duarte, no entanto, no texto manuscrito analisado, existe, na realidade, vinte e seis músicas e, destas, três não têm a letra. Esse fato pode indicar inúmeras situações, entre elas destacam-se: (i) talvez o texto analisado seja de uma representação do espetáculo diferente do texto disponibilizado para a construção da matéria jornalística; (ii) entre a matéria do jornal e a primeira apresentação do espetáculo o autor da peça pode ter alterado o texto ou (iii) mesmo o texto tendo indícios de representação não se pode afirmar com exatidão quando ele foi utilizado. O que mais importa, nessa inexatidão dos números musicais, é entender que os textos de teatro de revista não tinham uma dramaturgia fechada ou regular, suas partes musicais como suas partes em prosa eram mudadas constantemente. Para exemplificar essa *movência*, no dia 2 de junho de 1916, *Terra Ideal* foi encenada novamente (nona reapresentação) e teve o acréscimo do quadro *O meu boi morreu*, constituindo-se em enorme sucesso.³⁰¹ Além

³⁰⁰ No recenseamento de 1 de novembro de 1920, o município de São João del-Rei permanecia com os seus nove distritos. Cajuru aparece com a denominação de São Miguel do Cajuru. Endereço para consulta: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/saojoaodelrei.pdf>. Acesso em 20/1/2009.

³⁰¹ GUERRA, A., *op. cit.*, p. 143. Esse quadro deve ter relações com a peça carioca homônima.

disso, ainda se pode pontuar que o texto manuscrito – o espaço textual – da peça *Terra Ideal* analisada, traz inúmeras “correções” com falas rabiscadas, como se tivessem sido retiradas de determinadas apresentações e falas com escritas sobrepostas apontando uma outra fala para o mesmo personagem. Não se consegue, no momento, desvendar tais alterações, mas pode-se ressaltar que o manuscrito indica que o texto pode ter sofrido mudanças durante o período em que a peça ficou em cartaz.

A relação entre música e teatro de revista sempre foi muito estreita e esse modo de fazer teatral utilizava uma variedade enorme de gêneros musicais. O manuscrito da peça *Terra Ideal*, mesmo não tendo as partituras musicais, assinala os seguintes gêneros: samba, fado, marcha carnavalesca e canção.

No teatro de revista, a música assumia inúmeras funções: (i) abrir a peça, os atos, os quadros e as cenas ou encerrá-los, (ii) apresentar os personagens, (iii) colaborar com os efeitos cenográficos, (iv) dar suporte às coreografias, (v) ilustrar ou criar a atmosfera de uma situação dramática, (vi) narrar fatos ou, ainda, (vii) ser o próprio motivo da cena. A música talvez represente o melhor momento da elasticidade do espaço cênico no teatro de revista devido à sua multiplicidade de funções. O momento musical pode ser um dos espaços para o ator se exibir com sua *performance* construída a partir do jogo vocal e corporal, mantendo, assim, um diálogo mais íntimo com o espectador. No texto de *Terra Ideal* não é diferente, em determinadas cenas que contêm números musicais têm-se a referência de que os atores deveriam dançar. Mesmo a peça não trazendo explicitamente a coreografia ou indicando como os atores deveriam se comportar enquanto cantavam, é de se supor que nesses momentos os atores teriam, à sua disposição, um campo de improvisação e, automaticamente, de aproximação com o espectador.

A peça também faz referência à cidade do Rio de Janeiro, local da efervescência cultural nacional que ditava determinadas práticas que tenderiam a uma hegemonia

cultural no Brasil. Tem-se, nesse período, através da música, uma expansão da cultura de massa no país, e o teatro de revista foi um dos mecanismos responsáveis por essa circulação musical.

Durante todo o espetáculo, o personagem *Tertuliano Quaresma*, quando aparecia em cena, tinha o seu nome trocado por outros, mas também relacionados à maior festa religiosa da cidade de São João del-Rei. Esse era, com certeza, um dos pontos altos de comicidade do espetáculo. *Quaresma* era confundido, repetidamente, por Semana Santa, Rosmaninho, Via Sacra, Sábado de Aleluia etc. Pode-se observar que justamente o personagem que remete ao espírito religioso são-joanense tem um caráter, exageradamente, cômico construído pela troca de nomes, pela sua própria *performance* ao exigir que o chamassem pelo nome correto e, também, por ter como *leitmotiv* nas cenas que participa a música *A Gigolete*³⁰². Essa música por si só nos remete à contradição com a vida religiosa, pois ela narra a história de uma prostituta que tem um relacionamento com um apache.

Outro dado importante do nome desse personagem é que ele é homônimo de um pensador da Igreja Latina que viveu entre os anos 160 e 220 d.C. Tertuliano foi um apologista polêmico de criação pagã que, posteriormente, converteu-se ao cristianismo tornando-se um fervoroso advogado defensor dos cristãos. Abandonou a igreja católica, possivelmente, por volta do ano de 213, no entanto, permaneceu com sua defesa aos escritos bíblicos. Posteriormente, criou o seu movimento religioso denominado tertulianismo. A igreja católica ainda utiliza determinados escritos de

³⁰²Música de Franz Lehar e Vicente Celestino. Gravação de Vicente Celestino – RCA Victor (1915). “Saíamos pois assoviando/ E cantando/ Uma canção de cabaré,/ Sem nenhum temor,/ Ponha na liga/ A navalha, meu amor!/ Não ouves a voz do Apache/ Ó Gigolete, que me sorrís.../ Quem sabe se é a última vez,/ Ó Gigolete, flor de Paris!/ Que juntos iremos dançar. (...) O Sofrimento,/ Qualquer tormento,/ Em vez de dar-me/ Amargura mágoa e dor,/ Dá-me alegria,/ E poesia;/ Faz-me valente,/ Forte, crente/ No amor!/ Tua eu sou/ E aqui estou/ Apache amigo,/ Irei contigo./ Dá-me teu braço,/ Que é o laço/ Desta união/ Sigo contigo,/ Por ti brigo,/ Rufião!! que importa a perseguição/ Que nos promove este país.../ Não há, ara Apache, perdão./ Mas sem Apaches... Não há Paris!/ Portanto, sem tristezas pensar/ Vamos então/ Ganhar o pão/ Sem nos amedrontar!” (FITTIPALDI, Hélio; LARUCCIA, Luci Ângela. *Vicente Celestino*: todas suas canções. São Paulo: Saber, 1968, p. 42).

cunho jurídico para sua fundamentação, no entanto, Tertuliano não foi canonizado pela igreja. Portanto, a presença de *Tertuliano Quaresma* com a música *A Gigolete* reforça as contradições religiosas são-joanenses vividas desde o século XVIII.

Na Cena 5 do Ato 3, os personagens *Roceiro* e *Dr. Conegundes* encontram *Quaresma* no Rio de Janeiro, o que pode parecer uma contradição, mas, na realidade, reafirma o papel cultural que essa cidade representava como Capital Federal. O Rio de Janeiro era, nesse período, o *lócus* de disseminação da cultura de massa. Todas as músicas que faziam sucesso nessa cidade deveriam, automaticamente, também ter sucesso no restante do Brasil. *Quaresma* foi para o Rio de Janeiro, talvez, imaginando que música *A Gigolete* já teria esgotado o seu sucesso e que já teria sido substituída por outra. Sabe-se que a cultura de massa tem como um dos seus recursos a repetição/exposição desenfreada de um produto e/ou mercadoria até o seu esgotamento. Tal produto é, simplesmente, substituído por outro, que, também, sofrerá o mesmo processo. No entanto, chegando ao Rio de Janeiro, *Quaresma* é surpreendido pelo sucesso da música de Vicente Celestino. Não havia ainda, provavelmente, aparecido outra música e/ou outro gênero musical para substituir massivamente essa música. Paradoxalmente, a cena também pode suscitar que na Capital Federal, exemplo de cultura para o Brasil, *A Gigolete* música pertencente à cultura de massa não poderia tocar no Rio de Janeiro, já que essa cidade era o celeiro cultural do Brasil e *A Gigolete* para *Quaresma* representava um produto de menor qualidade.

A última cena do Ato 1, também apresenta uma música, no entanto, no texto manuscrito, ela não está relacionada. Nessa cena As Sociedades Carnavalescas de São João del-Rei são apresentadas ao *Dr. Conegundes*: o *Club X*, o *bloco Egypciano*, o *Club Teia*, o *115*, o *Bloco Qualquer Nome Serve* e o *Custa Mas Vae* (bloco oriundo do Tijuco). Pode-se inferir que, talvez, a música que fecha o ato e possibilita o

desenvolvimento da Apoteose seja uma marcha carnavalesca. Na rubrica é possível observar que na cena final o ator e o personagem constroem um espaço cênico, pois os personagens podem percorrer o espaço reservado à platéia: “*Entra o Custa Mas Vae 3 peixes (sic), com o estandarte a frente. Grande acompanhamento. Depois de fazerem rápidas evoluções no palco, percorrem todos a platéia, voltando de novo ao palco, música no final mais forte.*”³⁰³ Acredita-se que o percurso realizado pelos atores, junto à audiência, seja intercalado pela representação do personagem com momentos em que o ator possa se mostrar à platéia com intervenções do público.

Na Cena 2 do Ato 2, há dois diálogos que se estendem para fora do espaço do palco. O primeiro ocorre novamente com a entrada do personagem *Quaresma* e com a introdução da música *A Gigolete*. O personagem solicita fervorosamente ao maestro que pare de tocá-la:

QUARESMA – (A música começa a tocar *A Gigolete*). Maestro, por favor, não toque isto. Tem pena de mim. Quero gosar desta festinha. E o senhor assim me obriga a ir embora, por amor que o senhor tem as Gameleiras, à cachoeira do Cala Bocca, à do Carandahy, às Águas Santas. Por amor que o senhor tem à Igreja de São Francisco, à Matriz. Por amor do Bomfim, do Senhor dos Montes... Não toca isto, maestro... (cessa a música) obrigado maestro, agradecido...³⁰⁴

Após o pedido de *Quaresma*, o personagem roceiro começa um discurso em homenagem às mulatas. Nesse momento a platéia é convidada a participar.

(...) Tem muita gente que apercia não é verdade seu... (dirige-se a um da platéia). (Aumentando a voz) fallo em nome das 700 pessoas aqui presentes... (à parte) aqui só há umas 10, o resto foi toma cachaça e vorta já. Gente, da palma... Assim isso...³⁰⁵

Como se pode observar, a rubrica indica que o ator poderá se dirigir a um espectador especificamente e, depois, também, a toda a audiência, inclusive pedindo palmas, semelhantemente aos números circenses protagonizados pelos palhaços. Nesse pedido de palmas, é necessária uma cumplicidade entre ator/personagem e platéia para que a cena possa obter um resultado satisfatório. Com certeza, o ator-

³⁰³ *Terra Ideal*, p.25.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 30.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 33.

cômico, desempenhando um tipo – o roceiro – a partir de elementos de comicidade, possibilite uma maior interação entre ator e público e, obviamente, expandindo o espaço da representação.

A pergunta do *Policia* ao *Quaresma*, querendo saber o motivo de tanta insatisfação pela música *A Gigolete* não será respondida em nenhum momento da peça. Essa questão, talvez possa ser efetivamente respondida com um cruzamento entre o contexto sócio-cultural da época e a construção cênica da peça. Em todas as cenas que *Quaresma* aparece, dois elementos cômicos são construídos. O primeiro, devido ao seu próprio nome remeter à Semana Santa, maior festa da cidade, e, por conseguinte, inter-relacionar o sagrado e o profano num mesmo espaço. O cômico é construído pelo convívio de elementos opostos numa mesma cena. Essa convivência tanto no modo deste fazer teatral quanto na especificidade do ambiente sócio-cultural são-joanense alimenta a manutenção do próprio teatro de revista.

Já o segundo elemento refere-se à cultura de massa, a peça *Terra Ideal* se aproveita de uma música de enorme sucesso para agradar aos seus espectadores mesmo sabendo que a música tocada excessivamente causará desgaste a ela e a qualquer meio que usá-la. O teatro de revista, como uma produção urbana, populariza-se e mantém os teatros lotados pela implementação de elementos dramaturgicos capazes de manter, ao mesmo tempo, uma audiência fiel à sua estrutura e modelo artístico/teatral como, também, possibilita a inclusão de novos recursos espetaculares em que o espectador torna-se o referencial para elaboração dos espetáculos. Por isso, pode-se encontrar essa dualidade no texto *Terra Ideal* que, ao mesmo tempo, critica a cultura de massa com sua repetição exaustiva através da música *A Gigolete* e, também, conta com essa própria repetição para alcançar o seu sucesso. O mais importante nessa dualidade é a constatação de que o espetáculo terá êxito somente com a participação efetiva do público a partir da elasticidade do espaço cênico.

1.3 O Gramophone

Seu Pindoba ou *O Gramophone*, escrita por Alberto Gomes³⁰⁶, estreou no dia 30 de março de 1916, portanto, ela foi encenada no mesmo período em que o grupo de teatro ainda rerepresentava a peça *Terra Ideal*. Existe apenas uma referência sobre a primeira apresentação dessa peça no livro de Guerra.

Ainda pelo Clube Artur Azevedo, a revista local em 1 ato, arregliado de Alberto Gomes, *o Gramofone*, ornada com 18 lindos números de música, na inspiração do festejado maestro Emídio Machado, estando a comperagem a cargo dos amadores Veloso, Antônio Guerra e Eurico Pimentel.³⁰⁷

Além do texto analisado não estar completo, também são escassas as informações jornalísticas. Tudo leva a crer que essa peça não foi rerepresentada.

Fig. 42 Panfleto da peça O Gramophone

Club Dramatico Arthur Azevedo

Hoje quinta-feira, 30 de março de 1916 Verdadeiro acontecimento theatrical!

PROVINCIANO EM LISBOA COMEDIA EM 3 ACTOS Brilhantemente desempenhada pelos distintos amadores Alberto Gomes, Francisco Veloso, Marcondes Neves, Nininha Rodrigues e Luiza Pereira

Primeira representação da revuette em 1 acto, ornada com 18 numeros de musica instrumentadas pelo festejado maestro Emygdio Machado

SEU PINDOBA OU O GRAMOPHONE

Mejor Pindoba, (fazendeiro) FRANCISCO VELLOSO — Pindobinha, EURICO PIMENTEL — Zé Pínoia, ANTONIO GUERRA

DISCOS

O Vatepa Niã Florista Cangão à Lua Beijo italiano Folia	MARGARIDA PIMENTEL	A portuguesa Menina ro- mantica Florista	NATHALIA COSTA	Dama romantica Portuguesa Alegria Florista	LUIZA PEREIRA	Outeira Portuguesa Florista	NININHA RODRIGUES	Capadocio Soldado Beijo brasileiro Namorado elegante O amor e o assar a r Kokoroko	ALBERTO GOMES		
Florista Kikoriki Rosa	CECILIA COSTA	A boneca Florista	LUCILIA RIBEIRO	Florista—Portuguesa—Folia—	CONCEIÇÃO PIMENTEL	Portuguesa Florista	HILDA MIRANDA	Poesia dramatica O apador O pas	LUIZ VALLE	Fado Serapico	CARLOS NEVES
Poeta moderno Portuguez	LUIZ RIBEIRO	Namorado antigo	ALTAMIRO NEVES	Poeta antigo Portuguez Novo terrivel	MARCONDES NEVES	Modinha brasileira Portuguez	ALBERTO NOGUEIRA	Um disco	ROSSITO	<p>A seguir o maior successo dos theatros do Rio de Janeiro e que conta mais de 500 representações conse- cutivas a opereta em 3 actos</p> <p>A mulher Soldado 25 numeros de musica</p>	

Numerosa comparsaria. Successo em toda linha.

Bilhetes a' venda na redacção d'O ZUAVO.

Fonte: Acervo do Club Teatral Arthur Azevedo (GPAC/UFSJ)

³⁰⁶ Alberto Gomes foi intérprete de “*todos os gêneros de teatro, galã dramático, galã cômico, baixo cômico, tenor, escritor e ensaiador competente*”. (GUERRA, A., *op. cit.*, p. 141)

³⁰⁷ GUERRA, A., *op. cit.*, p. 138. Grifos do autor.

A peça inicia com um vendedor de uma loja de discos reclamando da crise financeira que passa o país e, logicamente, a cidade de São João del-Rei, em decorrência dos episódios da Guerra Mundial. Com a crise os fregueses sumiram, passando “*dias e dias, sem ao menos vender um disco, com que um cidadão possa em casa fazer fita*”³⁰⁸. Enquanto lamenta a falta de compradores de discos, entra na loja o *Major Pindoba* – um roceiro – acompanhado de seu filho *Pindobimha*. O roceiro busca apenas uma informação sobre o endereço da loja *O Palacete de Granito*. Essa loja foi inaugurada no ano de 1903 na rua Moreira César e era especializada em louças e utensílios domésticos. O vendedor comunica o endereço da loja e, inclusive, menciona o nome do dono do estabelecimento, senhor Ildefonso. Essa informação, devido às características do nome, produz comicidade quando o roceiro faz algumas tentativas para falar o nome do dono da loja. O interesse de *Pindoba* em encontrar o *Palacete* é para que ele possa comprar roupas. O vendedor prontamente corrigiu o equívoco e relacionou para o roceiro alguns estabelecimentos que podiam atendê-lo.

ZÉ – Isso de roupas o snr. encontra na casa Yunes, Carlos Guedes, Baptista, casa Pernambucana e no Affonso Pimentel.

PINDOBA – Etá, o seu Pimentel, eu conheço, eu vou procura elle. Entoce muito aguardecido, descurpe a molação e inté quarque hora. (vae a sahir e vê o gramophone) Uai! Que coisa é aquella moço? Ta parecendo um funi da cachaça.

ZÉ – Aquillo é um gramophone, e como aqui é uma agência dos discos, tenho esse para amostra.

PINDOBA – Grama que?

ZÉ – Gramophone

PINDOBA – Gramaslophe! Que diabo disto é isso? É manica de faze garapa?

ZÉ – Não senhor, é uma machina de musica! Colloca-se um disco e ouve-se uma banda musical, um cantor e outras coisas.³⁰⁹

A descrição dos estabelecimentos comerciais feita pelo personagem *Zé* pode indicar, de certa forma, um dos objetivos da peça: propagar, ou melhor, dar visibilidade

³⁰⁸ GOMES, Alberto. *O Gramophone*. São João del-Rei, 1916. Texto manuscrito e incompleto. As folhas foram numeradas a lápis no averso.

³⁰⁹ GOMES, A., *op. cit.*, f. 3 e 3v.

a determinados estabelecimentos comerciais são-joanenses. *O Gramophone*, portanto, além das questões estéticas teatrais funciona como um veículo de propaganda do comércio local.

A passagem da peça citada acima indica lojas que ficam no centro da cidade de São João del-Rei. A *Casa Baptista* foi fundada em 1894, por Batista José Rodrigues, João Batista Rodrigues e Ezequiel Coelho dos Santos, com o nome de *Casa Marçal*, e de acordo com Gaio Sobrinho, essa loja foi fechada no ano de 1988. A loja de Carlos Guedes é, na realidade, *A Barateza*, fundada em 1902 e vendia fazendas, máquinas de costura e era também armarinho, ficava localizada na rua do Comércio. A casa comercial de Miguel Yunes que levava o seu sobrenome (*Casa Yunes*), fundada em 1895, era especializada em ferragens, couros, louças, máquinas de costura, tintas e objetos de escritório. *Afonso Pimentel & Cia.* era especializada em fazendas, armarinho, chapéus, calçados, roupas brancas para homens e senhoras, perfumes etc. A loja *Palácio de Granito*, situada à rua Moreira César, foi fundada em 1903 por Alberto e Ildfonso Silva, e era especializada em utensílios domésticos, louças, artigos para toalete e para presentes, malas de mão, valises etc.³¹⁰

Os estabelecimentos comerciais citados na peça anunciavam seus produtos nos jornais da época. Inclusive no jornal *Theatro*, do Club Dramático Artur Azevedo, pode ser verificado esses mesmos anunciantes.

A afirmação de que a peça teatral tinha o intuito de propagar o nome de determinados estabelecimentos comerciais se deve à própria construção do enredo, pois o *leitmotiv* da peça é o roceiro fazer compras. Toda a ação da peça é desenvolvida a partir desse desejo.

Por propaganda, deve-se entender como uma técnica de comunicação que tem como propósito difundir produtos, serviços ou idéias. A propaganda visa muito mais à

³¹⁰ GAIO SOBRINHO, A., *op. cit.*, p. 56-61.

criação de uma imagem favorável do produto junto ao seu público-alvo do que, necessariamente, promover a venda.

Fig. 43 Jornal Theatro – páginas de propagandas (28 de agosto de 1915)

The image shows two pages of advertisements from the 'Theatro' newspaper. The left page contains several ads: 'Palacio de Granito' (a house of fine dishes), 'Café High-Life' (a first-class cafe), 'CASAS PERNAMBUCANAS' (clothing store), 'CASA YUNES' (specialists in various goods), 'A. YUNES & COMP.' (founded in 1895), 'A. Salles & Comp.' (specialists in shoes and hats), and 'CASA COLOMBO' (shoes and hats). The right page contains: 'SALÃO BARRROS' (barber and hairdresser), 'A. PIMENTEL & COMP.' (successor of Olympio Reis), 'A FENDULA MINEIRA' (12 Rua Moreira Cesar), 'Productos Suinos' (Sylvio Picoi), 'A Barateza' (clothing store), 'Grande Armazem' (clothing store), and 'MARTINS & IRIAU' (successor of João Teixeira).

Fonte: Acervo do Club Teatral Arthur Azevedo (GPAC/UFSJ).

Assim sendo, pode-se perceber na peça de teatro de revista que o intuito de apresentar determinadas lojas está, de certa forma, disfarçado dentro do próprio espetáculo, ou seja, as lojas anunciadas fazem parte do enredo. Esse tipo de propaganda ficou comumente conhecido, devido ao próprio excesso de seu uso, como *merchandising*. No entanto, no sentido mercadológico, o termo *merchandising* quer significar ação promocional de um determinado produto em seu ponto de venda.³¹¹

Quando o roceiro entra na loja apresenta o seu filho, *Pindobinha*, ao vendedor de discos dizendo que o menino é muito inteligente e que está estudando para entrar no curso de engenharia da Escola Politécnica. Ao mesmo tempo em que apresenta as

³¹¹ PINHO, J.B. *Comunicação em Marketing: princípios da comunicação mercadológica*. 6.ed. São Paulo: Papirus, 2002.

qualidades do seu filho, *Pindoba* afirma várias vezes durante a peça que seu filho ficou muito malcriado após iniciar os estudos.

A educação, em São João del-Rei, no início do século XX, de acordo com o álbum *São João d'El-Rey*, confeccionado por Roberto Capri e André Bello e o *Álbum da cidade de São João d'El-Rei*, elaborado por Tancredo Braga³¹², era realizada, além das escolas particulares, pelo Grupo Escolar Urbano, fundado em 1908; o colégio Nossa Senhora das Dores, equiparado à Escola Normal Oficial do Estado de Minas Gerais; o Ginásio Santo Antônio que mantinha três cursos distintos de preparação para a Escola Normal e para os cursos superiores de Farmácia, Odontologia e Politécnica; o Ginásio São Francisco – fundado em 1891 – que no ano de 1904 passou a ser equiparado ao Ginásio Nacional Pedro II, e um Liceu com instruções primárias e secundárias para alunos internos e externos.³¹³

Fig. 44 Ginásio São Francisco e Ginásio Santo Antônio³¹⁴



Fonte: Museu Regional de São João del-Rei

O vendedor aproveitando que o roceiro solicitou explicações sobre a máquina de música, começa a oferecer alguns discos. Aqui inicia todo o movimento do espetáculo, pois, a cada disco mostrado ao roceiro aparecia em cena algo relacionado à música.

³¹² CAPRI, R.; BELLO, A., *op. cit.* e BRAGA, T., *op. cit.*

³¹³ Para maiores informações sobre a educação em São João del-Rei ver: GAIO SOBRINHO, Antônio. *Historia da Educação em São João del-Rei*. São João del-Rei [s.n.t.], 2005.

³¹⁴ O Prédio do Ginásio São Francisco foi demolido entre os anos de 1917 e 1919.

No Brasil, o processo de gravação em disco começou no ano de 1901 com o empresário Fred Figner que na época era o maior vendedor de gramofones e de discos da empresa *Gramophone Inglesa* como também da *Zonophone* no Brasil. Figner, ao aceitar o convite de criar uma agência exclusiva da *Zonophone*, recebeu técnicos dessa empresa para ensinar-lhe o processo de gravação e fabricação mecânica dos discos. Esse processo de gravação mecânica ocorreu durante os anos de 1902 a 1927. As músicas eram gravadas no Rio de Janeiro e enviadas à Alemanha para transformar os discos feitos à base de cera de carnaúba em matrizes de cobre. Após esse processo as matrizes eram prensadas em discos e enviadas, finalmente, ao Brasil para serem vendidas. A primeira gravadora no país foi a Casa Edison – fundada em 22 de março de 1900, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro – que possuía um conjunto de bandas militares que tinha, em seu repertório, os gêneros musicais de maior interesse do público.³¹⁵

No texto da peça analisado, tem-se dezoito números musicais, no entanto poucos são os que trazem alguma informação sobre a música, o autor, o estilo, ou o título. Geralmente, no texto existe um espaço em branco no lugar que deveria constar o texto da música ou sobre ela. O primeiro disco apresentado foi *Vatapá*, cantada pela atriz Margarida Pimentel, considerada uma das grandes intérpretes do grupo teatral são-joanense.

ZÉ – Não se assuste queira sentar-se e ouvir. O primeiro disco intitula-se *Vatapá*.

PINDOBA – Vá ta pá o diabo

ZÉ – o vatapá

Scena 3 (Zé, Pindoba e Vatapá)

VATAPÁ – O vatapá, comida rara.

³¹⁵ SOUZA, David Pereira de. A valsa *Terna Saudade*: implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. *Cadernos do Colóquio*. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006. <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/126/95>. Acesso em 30 de janeiro de 2009.

ZÉ e PINDOBA (só). Pindoba (Fazendo trejeitos)³¹⁶

Pode-se observar que as informações na cena são mínimas, mas nesse caso é possível dizer que essa música, de autor anônimo, foi gravada pela *Gran Record Brazil* (selo n° 70.219) em dueto por Albertina Rosa e Orestes Mattos. Essa canção ensina de forma picante como fazer essa especiaria baiana. De acordo com Tinhorão, essa música foi composta pelo maestro e chefe de orquestra de teatro musicado carioca Paulino Sacramento. *Vatapá* é da revista *O Maxixe* de (dom Xiquote) Bastos Tigre e (João Phoca) Batista Coelho, encenada no ano de 1906, no teatro Carlos Gomes.

ELE e ELA – O vatapá
Comida rara
É assim iaíá
Que se prepara (...)

ELA - Você limpa a panela bem limpa
Quando peixe lá dentro já está
Bota o leite de coco, o gengibre,
E pimenta da Costa e fubá

ELE e ELA - Mexe direito
Pra não queimar
Mexo com jeito
O vatapá (...)³¹⁷

Outra música mencionada na peça teatral é o dueto *Mimi*. Na peça, essa música está relacionada ao disco *Teatro Moderno*. No entanto, não foi possível localizar outras informações sobre esse disco.

Adeus, Mimi
Eu sou soldado e a pátria vou servir
Mesmo distante não deixarei d'amar
Esses olhos feitos para encantar
Todo esse mez sem te poder ver
Sejas sincera mesmo se eu morrer
Mimi, Mimi
O seu retrato levarei aqui (...)³¹⁸

Ainda na peça, é representada a cançoneta *Estação das Flores* que foi cantada por Pepa Ruiz na peça *Rio Nu* (1896), de Moreira Sampaio.

Eis a estação das flores

³¹⁶ GOMES, A., *op. cit.*, f. 4v e 5.

³¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 58. (v. II: Século XX, 1ª parte).

³¹⁸ GOMES, A., *op. cit.*, f. 7v-8.

Bella estação d'amores!
 Quem saber amar
 No mez de abril,
 Sabe gozar encantos mil
 Protege a natureza
 A minha audaz beleza!
 Tem o frescor da pura flôr
 Que so respira o amor³¹⁹

O ator Carlos Neves interpretou o fado *Serapico*, possivelmente, com as atrizes que desempenharam o papel de *Portuguesas*, Hilda Miranda, Nininha Rodrigues, Luiza Pereira e Nathalia Costa. Esse fado foi, originalmente, gravado por Duarte Silva e Maria Pinto num dueto com coral e orquestra.

PORTUGUEZA – São de encantos adornadas
 De magias feiticeiras
 São formosas como as fadas
 As mocinhas brasileiras

CORO – Ai coração não lhe digas
 O que senti de as fitar
 Vae sufocando em cantigas
 O segredo de as amar!

PORTUGUEZA – Rosas que invejam as flores
 Miradas que são de carícias
 Lábios que falam d'amores
 Olhos que dizem delícias

Ai coração etc.³²⁰

Infelizmente, pelas informações existentes no manuscrito, não foi possível localizar a gravação ou as partituras das músicas cantadas na peça. No Brasil, os arquivos fonográficos, utilizados como fontes sonoras do início do século XX, ainda são raros. O Instituto Moreira Salles é onde se localiza o maior acervo com músicas restauradas e armazenadas digitalmente. Nesse acervo, pode-se pesquisar as coleções de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi.³²¹ Nessas duas coleções não foi possível encontrar as canções citadas na peça.

³¹⁹ *Ibidem*, f.11. Essa música, com pequena variação, foi analisada em: TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 252. (v. I: Século XVIII e XIX).

³²⁰ GOMES, A., *op. cit.*, f.6.

³²¹ Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro). Disponível em: www.ims.com.br/acervo/pesquisa

1.4 Número um

No ano de 1917, o Clube Teatral Arthur Azevedo encenou a peça *Número Um*, de Durval Lacerda. A peça tem um *leitmotiv* comum a muitas revistas brasileiras. O personagem principal, *Tibúrcio Militão*, um capiau de Catiara, visita a cidade de São João del-Rei. Mais uma vez o teatro de revista são-joanense utiliza um personagem-tipo, aqui no caso o caipira *Tibúrcio*, para apresentar comicamente o panorama político e sócio-cultural da cidade naquele momento.

No jornal *A Nota*, de 22 de maio de 1917, na crítica intitulada *Theatro*, há uma descrição rápida deste personagem: “o *Velloso deu-nos um ‘capiau’ de Catiara estupendo, de cavaigne e botas, com aquelle «tic sui generis» que distingue o roceiro do nosso Estado*”³²². E, como era de costume no teatro de revista, o próprio personagem se apresentava através de uma música:

cabra sô de muita fama
 la donde apara o Sertão
 os outros é qui me chama
 o Tiburcio Militão
 natura de Catiara
 rocero de profissão
 Arrumei, meti a cara
 Vendo fallá de S. João
 As coietas foi faceira
 Me deu pra mode ajunta
 Ajuntei toda a cobrera
 E ca vim para gastar
 Sem te nada pra faze
 Arresolvi vim passeá
 Avisto isso quero vê
 As festas qui se fais ca.³²³

Em São João del-Rei, *Tiburcio* é recebido pelo personagem *Mettidiço* que exerce a função do primeiro *compère*, pois a peça apresenta, na realidade, dois compadres. A divisão dos espaços geográficos de atuação de cada *compère* é muito bem delimitada.

³²² *A Nota*, São João del-Rei, ano 1917, p.1

³²³ LACERDA, D. *Número um*. 1917. As citações da peça foram extraídas do texto datilografado que pertence ao Arquivo do Clube Teatral Arthur Azevedo. As páginas do texto original não estão numeradas. No entanto, para facilitar, as citações serão identificadas conforme o número da folha.

O primeiro atua durante a apresentação da festa religiosa da Igreja de Matosinhos, ou seja, na periferia. Já o segundo – *Cajuquinho* – atua somente no espaço central.

Pode-se perceber na própria música de apresentação do personagem que a platéia fica ciente do motivo da visita à cidade. Neste exato momento, a festa em questão é a tradicional festa religiosa do bairro Matosinhos. *Mettidiço* mostra, então, para o nosso personagem principal, tudo que acontece nessa festa maravilhosa. Ao anoitecer, *Tiburcio* é conduzido por *Cajuquinho* no automóvel denominado *Número Um* até o centro da cidade, onde fica conhecendo todos os detalhes dessa terra. “*É um torrão abençoado este daqui, um verdadeiro torrão de assucra. Eu não posso mora aqui mais em chegando na minha terra eu vou manda os fio pra mode ser cá educado. A rapaziada daqui é diligente e enthusiasmada.*”³²⁴

Na estrutura formal do teatro de revista, existe uma grande variedade de contrastes. Dentro de uma mesma cena é possível encontrar, por exemplo, as entidades alegóricas, os tipos e as caricaturas vivas convivendo de forma pacífica em um mesmo espaço. Esse recurso desperta certa comicidade e, inclusive, possibilita a elaboração de uma crítica social. Nessa análise, será focada apenas a imagem representada da cidade. E na citação anterior, pode-se encontrar um contraste a partir da imaginação social. *Tibúrcio* acaba por revelar que os jovens citadinos são mais inteligentes que os jovens do meio rural.

Os dois compadres utilizados na peça têm muito em comum apesar de pertencerem a locais diferentes da cidade: um pertence ao bairro Matosinhos (periferia) e o outro, atua no centro da cidade. O primeiro *compère*, *Mettidiço*, aproxima-se de *Tibúrcio* justamente por ser ele um roceiro: “*olé parece que temos um paca, vou defender, ninguém me toma elle*”³²⁵. A intenção de *Mettidiço* no desenrolar da peça é forçar o caipira a participar dos jogos de azar utilizando o seu dinheiro. No entanto,

³²⁴ *Número Um, op. cit.*, p. 34.

³²⁵ *Número Um, op. cit.*, p.6.

todas as tentativas realizadas pelo *compère* acabam frustradas. Apesar de *Tibúrcio* observar que os cidadãos são mais inteligentes, o compadre *Mettidiço* não consegue convencer o roceiro a gastar seu dinheiro com o jogo.

Já o segundo, *Cajuquinho*, motorista do carro número um, apresenta-se como motorista nas horas vagas e “*nas outras o peor metidiço ca de S.João*”.³²⁶ Esse *compère* é o responsável pela apresentação da cidade e inclusive de alguns bairros afastados do centro.

Para análise da construção da imagem da cidade, utilizar-se-á como ponto de partida uma crítica da peça que foi publicada no jornal *Acção Social* no dia 27 de maio de 1917. Essa crítica ocupou a 5ª e a 6ª coluna da 2ª página e parte da 1ª coluna da 3ª página.

É uma revista puramente local; não se lhe adaptou a menor scena que não tivesse relação com a pacata vida urbana e como tal não regateamos applausos ao sr. Lacerda quando imprimiu em grande numero das suas criticas uma finura inoffensiva, dando ou procurando dar aos seus typos o todo e o geito do homonymo local.

O aprazível subúrbio puramente de Mattosinhos e os dois trechos da Rua Municipal, são os logares escolhidos pelo autor para o desenvolvimento da sua peça.³²⁷

O contraste do espetáculo está, necessariamente, nos locais onde acontecem as cenas: um bairro afastado do centro e dois trechos da Rua Municipal, que fica no centro da cidade. De acordo com cada espaço representado na peça, têm-se alguns personagens típicos. Para o bairro Matosinhos, representado num período de festa religiosa, os personagens são os *Romeiros*. Para o centro da cidade, com suas atitudes típicas, os personagens locais são o *Bocarra* e o *Cavador*, e os alegóricos *Mercado*, *Os Noivos de S. João*, entre outros.

Quanto aos romeiros, no jornal *A Nota*, de 28 de maio de 1917, tem uma crônica descrevendo a festa do bairro com o seguinte título: “*A festa de Mattosinhos: muita jogatina e... pouca religião – todos ganham...!*”

³²⁶ *Ibidem*, p. 10.

³²⁷ *Acção Social*. São João del-Rei, ano III, n.115, 27 de maio de 1917, p. 2.

A Igreja estava cheia: era a massa, era a plebe, era o “Zé Povo” como vulgarmente dizem os contemplados da sorte, aqueles que não precisam de uma oraçãosinha ao Jesus, confundiam-se às voltas entre roletas, jaburus e toda jogatina legalmente estabelecida O Pavilhão do Bi-centenário, convertido na mais ampla casa de jogos, provava bem o nosso progresso nesses duzentos annos passados...! Quase todos os banqueiros são forasteiros attrahidos pela popularidade de que goza a festa lá fora.³²⁸

Mesmo tratando o povo como plebe, “Zé povo”, massa, pode-se observar que na crítica do jornal *Acção Social*, do dia 27 de maio de 1917, citado anteriormente, o espetáculo foi apresentado durante a festa de Matosinhos e esta festa atrapalhou, de certa forma, a apresentação do espetáculo, não só por causa dos romeiros, mas, inclusive, pela própria platéia.

O autor por mais imaginativo que seja, desde que se proponha a restringir a sua acção a determinado tempo ou a determinado logar, abordando homens e cousas que caracterizam os centros de pelativa importância, tem que se cingir a umas tantas condições e vae até perder para as cousas triviais, á nenhuma novidade, emfim precisa esforço ingente, para, numa representação como essa trazer em constante interesse a attenção do expectador.

Por isso que ao subir do panno, logo depois, emquanto ouviamos os rumores da festa que se realisa hoje em Mattosinhos, n’aquelle vae e vem dos romeiros, a platéia foi manifestando um *quid* de desinteresse equivalente á traducção tacita da aridez da scena.

A entrada do *sio Tiburcio* comquanto seja um pouco perigosa e original, (cavalgando um burro) vem prender a attenção e d’ahi começa o interesse da revista.³²⁹

A peça *Número Um* também representa, de forma bastante clara, os jogos de azar, legalmente permitidos, que ocorriam durante a festa de Matosinhos, inclusive apresentando à platéia determinados jogadores. A rubrica da cena I do Ato I indica o seguinte movimento: “*Mattosinhos em festa. Ao levantar o panno, povo, romeiros, jogadores etc*”. Logo após a descrição de como deveria acontecer o início da peça a festa de Matosinhos é apresentada por uma música:

Bem alegre e divertida
Eis a festa de Mattosinhos
Não há de melhor na vida
Em S. João a rejistrar

Nesta festa interessante
Muito cheia de attrações
Sentimos prazer brilhante
Folgam os nossos corações

³²⁸ A Nota, São João del-Rei, ano I, n. 22, 28 de maio de 1917, p.1.

³²⁹ *Acção Social*, op. cit., 1917, p.1.

A festa de Mattosinhos
 É deveras afamada
 Com seus innocentes joguinhos
 Vae nos reduzindo a nada.³³⁰

A cena ainda apresenta algumas vozes dentro do palco dizendo: “*olha a Loteria Mineira, é a Roda da Fortuna, vae andar 22, 23, 33, 55, 60, 69. Branco. O senhor não teve sorte*”.³³¹ Mesmo esta cena sendo construída para que a platéia pudesse rir, o que se pode perceber é que o jogo era realmente um problema para a cidade. Tanto é assim, que na cena 3, do mesmo ato, tem-se a seguinte fala de um romeiro: “*Oh que vae ser de mim agora, nem um nikel. Tudo se foi neste maldito jogo. La se foi todo inteirinho o papagaio do mez que vem, nem para a passagem eu tenho. Maldita urucubaca*”³³².

No jornal *Reforma* de 31 de maio de 1917, tem uma matéria intitulada “*Festa em Mattosinhos*”, que relata justamente a questão do jogo nesta festa tradicional.

Três dias de grande movimento de povo no vasto largo de Mattosinhos, de muito jogo, unicamente jogo em pleno largo e nas barbas da policia.

O espetáculo é deprimente, mas a Câmara embandeira em arco pela colossal collecta do imposto de barracas de diversão a 80\$000 de impostos por mez para roletas, pavunas e *tutti quanti*.³³³

Ouro aspecto importante que a crítica do jornal *Acção Social*, do dia 27 de maio de 1917, aponta e que merece uma reflexão mais detalhada, refere-se aos locais de construção do enredo da própria peça. Ela inicia-se num bairro afastado da cidade, apresentando romeiros e jogadores numa festa religiosa popular, com a entrada de um roceiro montado em um burro e, posteriormente, a trama passa a ser desenvolvida no centro da cidade, com um detalhe tecnológico importante: os personagens vão para o

³³⁰ *Número Um, op. cit.*, p. 3.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Número Um, op. cit.*, p. 4. O termo *urucubaca* pode estar relacionado a outra peça de teatro de revista, *Urucubaca em São João* escrita por Tancredo Braga e que estreou no dia 19 de janeiro de 1915. Esta peça não foi localizada nos Arquivos. Os trabalhos de organização e catalogação dos dois Arquivos estão sob a responsabilidade do Prof. Dr. Alberto (Tibaji) Ferreira da Rocha Júnior. Um dos resultados deste trabalho é a página na internet <www.acervos.ufsj.edu.br> onde estão disponibilizadas algumas informações sobre os arquivos. O Arquivo do Clube Teatral Arthur Azevedo já se encontra em sua quase totalidade catalogado e organizado, já o do Antônio Guerra ainda está em processo de listagem do material.

³³³ *Reforma*, São João del-Rei, ano 4, n. 22, 31 de maio de 1917, p.2.

centro de automóvel, viajam no veículo *Número Um*. Talvez esta linha de desenvolvimento da peça esteja vinculada à idéia de progresso e de modernismo que já ventilava nestas regiões. Apesar de a peça apresentar o automóvel número um, de acordo com Tancredo Braga, no ano de 1913, São João del-Rei possuía “*quatro automóveis de praça e dois carros, sendo um do Hotel Oeste e outro de aluguel*”.³³⁴

De acordo com o jornal *O Dia*, de 11 de agosto de 1913,

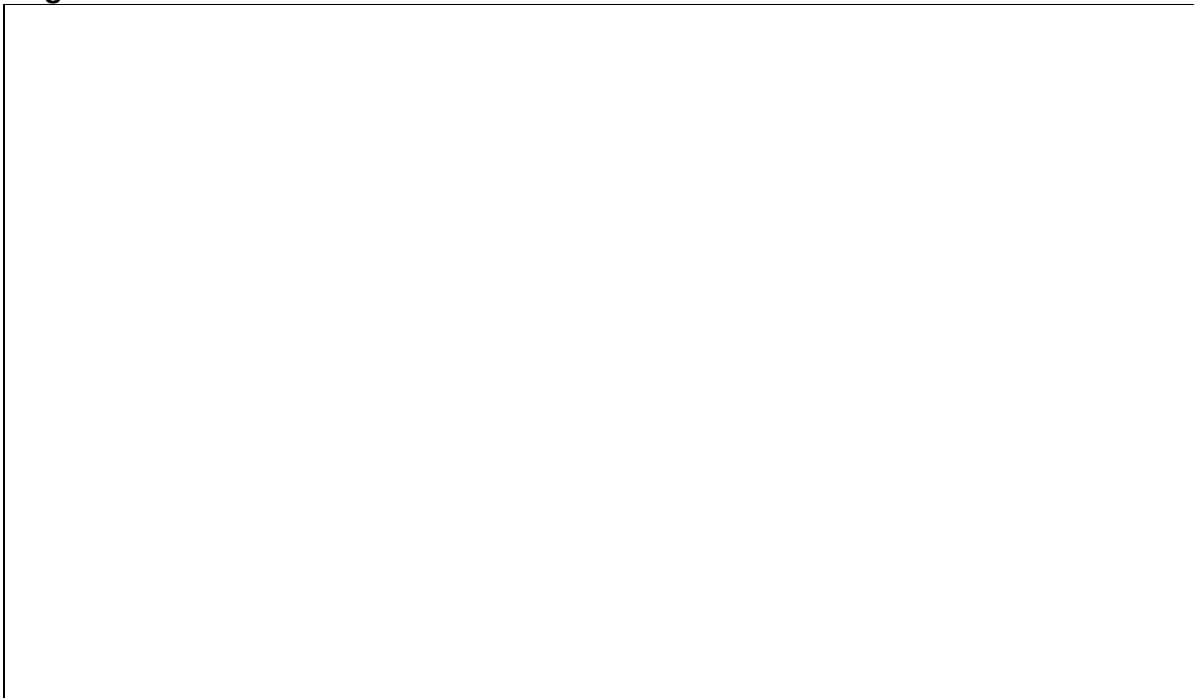
inaugurou-se ontem o primeiro automóvel nesta cidade, tendo sido a Câmara municipal representada pelo seu Presidente, Dr. Augusto Viegas e os Vereadores Major Francisco Carvalho e Tenente Francisco Neves. Percorreu toda a cidade e seus arredores sem menor incidente, chamando a atenção do público. Consta-nos que brevemente chegarão outros automóveis. era de Justiça que a Câmara mandasse consertar certas ruas e estrada a fim de facilitar este gênero de locomoção, quem vem concorrer para o nosso progresso e desenvolvimento.³³⁵

O centro da cidade, com suas ruas importantes, com a iluminação pública, com os bondes e as lojas, onde pode ser encontrado qualquer produto, representa o que há de mais moderno e sofisticado, contrapondo-se a uma periferia na qual a confusão está representada na própria circularidade existente entre os espaços do sagrado e do profano. No bairro afastado os romeiros são apresentados como os maiores jogadores da festa religiosa. Mas não podemos esquecer que o motivo central da visita de Tibúrcio à cidade é a festa de Matosinhos e não o centro com seu comércio e seu progresso.

A iluminação pública, através da Resolução n. 62, de 30 de janeiro de 1895, que mandava por em hasta pública a iluminação elétrica, já estava em pleno funcionamento desde o início do século XX, com a usina hidrelétrica funcionando na cachoeira do Caranday.

³³⁴ BRAGA, T., *op. cit.*, 1913.

³³⁵ *O DIA*. São João del-Rei, 11 de agosto de 1913, ano I, n. 283, p. 1. Essa matéria foi transcrita no livro de Sebastião Cintra (v. II, p.336).

Fig. 45 Distribuidora Elétrica

Fonte: Arquivo Regional de São João del-Rei

O cruzamento periferia/centro demonstra que, em São João del-Rei, já acontecia algum “melhoramento” na cidade, principalmente nas ruas mais importantes, mas ainda é prematuro afirmar sobre a existência de um projeto ou plano de atuação urbanístico. Mas não podemos deixar de citar que tanto na peça de teatro quanto em alguns artigos jornalísticos é possível encontrar referências ao engenheiro da prefeitura e à administração pública: por exemplo, no jornal *A Tribuna*, de 23 de setembro de 1917, na 1ª página, com 2 colunas, a matéria com o título “*Verdades duras*”, mostra que, em novembro de 1918, acontecerá a eleição municipal e que durante os cinco anos da atual administração vários empréstimos foram realizados para as obras de água e esgoto. O dinheiro dos empréstimos acabou e as obras não terminaram. Nesse artigo, é citado o nome do engenheiro contratado para a realização das obras. No entanto, no texto teatral, a cidade parece não ter problemas:

TIBURCIO – Eta lugá bão para se mora! Vancê é mesmo chibante, dá vontade da gente perde a cabeça.

CIDADE – Agradeço a sua atenção. Parte dos meus ahrativos devo ao engenheiro da Câmara e a boa vontade dos meus dirigentes.

CAJUQUINHO – E em verdade elles tem correspondido bem e brilhantemente a expectativa.³³⁶

Fig. 46 Rua Municipal – Procissão de Corpo de Deus



Fonte: Arquivo Regional de São João del-Rei. Foto publicada no álbum do Tancredo Braga (1913).

A *Cidade* como personagem só aparece na Cena 1 do Ato 3. A cena acontece na Rua Municipal³³⁷ com Tibúrcio esperando Cajuquinho chegar para que eles continuem a visita à cidade. Nesse ínterim, Tibúrcio diz que está descansado e pronto para mais uma jornada “*pro riba desse carçamento que onté parece pé de moleque!...*”³³⁸ Cajuquinho aparece acompanhado da *Cidade* e no diálogo que se tece novos elogios são ofertados a ela.

TIBURCIO: Ahn! É bonita qui nem fulor na arvorada!

CIDADE: Realmente meu caro senhor nestes últimos tempos tenho passado por muitas reformas graças as pessoas que dirigem o meu destino.

CAJUQUINHO: Em alguns pontos tem sido atorrada, tem soffrido modificações em algumas ruas e não está muito longe de ser a terra ideal.

CIDADE: As construções de prédio que diariamente se fazem, os passeios a mosaicos e uma infinidade de coisas diferentes junto ao clima adorável,

³³⁶ *Número Um, op. cit.*, p. 33.

³³⁷ Antiga rua Moreira César, atual Arthur Bernardes.

³³⁸ *Número Um, op. cit.*, p. 33.

emprestam-me este ar encantador e colloca-me em destaque e em paralelo com as outras cidades de verdadeiro valor.³³⁹

Posteriormente, nessa mesma cena, tem-se uma música apresentando a *Cidade*, com vários elogios, tais como: terra de amores, terra de muitos talentos, glórias e inventos, terra sem rival, terra querida, terminando com as suas últimas frases do estribilho dizendo que São João é a “*Terra florida da altiva Minas/ É venturosa/ Sou a princesa*”.³⁴⁰

A cidade, então, parece estar vivendo um momento de “melhoramentos” urbanos dirigidos pela *Câmara Municipal* que é, também, um personagem que se apresenta por meio de uma música na cena 3, do Quadro 2 do Ato 1:

Sou a Câmara Municipal
 Desta S.João d’El-Rey
 Desta terra sem igual
 Como jamais encontrei
 Uma biblioteca mantenho
 (...)
 Eu tenho um bom mercado
 De muita cousa abastado
 A minha fama é boa
 A minha limpeza é grande
 Mas quando alli vae uma pessoa
 Pra comprar não acha nada
 Feito tenho o meu progresso
 Erguendo um pavilhão
 E sacrificio não meço
 Pra fazer exposição
 Vae ser facto extraordinário
 A mais ninguém eu engano
 Passou o bi-centenário
 E a festa sae pro anno.³⁴¹

Pode-se perceber, através dessa música, que duas críticas são dirigidas à cidade: um mercado em que não há frutas para se comprar, e uma cidade incapaz de realizar uma festa em seu bicentenário. E quando perguntam à Câmara Municipal sobre as coisas ruins da cidade, a sua resposta é enfática: “*Ruins não temos. Tudo quanto S.João possui é optimo*”³⁴².

³³⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

³⁴¹ *Número Um, op. cit.*, p. 12.

³⁴² *Ibidem*.

Em 8 de dezembro de 1913, a cidade de São João del-Rei comemorou seus duzentos anos. Como parte dos festejos, foi programada a construção de um Pavilhão para que a cidade pudesse expor os seus produtos. No entanto, o pavilhão só ficou pronto em 1914. Essa construção acabou por abrigar uma escola primária que também não deu certo devido às dificuldades municipais de manter uma escola e o Grupo João dos Santos manter uma significativa parte dos alunos de Matosinhos. Como era de se esperar após essa tentativa frustrada o pavilhão se transformou numa casa de jogos e de recreação.³⁴³

Fig. 47 Pavilhão de exposições de Matosinhos



Fonte: Arquivo Regional de São João del-Rei

Ainda sobre os “melhoramentos” realizados na cidade, é relevante citar o personagem *Rua Municipal* que aparece na cena 1 do quadro 2 do Ato 1. Em sua apresentação, temos uma observação importante dada por *Tibúrcio*: “*Brabo! Eta chimarra! É realmente uma ruinha cutuba. Numa rua destas eu era bem capaz de entra e não mais sahi! Isso é que se chama rua municipá?*”³⁴⁴ A rua então se apresenta também com inúmeros elogios, tais como, interessante, bonita, catita e enumerando os

³⁴³ HENRIQUES, J., *op. cit.*, p. 107.

³⁴⁴ *Número Um op. cit.* p. 10.

vários estabelecimentos: barbearias, cafés, casas comerciais, joalherias e locais para diversão. A sua última estrofe diz um pouco sobre o seu tamanho: “*Apezar de estreitinha/Foi sempre a sina minha/Em S.João a nota dar.*”³⁴⁵ Em uma outra fala de Tibúrcio podemos completar o raciocínio em relação ao seu tamanho: “*Realmente vancê é pequena mais tem muita coisinha boa. Eta chimarra.*”³⁴⁶ A *Rua Municipal* em outros momentos aparece apenas como local onde acontece o encontro do Tibúrcio com outros personagens. Portanto, a rua que é estreita e pequena é apresentada como a rua mais importante da cidade de São João del-Rei por possuir o maior número de estabelecimentos comerciais. Sua importância está relacionada à visão de progresso. É lá que os são-joanenses podem ter acesso aos produtos e às mercadorias da última moda.

Um dos estabelecimentos representativos dessa época é o Café Rio de Janeiro, de Aurélio & Irmão, “*existente desde pelo menos 1908*”, e era freqüentado pela elite são-joanense. Além do café e do leite era possível encontrar no Café Rio de Janeiro, gelo, gelados, cervejas e vinhos de várias qualidades e marcas, aperitivos e uma seção de artigos para fumantes.³⁴⁷

Em duas crônicas assinadas por Nemo, no jornal *O São João d'El-Rey*, com os títulos *A cidade* e *O commercio* respectivamente, encontramos uma análise sobre o comércio da cidade e que, de certa forma, reafirma sua excelência apontada na peça.

...O laborioso e honrado commercio local em cujo seio as quebras, pela raridade que se registram, constituem acontecimento notável e de sensação, cresce e prospera, ao que apuramos em ligeira enquete com os principais comerciantes.

Os cafés são freqüentados e os cinemas têm sempre cheias suas casas.

Sob o ponto de vista industrial é ainda, sem vão otimismo, risonho o futuro que se nos desenha.

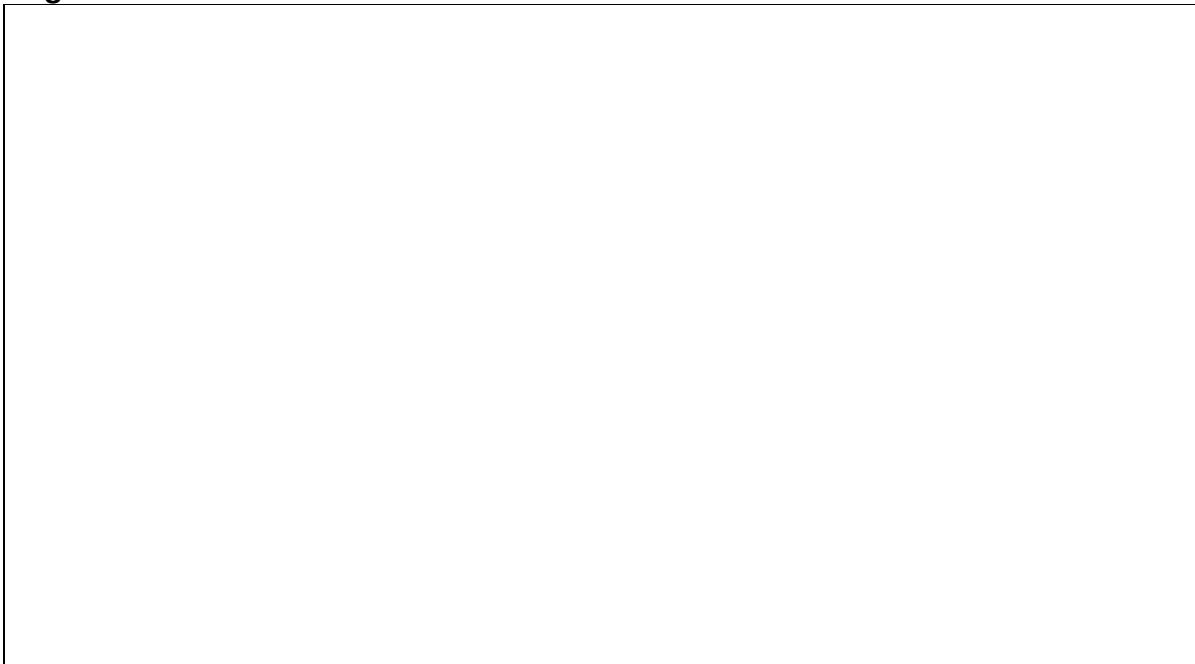
Cerca de trinta fabricas aqui funcionam fornecendo os mundos com os produtos de sua manufactura³⁴⁸

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ CAPRI, R.; BELLO, A. *op. cit.* 1918.

³⁴⁸ MENO, *São João d'El-Rey*, ano I, n. 23, 19 de Agosto de 1920, p. 1.

Fig. 48 Café Rio de Janeiro

Fonte: Arquivo Regional de São João del-Rei

E o autor continua, na outra crônica, dizendo que

depois de haver assinalado, de relance, o desenvolvimento que aqui notei e que tão agradavelmente me impressionou, não me pude furtar ao desejo de ajuizar da importância do commercio de minha terra.

Ahi não foi menos intenso o meu júbilo. Viera encontrar chefes de importantes casas amigos que aqui deixara simples empregados e que deste modo mostram quanto pode a perseverança na luta pela existência.

Abastecem a cidade, o município e o oeste numerosas casas atacadistas de gêneros, importantes estabelecimentos de fazendas, artigos de moda e armarinho, casas especiais de calçado, de ferragens, de machinismos e instrumentos para a lavoura, de louça e de materiais de construção.

Há aqui varios cafés, confeitarias, cinemas, associações recreativas e beneficentes.

O commercio de fazendas, outr'ora localizado nas ruas do Commercio e Municipal, irradia destas principalmente para a formosa Avenida Ruy Barbosa, onde se instalam cada dia novas e excelentes casas.

Um grande número de armazéns de gêneros de primeira necessidade, espalhados em todos os pontos, faz seu comércio a retalho no balcão e a domicílio.

O comércio de laticínios é aqui intenso e centralizou-se na Rua General Osório. Os commissarios e negociantes destes produtos fazem sua exportação principalmente para as praças de São Paulo e Rio de Janeiro.

Ferrarias, marcenarias, panificações e inúmeras oficinas particulares aí estão a testar a atividade emprehendedora deste povo.

Evidentemente, pelo que vimos, a importancia commercial de São João vai num satisfatório crescendo.

E para proval-o aí temos o fato da instalação, há dias realizada, da Agência do Banco de Crédito Real, não obstante a existência aqui antiga e importante casa bancária.

A Associação dos Empregados no Commercio de São João D'El-Rei presta aos seus associados relevantes serviços. É pois com justa razão que São João

D'El-Rei pela importância e proverbial honradez de seu comércio é citada como uma das principais cidades do Estado.³⁴⁹

Sobre os estabelecimentos comerciais e mercadorias mencionadas em vários momentos da peça *Número Um*, será citada aqui apenas uma loja, pois tal assunto merece um aprofundamento maior. No texto teatral analisado um dos estabelecimentos citados é “Ao Cachimbo Turco” (Cenas 1 e 2 do Quadro 2 do Ato 1).

A loja “Ao Cachimbo Turco”

de Armando B. Cunha, fundada em 1888, época dos lampiões à querosene, localizada à rua Moreira César, 16; especializada em fumos, charutos, papéis, livros, instrumentos musicais, óculos etc.; sobre sua porta havia um cachimbo, que hoje foi ali recolocado, e que servia de lampião. Foi ponto de encontro de intelectuais nos velhos tempos são-joanenses.³⁵⁰

As cenas construídas em torno desta loja têm, claramente, um aspecto de *merchandising* e conta com a participação dos seguintes personagens: *Cigarro*, *Charuto* e *Cachimbo*. Cada personagem tem uma música de apresentação e, posteriormente, existe ainda uma discussão entre Tibúrcio e Cajuquinho sobre a preferência de cada um entre as três mercadorias vendidas na loja. O que vale destacar é que essa cena é exemplar quanto à estrutura de colagem e de superposição do teatro de revista, pois sua existência não altera o enredo da peça, pois, na realidade, Tibúrcio ao dizer que está com vontade de fumar é informado por Cajuquinho que ele deve comprar o seu cigarro na loja *Ao Cachimbo Turco*. Por uma opção do autor da peça a cena se desdobra apresentando as mercadorias que essa loja oferece.

Voltando à discussão sobre a cidade e as ruas, temos através de um diálogo entre os personagens principais a apresentação da Rua Direita e da Rua das Flores:

TIBURCIO: (...) como se chama aquela rua lá em riba?

CAJUQUINHO: chama-se Rua Direita apesar de torta.

TIBURCIO: é isto esta gente não sabe bota nome nas ruas. Lá em Catiara também é assim a rua Direita é torta que nem anzó, a rua das Fluo nem capim tem.

³⁴⁹ MENO, *São João d'El-Rey*, ano I, n. 24, 26 de Agosto de 1920, p. 1.

³⁵⁰ GAIO SOBRINHO, A. 1997, p.57.

CAJUQUINHO: é como a daqui que é feia esburacada, e, quase sem casas.³⁵¹

Em outro momento, os dois personagens falam sobre a Avenida “*com seu Lenheiro sereno e cheiroso*”. Em relação aos “melhoramentos” realizados na cidade, tem-se nessa mesma avenida um diálogo entre Tibúrcio e Cajuquinho falando sobre as “*magníficas flores que há com fartura em S.João*”.

TIBURCIO: Mas lá não tem lugá estão prantando canteiros de capim.

CAJUQUINHO: Qual! Estão cercando a gramma parta sustentáculo dos canteiros porem no meio vão magníficas flores que há com fartura em S.João. Se não veja.

[Entram em cena um coro com as flores: dália, camélia, saudade, sempre-viva, magnólia, cravina, violeta e rosa].

No jornal *A Nota*, de 22 de maio de 1917, há outra matéria abordando as flores da avenida.

É realmente digno de nota o bellissimo espetáculo que a vegetação dos canteiros da Avenida Beira Praia oferece aos olhos dos transeuntes.

Existe naquelles bellos taboleiros de verdura uma planta que medra que nem xuxú; e o nosso capim meudo, mais conhecido pelos entendidos por «tiririca mata tudo».

Ora favas, para que tem a Câmara despesas e trabalhos em confeccionar canteiros, se não manda vir de fora mudas próprias para jardins?

Para que em logar do jardineiro andar fazendo garatujas de «nomes feios» naquelles campos de «tiririca», não manda o Snr. Presidente da Câmara fazer covas para plantação de amendoim, assim ao menos teria S. Ex. preciosos grãos e não teria a Câmara despeza com jardineiro...

É mais practico...³⁵²

E para finalizar, é possível ainda citar o personagem *Número Um* que, por meio de uma música, apresenta os problemas que ele vem passando devido ao calçamento das ruas da cidade (Cena 8, Quadro 1, Ato 1):

Ai, ai, que raio
 Ai, pum, pum, pum
 Eu sou o automóvel
 Numero um
 Ai que desgraça
 Que cousa dannada
 Isto não é chalaça
 É roda quebrada
 De Juiz de Fora
 Para S.João

³⁵¹ *Número Um, op. cit.*, p. 14.

³⁵² *A Nota*, São João del-Rei, ano I, n. 17, 22 de maio de 1917, p.1.

Encontro-me agora
 Nesta aleijão
 Ai que desgraça
 Que cousa dannada
 Elle ficou cambaio
 Devido a calçada.³⁵³

Sabendo que o teatro de revista tem uma gama enorme de contrastes, vale ressaltar que a análise feita, neste momento, privilegiou apenas a imagem da cidade construída a partir de alguns personagens específicos: *Tibúrcio*, os dois *compères*, o *Número Um*, a *Cidade*, a *Câmara Municipal* e a *Rua Municipal*. A escolha destes personagens seguiu a seguinte ordem: analisar o personagem principal, os dois responsáveis por conduzirem o espetáculo e o personagem que deu nome à peça. Quanto aos outros três, sua escolha está relacionada ao objetivo de analisar a cidade de São João del-Rei a partir de uma peça de teatro e, nesta peça, perceber como a cidade se apresenta enquanto personagem importante, tendo a *Câmara Municipal* como a responsável por pensar os seus “melhoramentos” e, por último, a *Rua Municipal* que é a mais importante da cidade. A escolha destes figurantes não significa que, para analisar uma cidade, é necessário buscar os personagens que representam instituições ou lugares concretos, é apenas uma opção metodológica. Vale ainda ressaltar que muitos outros personagens não citados e/ou analisados também trazem informações valiosas sobre São João del-Rei.

Dos personagens e das passagens analisadas, é possível concluir que a todo elogio feito à cidade de São João del-Rei (e são muitos), tem-se uma outra passagem que desconstrói a idéia anterior. Portanto, a imagem que este texto pretende passar para o espectador está muito mais próxima da cidade ideal que da cidade “real”. Mas a cidade “real” só pode existir a partir de uma cidade ideal, e esta é denominada a “Princesinha” de Minas Gerais, ou seja, São João del-Rei, com sua *Rua Municipal* estreita e pequena mas que, ao mesmo tempo, torna-se um centro comercial de grande

³⁵³ *Número, Um, op. cit.*, p. 7.

importância. E, mais uma vez, outra matéria do jornal *A Nota*, de 26 de maio de 1917³⁵⁴, cita: “*pela segunda vez veio ao palco do Theatro sanjoanense a interessante revista de Durval Lacerda, que ele deu o nome de «Numero Um», cujo o fim é mostrar aos espectadores do Municipal os costumes bons e maus desta celeberrima e hospitaleira cidade*”. Desta forma, mesmo a cidade tendo problemas e costumes “ruins”, ela será sempre célebre e hospitaleira.

E para finalizar, todo o discurso estético de construção da cidade, como ajardinamento e calçamento entre outros, tem sempre uma referência a outras cidades, na tentativa de se construir um discurso de poder em torno de São João del-Rei. Mas, com certeza, as cidades citadas se distanciam em muito do universo são-joanense das primeiras décadas do século XX. E tal referência tanto pode ser encontrada no texto da peça quanto nas próprias crônicas jornalísticas.

1.5 O Meu Boi Fugiu

Nos arquivos “Antônio Guerra” e “Club Teatral Arthur Azevedo” tem em relação à peça *O meu boi fugiu*, dos autores Oscar Gambôa e Dr. Ribeiro da Silva³⁵⁵, encenada no dia 18 de março 1918³⁵⁶, apenas um texto com os papéis Vênus e Bélgica “*confiado a distinta amadora Senhorita D^a Margarida [Pimentel]*”³⁵⁷, que representou também 3 outros personagens: *Clima*, *Moda* e *51 ° Batalhão de Caçadores*. Neste texto, na parte de *Vênus* (cena 3 do Prólogo), como era comum nesta época, existe somente a última palavra da fala do personagem que contracenava, no caso em questão, parece que a

³⁵⁴ *A Nota*, S. João d’El-Rey, ano I, n. 21, 26 de maio de 1917, p.2.

³⁵⁵ O Dr. Ribeiro da Silva foi presidente do Club Teatral Arthur Azevedo no ano de 1918 (Cf. ROCHA JÚNIOR, 2002, p.265), e colaborador do Minas-Jornal a partir de 1° de maio do mesmo ano. (Cf. CINTRA, S. *op. cit.* v.1, p.1)

³⁵⁶ A peça teve 6 apresentações – 18 e 22 de março; 12 e 20 de abril; 29 de maio e 7 de junho – no ano de 1918. (Cf. GUERRA, A. *op. cit.* p. 151)

³⁵⁷ GAMBÔA, Oscar, SILVA, Ribeiro da. *O meu boi fugiu*, 1918. (Manuscrito)

cena foi construída somente com o personagem *Antônio*. Além deste texto, existe o panfleto distribuído como propaganda da reapresentação da peça que ocorreu no dia 22 de março de 1918; o livro de Antônio Guerra³⁵⁸ e as críticas-crônicas feitas pelos periódicos locais. Portanto, o entendimento da trama será realizado a partir da colagem de dispersos elementos, ou seja, essa análise passará em revista a peça *O meu boi fugiu*.

A história da peça tem como fio condutor a busca do personagem *Antônio*, um caipira, ao seu *boi Jasmin* que lhe fora roubado. A fada *Vênus* com seu poder, chama o cometa Haley para conduzir o *Antônio* até às terras de São João del-Rei, local para onde fugiu o ladrão.

VENUS – Pois senhor Antônio, vae seguir viagem imeditamente, em busca do seu boi!

ANTÔNIO – ... lugar

VENUS – Em S.João

ANTÔNIO – ... El Rey

VENUS – Sim, quem roubou para lá fugiu

ANTÔNIO – ... inte la

VENUS – Irás com a lua cheia!

ANTÔNIO – ... a lua

VENUS – Sim! Que a lua te conduzirá, até ao alto de uma serra e...

ANTÔNIO – ... commigo

VENUS – Queres ou não encontrar o teu boi

ANTÔNIO – ... dentro

VENUS – Irás por fora

ANTÔNIO – ... como

VENUS – com o auxilio do meu poder

ANTÔNIO – ... tanto pode

VENUS – Eu sou a fada, estrela Vênus!

³⁵⁸ O livro de Antônio Guerra tem uma formatação semelhante a um jornal: a página é dividida em duas colunas de 20,8x6,3cm, perfazendo um total de área de 272,48cm/col. por página. O total do livro é 86.462,85cm/col., e as informações sobre a peça correspondem a 0,35% do livro.

ANTÔNIO – ... obrigado

VENUS – Vou mandar chamar o cometa Haley para conduzir-te a lua.³⁵⁹

Tudo leva a crer que a peça são-joanense *O meu boi fugiu* foi inspirada na peça *O meu boi morreu* (1916), de Raul Pederneiras e J. Praxedes, que, por sua vez, teve o título retirado de uma música de mesmo nome. Na peça carioca, que estreou no teatro São Pedro, essa música foi interpretada por Abgail Maia.

O meu boi morreu
Que será de mim
Manda buscá outro
Ó maninha
Lá no Piauí (bis)
Seu moço inteligente
Faz favô de mi dizê
Em riba daquele morro
Quantos capim há de tê.

Se o raio não cortou
Se o gado não comeu
Em riba daquele morro
Tem o capim que nasceu

O meu boi morreu... (Bis)
Me arresponda sem tretê
Mas me arresponda já
O que é que a gente vê
E que não pode pegá?

Aquilo que a gente vê
E que não pode pegá
É a lua e as estrela
Que no céu tão a briá

O meu boi morreu ... (Bis)

Vou lhe fazê uma pergunta
Pra vancê me arrespondê
Vinte e cinco par de gato
Quantas unha deve te?

Intrei no raio de sol
Saí no raio de lua
Vinte e cinco par de gato
Com certeza tem mil unha

O meu boi morreu ... (Bis)

Em riba daquela serra
Tem um sino sem badalo
E uma arroba de capim
Pra você comê, ó cavalo

³⁵⁹ *O meu boi fugiu*, 1918.

Em riba daquela serra
 Tem um sino ferrugento
 Se eu hei de comê capim
 Coma você, ó seu jumento.

O meu boi morreu ... (Bis)³⁶⁰

De acordo com os acervos *Humberto Franceschi* e *José Ramos Tinhorão* do Instituto Moreira Salles, essa música foi gravada por Bahiano e Eduardo Neves no ritmo de samba e cateretê e pelo *Grupo Odeon* como maxixe e toada nordestina. Todas essas gravações têm como data o período de 1915 e 1921.

No dia 24 de março de 1918, o jornal *Ação social* publicou uma matéria elogiando a revista e, ao mesmo tempo, apontando que a peça local não usava de artificios massivos e comuns recorrentes nos últimos espetáculos revisteiros.

Quem vê este título há de fazer da peça ultimamente representada um juízo trivialíssimo; longe está de suppor que é uma belíssima revista que nada tem da paródia do título, da auctoria dos srs. Dr. Ribeiro da Silva e Oscar Gambôa. À guisa de uma revista de costumes locais, os autores imprimiram na peça um cunho excepcionalmente encantador; não se detiveram n'esta frivolidade que pôde divertir mas não encanta; não foram procurar a acérrima crítica para aperolar os defeitos; rejeitaram, no dizer do Actor Machado, o *ridendo castigat mores*, procurando ao divertimento bom o passatempo agradável, sem que os condimentos em vóga, nas revistas mais em moda, pudessem espicaçar a mais delicada cutis, com o mais leve rubor.

Mostraram, enfim, que se faz uma revista chistosa, interessante, com todos os requisitos, sem que entre em secção os novos recursos reputados indispensáveis ao riso e à graça.

O elevado espírito dos autores bem que procurou circunscrever-a aos costumes e cousas de S. João; mas lá, de vez em quando, eis que uma crítica sedosa, como a da Melicia Vegetal, por exemplo, deixava trahir a cultura de quem a organizou, libando-se da crítica aos arcanos da sciencia ou a factos de interesse mundial.

Quem se conservou, na platéa, independente ao magestoso "exultat" da Jerusalém Libertada?

Quem não vibrou com o entusiasmo as declarações das *Patrias*, cada qual melhor interpretada, e em cujas vozes o historiador emérito discorrendo sem a situação do mundo e emprestado à beleza do estylo, a eloquência dos termos que se confundiram no delírio da platéa? Ninguém.

Era a aprovação, o ruidoso successo da peça, que traziam todos num constante delírio, esquecendo-se às vezes de que as exclamações patrióticas, as "Vozes das Nações" a "Jerusalém Libertada", próximo de valor e eloquência serviam de pretexto ao título pouco suggestivo. – "Meu boi fugiu"!...

Casam-se com taes numerosos outros tantos que se não fallam tão alto ao sentimento da platéa, nem por isso deixam de interessar.

Guardamos ainda a impressão dos números que dizem com os Clubs de *Foot-Ball*, ovacionados com intenso entusiasmo.

³⁶⁰ Repertório do Corpo de corda da casa Edison Rio de Janeiro. Intérpretes Bahiano, Eduardo das Neves. *O meu boi morreu*. Álbum 121054. Ver: <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 10 Jan.2009.

Outros ha, como o da “Cigana” que são cheios de suavidade, tal a música com que o undiram.

Digamos a verdade: Os “Compéres” excepção feita da pauta desempenhada pelo Sr. Gambôa, pouco interesse despertam nos respectivos papeis

Não fosse a sympathia com que geralmente são acolhidos os Srs Machado e Samuel, um dispondo da figura galharda que possui, outro entremeando os córos como bom barytono que é, a scena achar-se-ia vasia se dependesse do recurso dos seus papeis.

Infelizmente não podemos apreciar devidamente o esforço e o desempenho da parte de cada um dos senhores amadores. Si mencionarmos nomes teremos que mencionar todos, a não ser que façamos culto à clamorosa injustiça.

Assim sendo, limitando-nos a dar parabéns aos distinctos autores da revista pelo successo da *première*, parabéns se estendem aos apreciadíssimos amadores, ao mesmo tempo que agradecemos a representação fidalga quão gentil que teve esta folha que achou para personificar uma grandiosa senhorita Conceição Pimentel.

Sexta feira foi a mesma peça levada scena, conquistando como da primeira vez, tanta menção de applausos. Á parte musical, a cargo do professor Targino Matta, cabe também os louros colhidos, portando-se a orchestra à altura do merecimento da peça.³⁶¹

De acordo com o panfleto (Fig. 49), a peça contava com um prólogo, representado em uma fazenda, com a apoteose “Reino das Estrellas”, e dois atos. O Ato 1, ambientado na Avenida Carneiro Felipe³⁶², teve a “Feérica apoteose!” “Carnaval no salão da primavera”. Já o Ato 2, aconteceu na Estação e o seu Quadro 2 era “Jerusalém libertada” e “a grande apoteose” o “Salão dos tropheos”.

O panfleto da peça são-joanense parece contrariar o que Neyde Veneziano escreve no seu livro *O teatro de revista no Brasil*, pois de acordo com a referida autora “quando a revista passou a dois atos, a primeira apoteose continuou sendo a mais grandiosa. Aliás, o primeiro ato era o mais importante. O segundo vinha como um complemento, mais breve, mais ligeiro”.³⁶³ Pode ser observado no panfleto a partir dos tipos e dos tamanhos das letras que anunciam cada ato, cada apoteose e o Quadro 2 do Ato 2 – a peça tem, ao todo, oito quadros e somente um foi anunciado – é que a

³⁶¹ Foi doada, ao acervo do GPAC, por Thales Ribeiro da Silva (neto do autor da peça), uma caixa contendo documentos teatrais do Dr. Ribeiro da Silva. Esse material ainda não foi catalogado. Nessa documentação existe um recorte de jornal sem o título do periódico. A partir das pistas deixadas no recorte foi possível localizar o jornal que publicou essa matéria. *Acção Social*. Clubs e Representações, O meu boi fugiu, São João del-Rei, ano IV, n. 158, 24 de março de 1918, p.1-2.

³⁶² Essa rua foi denominada, originalmente, Paissandu devido à Tomada de Paissandu na Guerra do Paraguai. Seu nome foi alterado, em conformidade com a Lei Municipal 178 de 1907, para Avenida Carneiro Felipe para homenagear o português que veio para o Brasil em 1888, para trabalhar na EFOM. Em 1918 passou a ser chamada Avenida Rui Barbosa homenageando o Águia de Haia. Após o falecimento de Tancredo Neves essa avenida recebeu o seu nome.

³⁶³ VENEZIANO, N., *op. cit.*, 1991, p.110.

disposição das unidades de informação do texto atribuiu um grau de realce muito maior para o Ato 2. Para a mesma autora, no livro *Não adianta chorar*, o formato das revistas nos anos 20 teve a sua estrutura modificada. A peça *O meu boi fugiu* parece se aproximar deste modelo.

o Prólogo ou quadro de abertura, geralmente precedido por uma *ouverture* orquestrada, abria o espetáculo apresentando, de forma feérica, toda a companhia. As cenas seguintes alternavam-se entre vários quadros de comédias (quadros de rua ou esquestes), números de cortinas e quadros de fantasia. Finalizando os atos, sempre em número de dois, uma apoteose na qual, como no Prólogo, participava toda a companhia. A apoteose do segundo ato poderia ser mais rápida, porém mais ufanista e significativa do que a do primeiro, incitando os espectadores aos aplausos a cada aparição de mais um artista da constelação revisteira.³⁶⁴

O próprio adjetivo dado a cada apoteose também leva a crer que a do Ato 2 é a mais importante. A do Prólogo é anunciada como uma “deslumbrante apoteose!”, ou seja, é esplêndida, maravilhosa, ofuscante e, com certeza, acontecia em algum mundo extraterrestre, como era de costume nas revistas desde Arthur Azevedo. Provavelmente, esta apoteose teve um efeito feérico. Talvez o personagem *Antônio* saísse voando até as terras de São João del-Rei para encontrar o seu boi. Já a do 1º ato é realmente denominada de “Feérica”, tendo um sentido de ser mágica, causando um encantamento. O Ato 2 apresenta uma “grande apoteose”, ou seja, magnífica, soberba, com dimensões consideráveis.

No panfleto, a apoteose do Ato 2, é anunciada com letras grandes, maiores que as das duas outras. Neste ato, tem-se o único quadro que foi anunciado no panfleto. Este destaque pode estar relacionado com a importância do texto e/ou dos efeitos cênicos. O livro do Guerra traz, inclusive, a poesia *Jerusalém* recitada na revista pela atriz Alcídia Parizzi, representando a colônia Síria de São João del-Rei³⁶⁵. Mas o que importa, neste momento, é que a propaganda da revista foi feita a partir deste produto específico. E levando-se em consideração que ela foi publicada no livro do Guerra,

³⁶⁴ VENEZIANO, N., *op. cit.*, 1996, p. 91-2.

³⁶⁵ GUERRA, A., *op. cit.*, p.152-3.

existe indícios de que o Ato 2 tinha uma importância maior em relação ao Ato 1. No entanto, como as informações coletadas são oriundas de eventos paralelos é plausível indicar que essa interpretação pode não corresponder com as elaborações cênicas.

Fig. 49 Panfleto da peça *O meu boi fugiu* (1918)³⁶⁶

Theatro Municipal
Empreza—FALEIRO & COMP.

Sexta-feira, 22 de Março de 1918

Reprise da Revista local em 1 prologo, 3 apoteoses, 8 quadros e 2 actos, original do Dr. Ribeiro da Silva e Oscar Gambôa

O MEU BOI FUGIU

Musica de diversos autores e de Oscar Gambôa

O TANGO do Athletic foi gentilmente composto e oferecido pelo distincto maestro Carlos Carne

Scenários novos e deslumbrantes de Izaias Moreira, Ernesto de Oliveira e Oscar Gambôa

DESCRIÇÃO

PROLOGO — Uma fazenda
Deslumbrante apoteose! — Reino das Estrelas

1º ACTO — Avenida Carneiro Felipe
Feérica apoteose! — Carnaval no salão da primavera

2º ACTO — Estação

2º quadro — JERUZALEM LIBERTADA

Grande apoteose — Salão dos Tropheos

DISTRIBUIÇÃO

OSCAR GAMBÔA Antonio (capitão)	MARQUES DA SILVA Comandante e Brasil
MACHADO Recada, Inglês	ERNESTO DE OLIVEIRA Estado Unidos
SAMUEL SANTIAGO Mineiro	ISAIAS MOREIRA Pavilhão Mattosinhos e Portugal.
CONCEIÇÃO FIMENDEL Fada, Abitico, Confetaria, Acção Social, Moda e França.	JEHUEL TORGIA Escolheiro Incedido.
MARGARIDA FIMENDEL Venus, Clima, Moda, 51º Batalhão de Caçadores e Belgica.	ORESTES PARIZZI Cometa, Parcarpias, Minas e Soldado.
ALCÍDIA PARIZZI Estrella, Aurora, Syria, Moda, «Tribuna», Minas e Italia.	LULU Fosfórica e soldado
LOLOLA OZORIO Estrella, Uigana, Reforma, Moda e Inglaterra.	NICO RAPOSO Philanthus e soldado
ELVIRA PARIZZI Estrella, Padaria Italiana, Mola e Servia.	TOSINHO RIBEIRO Yucaty e soldado
LUCILLA RIBEIRO Estrella, Pontes «A Nova» e Centena.	DONATO MAZZONI Mororó, soldado e Athletic
FLORIPES PARIZZI Estrella, Tromba d'agua e Centena.	IGNACIO FERRAZ Casa de Comercio e soldado
HELOISA FIMENDEL Estrella, Centena e Capella.	LUIZ FIMENDEL Soldado
	EURICO FIMENDEL Vendedor de Joruaes.

A's 8 e meia horas em ponto

PREÇOS: Camarote 7\$000
Cadeira 1\$200
Geraes \$600

Grande orchestra sob a regencia do distincto maestro TARGINO DA MATTA

AVISO: As encomendas de bilhetes só serão respeitadas até ás 14 horas no Confeitaria Faleiro

Fonte: Acervo do Clube Teatral Artur Azevedo. Reprodução de Ronald de Araújo.

Ao personagem *Bélgica* coube a apoteose final e o seu texto fala sobre os males da guerra. Pode-se concluir, portanto, que o espetáculo representou questões relativas à Primeira Guerra Mundial e, provavelmente, trouxe à cena alguma discussão relacionada com os conflitos entre as nações, pois, como pode ser observado na lista

³⁶⁶ PANFLETO DA PEÇA *O meu boi fugiu* (52,5X19cm). Arquivo “Antônio Guerra” (UFSJ), Álbum s/n., 1918.

de países-personagens apresentada no panfleto – o número total de personagens foi 65 – temos a presença da Sérvia e da própria Bélgica. A fala deste último país tenta demonstrar os males da guerra e, ao mesmo tempo, a partir de um unfanismo, comentar sobre a participação do Brasil-“nação” nos conflitos.

Cinge-me a fonte, a coroa augusta do martyrio. Por que me recusei a aviltar a minha dignidade, por que não accedi a proposta infame que me foi feita, para uma transação que seria a vergonha eterna á fase da humanidade, incendiadas as minhas cidades, destruídos os meus templos de arte e instrucção, deportado para longe a maior parte do meu povo. Profanas das minhas filhas, mutiladas até as creancinhas das localidades por onde passavam as tropas invasoras. Consola-me de tudo isso, o vosso apoio que é para mim um padrão de glórias, e o protesto que fizeti-vos todos para que eu seja vingada, para que eu seja redimida e volte indemnisada e engrandecida ao convívio das nações, para trabalharmos todos pela ordem e pelo progresso. (PAUSA – OUTRO TOM) E por fallar em ordem e progresso, que é dos mais recente dos nossos aliados, que é o Brasil, cuja adhesão a nossa causa actuou no meu coração como balsamo dulcíssimo, mitigando-lhe as dores, suavizando-lhe o penar, despertando-lhe as fagueiras e rizonhas esperanças.³⁶⁷

A peça teve músicas de diversos autores e de Oscar Gambôa – o “*tango do Athletic foi gentilmente composto e oferecido pelo maestro Carlos Cirne*” – os cenários de Izaias Moreira, Oscar Gambôa e Ernesto de Oliveira. Além de todas as funções exercidas por Oscar Gambôa ele, ainda, representou o papel do caipira *Antônio*.

A imprensa local foi representada pelo personagem *Vendedor de Jornais* e pelos periódicos *A Nota*, *Reforma*, *A Tribuna* e *Acção Social*. Em São João del-Rei, no período de 1915 a 1918, de acordo com os arquivos da Biblioteca Municipal e do Museu Regional, circulavam na cidade os seguintes jornais: *Acção Social*³⁶⁸ com circulação aos domingos e redator monsenhor Gustavo Ernesto Coelho; *A Tribuna*³⁶⁹, também com circulação dominical, tendo como um dos responsáveis, Tancredo Braga³⁷⁰; *A Nota*³⁷¹, diário vespertino e o redator-chefe era Gonçalo Amarante da Silva;

³⁶⁷ *Número Um, op. cit.*

³⁶⁸ “*Semanario cujo alvo é trabalhar na realização dos princípios da sociologia christã e na defeza das classes operarias*”. Texto escrito logo abaixo do nome do jornal.

³⁶⁹ Considerado o primeiro jornal ilustrado da cidade. (Cf. CINTRA, S., *op. cit.*, p.311)

³⁷⁰ Conforme o livro de Antônio Guerra, Tancredo Braga foi autor das peças “Urucubaca em São João” (1915), revista em 1 ato; “Terra ideal” (1915), revista em 3 atos e da comédia em 1 ato “Nas asas do amor” (1915). (GUERRA, A., *op. cit.*, p.10)

³⁷¹ Propriedade da Papelaria e Tipografia São José.

*Reforma*³⁷², jornal dominical sob a direção e responsabilidade do Dr. Francisco Mourão³⁷³. Já nos arquivos “Antônio Guerra” e “Club Teatral Arthur Azevedo”, pertencentes à UFSJ, existem exemplares do jornal *Theatro – órgão oficial do Club Dramático Arthur Azevedo*, distribuição gratuita, e seu redator-chefe era o Dr. José Viegas³⁷⁴.

De acordo com Guerra é possível encontrar, no mesmo período, os jornais *A Farpa*, *Gazeta Mineira*, *Arauto de Minas*, *O Repórter*, *O Zuavo*, *Correio* e *O Diário do Comércio*. Duas questões podem ser atribuídas à diferença entre os jornais listados por Guerra e os encontrados nos arquivos. A primeira refere-se aos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa. Somente os jornais dos arquivos citados acima foram pesquisados, excluindo, desta forma, os arquivos do Instituto Histórico Geográfico de São João del-Rei e o da UFSJ. A segunda refere-se à curta duração de determinados jornais que não sobreviveram por muito tempo, causando distorções nas informações.

Mesmo não tendo acesso a todos os jornais citados, pode-se aferir que a circulação de noticiosos, no período estudado, em São João del-Rei, com uma população aproximada de 42.000 residentes³⁷⁵, era grande e, inclusive, contava com um jornal diário. Para simples estimativa, pontuamos que, se cada jornal era lido por, aproximadamente, 3 pessoas e a tiragem de cada periódico era de 200 jornais impressos em diferentes tipografias, a leitura de jornais era feita por, aproximadamente,

³⁷² O jornal traz logo abaixo do seu nome uma parte do Art. 72 § 2 da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 de Fevereiro de 1891: “*Em qualquer assunto é livre a manifestação de pensamento pela Imprensa sem dependência de qualquer censura, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determina.*”

³⁷³ Autor da peça *A Morgadinha dos canaviais* (1881), drama em 7 quadros.

³⁷⁴ Autor da peça *São João del-Rei* (1934), revista em 3 atos. “*Foi Presidente do Conselho Deliberativo do “Arthur Azevedo” (...) tendo exercido o cargo de Presidente-efetivo de 1922 a 34 – 1941 e 1945/46*”. (GUERRA, A., *op. cit.*, p.190)

³⁷⁵ De acordo com dados do IBGE a cidade de São João del-Rei contava com os seguintes números de residentes: no ano de 1872 havia um total de 7.670 pessoas; em 1890 temos 48.722 pessoas e em 1920 contabilizou-se 42.350 residentes.

Disponível no site <http://www.ipeadata.gov.br/ipeaweb.dll/ipeadata?344827125>. Acesso em 06/06/05.

2.400 residentes.³⁷⁶ Ao levar em consideração que do total de residentes, só a metade vivia em área urbana, a leitura dos periódicos era feita, portanto, por 10% dos residentes da cidade.

O jornal *A Nota*, diário vespertino, é o único que tem um formato menor em relação aos outros – com uma superfície impressa de 2.064,48cm/col., com 4 páginas e 4 colunas cada – talvez pela própria periodicidade de sua circulação. Já os outros jornais contavam com uma superfície impressa de 5.642cm/col., com 4 páginas e 6 colunas cada, de 5,2cm de largura.

Quanto à convivência entre os periódicos, nem sempre foi amigável, é comum observar numerosas matérias com críticas políticas, econômicas e até mesmo ideológicas entre eles. Dentre as inúmeras contestações e rixas existentes entre os jornais são-joanenses, analisar-se-á apenas um episódio ocorrido entre os Jornais *A Nota* e *Reforma* no ano de 1918, após a publicação de uma crítica feita à revista local *O meu boi fugiu*.

Para um maior entendimento dos textos publicados nos periódicos são-joanenses, é necessário fazer uma análise mais ampla a partir da história da imprensa no Brasil. De acordo com a obra *Jornal, história e técnica*, de Juarez Bahia³⁷⁷, o período de análise das informações jornalísticas compreende um tipo de jornalismo feito a partir das idéias européias, ou seja, centrado muito mais na opinião e na literatura do que na objetividade, neutralidade e dinamismo. Esta mudança ocorrerá, principalmente, nos grandes centros, como o Rio de Janeiro e São Paulo, somente a partir do final da década de 20.

³⁷⁶ Os números apresentados servem apenas como estimativa. Não existem dados sobre a circulação média dos jornais no período estudado. No ano de 2003 o Brasil possuía uma Circulação Média/População Adulta – Cópias por Mil Habitantes – de 52,3. (Cf. Associação Nacional de Jornais). Disponível em: <http://www.anj.org.br/?q=node/183>. Acesso em 06/06/05.

³⁷⁷ BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990. v.2.

O interior do país permanecerá por um longo tempo com jornais contendo informações generalistas sobre as grandes cidades, com notícias dos poderes executivos e legislativos, locais, estaduais e federais, compilando, às vezes, notícias veiculadas nos jornais que circulavam nas metrópoles. Nos jornais do interior, com tipografia artesanal, encontrar-se-á um grande número de matérias comprometidas com as forças políticas e econômicas locais. Fato ainda presente em um bom número de municípios do interior. Nas cidades pequenas, semelhantemente à fase histórica em discussão, inúmeros jornais, ainda hoje, permanecem vinculados a determinadas famílias e/ou pessoas com poderes de mando e que detêm, na maioria das vezes, os meios de comunicação. Ou seja, os jornais permanecem sob o comando familiar, existindo, muito raramente, o jornal-empresa.

No entanto, independentemente do período histórico, pode-se definir a crítica jornalística, assim como a crônica, como um gênero híbrido, numa mistura entre a literatura com seus aspectos estéticos, e o jornalismo, com os seus mais caros elementos de construção: a objetividade e a neutralidade. A relação entre jornalismo e literatura, com seus momentos históricos de aproximação e de distanciamento, possibilitou a criação de novas formas narrativas da realidade e do mundo da ficção. Esta relação existe, talvez, pelo próprio vínculo de ambos com a escrita. Até o jornalismo encontrar o seu próprio caminho, com seus profissionais, estará atrelado à literatura. Por isto é comum a observação que “*as próprias figuras de jornalista (principalmente o de opinião) e de escritor se (con)fundiam num único indivíduo.*”³⁷⁸

O século XIX é marcado pela visão do jornalismo que deixa de ser informativo para ser formativo. A figura do jornalista como condutor das massas ao caminho da verdade, criava o crítico como defensor de idéias que, transformando-se em estéticas, passava a mudar o homem da natureza e descobrir sua relação com a sociedade.³⁷⁹

³⁷⁸ MIRANDA, Fernanda Vidal Cabral de. Jornalismo e literatura: encontros e desencontros. II *Encontro Regional de Comunicação* (UFJF): Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom. p.4

³⁷⁹ RIBEIRO, José Luiz. Medusa no espelho: reflexos da crítica. II *Encontro Regional de Comunicação* (UFJF): Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom. p. 1

Para Flora Sussekind, nas duas primeiras décadas do século XX, a falta de um “projeto estético definido” para o teatro alimentou uma crítica que não buscava a transformação da cena teatral. Eram geralmente, construídas a partir de elogios personalistas, reafirmando as atuações dos atores, e seus textos que apresentavam um “Brasil-‘nação”. Neste período temos uma mistura de funções entre jornalistas e homens de teatro que ocupavam concomitantemente estes dois diferentes espaços. A título de exemplo, pode citar Arthur Azevedo que exerceu a função de crítico por mais de vinte anos escrevendo em inúmeros jornais e revistas.³⁸⁰

No seu ensaio bibliográfico, editado em 1937, pela Academia Brasileira de Letras, Roberto Seidj, (...) diz com muita razão que é difícil fazer-se a enumeração exata dos jornais e revistas em que Arthur Azevedo ganhou o pão de cada dia, em prosa e verso. (...) porque de tôda parte lhe chegavam solicitações a que atendia sempre com a maior presteza, fôsse o jornal importante e rico, fôsse uma fôlha secundária em que corresse o risco de um calote.³⁸¹

Em São João del-Rei não era diferente, atores e autores de peças teatrais colaboravam com os jornais locais. Isso pode ser confirmado em todas as peças aqui analisadas. O próprio jornal do Club Teatral no seu primeiro número parece explicar os reais motivos desses dois papéis se confundirem.

S. João d’El Rei está actualmente em plena floração de clubs dramáticos e de jornaes – elementos esses que em regra, nos meios cultos se desenvolvem num parallelismo harmônico e synergico. Assim sendo, não é de estranhar que o Club Arthur Azevedo, recentemente fundado e cujo espectáculo inaugural terá lugar hoje, queira também possuir seu jornalzinho para o qual há de existir um posto, ainda que humilde, na imprensa da cidade. O nosso Club tomou por patrono o nome do inesquecível escriptor a quem a arte dramática deve no paiz os mais relevantes e assinalados serviços. Para o nosso jornal adoptamos um titulo que traduz o objectivo elevado e nobre que Arthur Azevedo colimou em toda a sua existência – a criação do teatro nacional.³⁸²

Neste momento, a análise será realizada apenas com a leitura de uma crônica-crítica veiculada no jornal *Reforma* e as respostas publicadas no *A Nota* e será possível

³⁸⁰ SUSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.80-1.

³⁸¹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Coleção Saraiva, 1962, p.25.

³⁸² *O Theatro*. São João del-Rei, ano I, n. 1, de 28 ago. de 1915, p.1.

verificar que, inúmeras vezes, as informações jornalísticas são construídas a partir de um jogo em que o ato de narrar se sobrepõe ao próprio evento narrado. Cabendo ao leitor, nesta polifônica e multiperspectivada narração, refletir sobre o amplo material disponível que ele encontra nestes textos.

Todos sabemos que a crônica lida com os fatos cotidianos, dos mais importantes (como atos de governos, mudanças na esfera pública, atentados e guerras) aos mais mezinhos (brigas de rua, vozeiradas na feira, dias de sol etc.) Também sabemos que a fidedignidade aos acontecimentos não é norma, pois, freqüentemente, o relato de casos acontecidos vem permeado com alusões, reminiscências e invencionices.³⁸³

Somente para demonstrar a importância da atividade teatral para a cidade de São João del-Rei e com isso, entender, com maior clareza, as relações estabelecidas entre as instituições representadas nas peças teatrais e os grupos amadores, e como a sociedade se comportava em relação a esta arte e aos artistas amadores das companhias locais, que será transcrito uma matéria veiculada no Jornal *A Tribuna* do dia 7 de abril de 1918.

Na terça feira ultima foram alvo de grandes homenagens as senhoritas Conceição Pimentel e Alcidia Parizzi, que na magnífica revista "meu boi fugiu" representaram respectivamente o Athletic Club e o Minas Football Club.³⁸⁴ Essas duas sociedades sportivas escolheram esse dia para realizarem entusiasticas manifestações de agrado áquellas gentis senhoritas, que com tanta galhardia os representaram. Offereceram-lhe flores, ricos mimos: tendo o sympathico Athletic offerecido também a Mlle. Conceição um lindo anel, e sendo a sua manifestação acompanhada pela "Philarmónica Augusto Theodoro". Houve discursos, musica, dansas e muito entusiasmo.³⁸⁵

A arte teatral, com seus clubes e seus respectivos amadores, era capaz de mobilizar inclusive outras artes e/ou artistas e construir outros eventos e fatos sociais na cidade. Portanto, o episódio entre os jornais *A Nota* e *Reforma*, que é, neste momento, o objeto de nossa análise, não pode ser visto apenas como uma simples intriga entre dois jornais, mas sim, como um fato social capaz de repercutir na cidade,

³⁸³ CORDEIRO, Rogério. Da crônica ao romance, do romance à crônica. II *Encontro Regional de Comunicação* (UFJF): Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom. p. 1

³⁸⁴ Conceição Pimentel também representou neste espetáculo os seguintes personagens: Fada, Confeitaria, o jornal *Acção Social* e *França*. Já Alcídia Parizzi teve sob sua responsabilidade os personagens: *Estrella*, *Aurora*, *Syria*, *Moda*, *A Tribuna*, *Minas* e *Itália*. (Cf. Panfleto, 1918)

³⁸⁵ *A Tribuna*, São João del-Rei, 1918, p.1.

construindo, inclusive, determinadas relações sociais. Neste caso, as relações serão motivadas pela defesa de valores, conservadores ou não, políticos e ideológicos.

Para entender o episódio e a importância das informações jornalísticas, será realizada uma decomposição quantitativa do espaço impresso de cada edição de cada jornal analisado no episódio. A mensuração do espaço impresso será descrita a partir da unidade de medida centímetro/coluna (*UN* – cm/col.). Este método além de ser capaz de determinar a influência dos jornais na cidade de São João del-Rei, ou seja, a influência em seus leitores, é ainda, pertinente, a partir da comparação entre os elementos gráficos utilizados em sua composição, para determinar a valoração dada a determinadas informações.³⁸⁶

O primeiro artigo foi veiculado no jornal *Reforma*, no dia 28 de março de 1918, na coluna *Theatro* com o título *Meu boi fugiu*. Esse artigo ocupou uma área impressa de 6,87% do jornal, da seguinte forma: 1ª página, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª colunas e na 2ª página, a 1ª coluna. A matéria publicada ocupou várias colunas, no entanto o espaço impresso em cada uma delas é variável, como por exemplo, a 5ª e a 6ª colunas da primeira página ocuparam 21,32cm/col., cada uma. Já a 4ª coluna, um total de 200,72cm/col. O segundo artigo, publicado no jornal *A Nota*, no dia de 6 de abril de 1918, com o título *Inacreditável*, ocupou a 1ª, a 2ª e parte da 3ª coluna da 1ª página, num total de 11,69% de toda a área impressa do jornal. Já o terceiro artigo, do dia 9 de abril de 1918, do mesmo jornal, com o título *Inacreditável: a paródia daqui*, também saiu nas 3 primeiras colunas e teve um total de 14,10% da área total impressa.

As duas primeiras páginas nos jornais do período analisado eram, geralmente, reservadas para a veiculação de notícias com pequenos anúncios no tamanho 1/32 e 1/64 de página, no formato “tijolinho”. As duas últimas páginas traziam outra estrutura,

³⁸⁶ Essa metodologia foi desenvolvida por José Marques de Melo e pode ser encontrada no livro *Estudos de jornalismo comparado*. Editado no ano de 1972 pela de Livraria Pioneira Editora (São Paulo).

eram espaços reservados para publicação de anúncios (Fig. 50), com as seguintes variações: página inteira, 2/3; 1/2; 1/4; 1/8; 1/16 e por último, 1/32 de página. O espaço comprado para publicação de um determinado anúncio nem sempre era seguido à risca. É comum observar que as propagandas, de acordo com cada edição, podiam ser anunciadas em lugares e, até mesmo, em páginas diferentes, apesar de a venda do espaço estar condicionada a uma determinada página ou a um espaço da página.

Fig. 50 Tabela de anúncios Jornal

Tabella de annuncios					
3ª pagina em diante					
	Anno	6 mezes	3 mezes	1 mez	1 vez
1 pag.	200\$000	120\$000	80\$000	40\$000	
2/3 <	140\$000	80\$000	60\$000	30\$000	
1/2 <	100\$000	60\$000	40\$000	25\$000	
1/4 <	60\$000	40\$000	30\$000	20\$000	10\$000
1/8 <	40\$000	25\$000	15\$000	8\$000	5\$000
1/16 <	25\$000	15\$000	10\$000	5\$000	3\$000
1/32 <	15\$000	10\$000	6\$000	2\$500	1\$500
Segunda pagina					
1/32 <	25\$000	15\$000	10\$000	5\$000	3\$000
1/64 <	15\$000	10\$000	6\$000	2\$500	1\$500
Primeira pagina					
1/32 <	40\$000	25\$000	15\$000	8\$000	5\$000
1/64 <	25\$000	15\$000	10\$000	5\$000	3\$000

APEDIDOS, 200 réis por linha. N'esta secção as publicações feitas por mais de uma vez, terão o desconto de 20 %.

Fonte: Jornal *Acção Social* de 20 de janeiro de 1918 n. 149, ano III, p.3³⁸⁷

Portanto, somando apenas a área impressa reservada para a publicação de notícias do jornal *A Nota* das duas edições, o espaço ocupado pelas matérias vinculadas à peça *O meu boi fugiu* e à polêmica, perfaz 25,79% do total do Jornal. Acrescentando a este valor a crítica realizada pelo Jornal *Reforma*, o total ocupado nas três edições das matérias relacionadas à peça teatral têm-se um valor de 18,84% do espaço reservado para todas as notícias do município, da região, do Brasil e do mundo.

Após a análise estrutural dos jornais e das matérias veiculadas, será analisada, no momento, a crítica teatral publicada no jornal *Reforma*³⁸⁸. A crítica começa relatando

³⁸⁷ Tabela de anúncios, 11,5x11,1cm. Arquivo: Biblioteca Municipal Batista Caetano d'Almeida–São João del-Rei. Reprodução Ronald de Araújo.

sobre o público, não exatamente como este recebeu o espetáculo, mas sim, como se comportou antes de começar a peça. Pode-se, inclusive, observar que algumas atitudes do público eram comuns nos teatros da cidade. E, provavelmente, o chefe de polícia era chamado com freqüência para organizá-lo. Aqui, o crítico tem claramente uma postura disciplinadora, antes mesmo, de qualquer menção estética do espetáculo:

theatro literalmente cheio, mesmo no corredor central muitas cadeiras, mas não impedindo desta vez completamente o trânsito, ocupadas por pessoas conhecidas que não quiseram attender ao pedido da Empreza³⁸⁹, nem ao delegado de polícia nem ao nosso Paciencia.³⁹⁰

Após a declaração sobre a platéia o autor da crítica, talvez, para construir um poder ao seu discurso, particulariza sua ida ao espetáculo dizendo que havia um lugar específico para ele, cedido gentilmente pela empresa responsável pelo teatro, para que pudesse, posteriormente, veicular, no jornal, suas opiniões. Portanto, o crítico não é um espectador comum no meio da platéia.

Antes de começar o espetáculo, o ator Machado foi até à ribalta, vestido rigorosamente de casaca, para informar à platéia “*que os autores da revista visaram unicamente proporcionar-lhes algumas horas de riso, não tido a mínima intenção de ferir quem quer que seja na critica que elles procuraram fazer innocentes*”.³⁹¹ Este fato relata, de certa forma, que, mesmo havendo algumas críticas sobre a cidade, as pessoas, os estabelecimentos comerciais, era importante que o público percebesse o espetáculo muito mais como uma simples sátira da realidade-próxima do que um mecanismo representacional para fins didáticos e/ou moralizantes.

A primeira parte da crítica específica sobre a encenação refere-se ao prólogo e diz o crítico que a partir dele já era possível prever todo o sucesso da peça. Para esta previsão e entendimento de todo o espetáculo utiliza como critério de análise estética a

³⁸⁸ Todas as citações do jornal *Reforma* foram retiradas da crítica teatral *Meu boi fugiu* do dia 28 de março de 1918. *Reforma*, 1918, n. 11, ano 5, p.1-2

³⁸⁹ A responsabilidade pelo teatro neste período era da empresa Faleiro e Cia.

³⁹⁰ *Reforma, ibidem.*

³⁹¹ *Reforma, ibidem.*

individualização dos atores e dos responsáveis pela apresentação. Os elogios do prólogo são feitos ao coro das *Estrelas* e à valsa cantada pela senhorita Margarida Pimentel.

Os critérios adotados para a crítica são revelados a partir de um jogo entre o texto teatral e a *performance* dos atores que se destacaram dentro da companhia. Os elogios são personalizados e o parâmetro estético se fundamenta a partir da idéia de talento, numa visão romântica de dom genial. “*E, diante de talentos então tidos como indiscutíveis, calavam-se algumas das normas da crítica*”.³⁹²

A parte literaria é muito boa e nem podia ser de outro modo, dados os talentos do seu autor, o Dr. Ribeiro da Silva.

A parte confiada a Oscar Gambôa, teve um êxito completo, destacando-se o modo feliz como elle soube evitar as arestas em representações da ordem destas quando, como agora, o seu desempenho foi confiado a amadoras, moças das melhores famílias da nossa sociedade. (...)

O desempenho foi perfeito estando todos bem ensaiados e senhores dos seus papeis que sabiam dizer sem o auxilio do ponto e, consequentemente sem os *caroços*, tão desagradáveis.

Uma pequena excepção na parte Commercio cujo encarregado teve um enorme *caroço*, mas que não destruiu a verdade do que elle no momento proclamava – a proverbial proibidade do commercio de S. João d’El-Rei.³⁹³

Mesmo personalizando uma crítica de desempenho ruim, existe uma tentativa de poupar tal desempenho, mostrando que o problema não foi capaz de interferir na peça como um todo.³⁹⁴

Outro problema apontado pelo crítico refere-se ao quadro final, mas em nenhum momento o seu texto penaliza o espetáculo. Desta vez a culpa recai sobre os aparelhos musicais. A crítica utiliza como forma de isenção do autor, um pedido feito em nome do público.

O quadro final, embora todo elle de um pendor que emparou-lhe o brilho, foi de bello efeito e ahi revelou-se o melhor talento do autor da peça da parte literaria, accentuando na parte de “Jerusalém libertada”, á qual, infelizmente, as notas de pianno de teatro, verdadeira *mourimba* prejudicaram, levando-nos a pedir que, para as outras vezes, na impossibilidade de uma surdina de orchestra,

³⁹² SUSSEKIND, F., *op. cit.*, p.69.

³⁹³ *Reforma, ibidem.*

³⁹⁴ A crítica jornalística não traz o nome do ator que representou o papel do *Comercio*. De acordo com o panfleto da peça, este personagem ficou a cargo do ator Marques da Silva.

convenientemente executada, façam-se os recitativos do terceiro acto a *secco*, poupando aos ouvidos do publico o suplicio daquelle piano infernal.³⁹⁵

Diante desta crítica contundente, o autor continua: “*para não fugirmos à franqueza que reputamos de nosso dever, registramos um senão que notamos*”. Portanto a polêmica que será construída em seu artigo deve ser entendida a partir da função que o crítico ocupa.

Os críticos, uma vez dominando os códigos, encontrar-se-iam num estágio superior, e o que conferiria *status* a esses críticos seria a autoridade que eles trazem consigo, pelo fato de serem figuras de relevância intelectual, abalizadas para falarem de determinados assuntos, e que têm a sua autoridade legitimada a cada nova crítica através de processos que depuram cada vez mais seus discursos.³⁹⁶

Neste momento, o autor da crítica busca legitimar sua crônica nos tão difundidos traços de objetividade e neutralidade que o jornalismo moderno defende. É desta forma que em sua crítica começa a inter-relação entre o espetáculo e algumas cenas do cotidiano.

A primeira scena da revista, passa-se na rua Hermílio Alves em frente a um estabelecimento commercial reproduzido no panno de fundo.

Não tem vida nem athrativos.

O prédio escolhido *não tem linhas de arte* que recomendem ao menos para mostrar as modernas construcções de S.João d’El-Rei e a parte da Avenida que lhe fica em frente não póde, em verdade, prestar-lhe a reuniões.

Ahi so há fama no centro da rua, produsida pela irrigação de um esguicho particular da casa que não adopta a caridade de attender á conveniência dos transeuntes, dando-lhes fama e águas servidas no meio da rua, trilhos no passeio no sentido transversal, e destinados ao serviço de wagonetes da casa.³⁹⁷

O crítico aproveita um determinado episódio da vida cotidiana para dizer que o pano de fundo, utilizado na primeira cena da peça, retrata uma determinada casa comercial da cidade que não tem nenhum atrativo arquitetônico que mereça o destaque de estar em uma peça de teatro de revista. A partir daí a crítica utiliza uma forma ficcionalizada, narrando uma possível cena teatral, no lugar de simplesmente continuar

³⁹⁵ *Reforma, ibidem.*

³⁹⁶ PEREIRA, Aline Andrade. *A construção do teatro brasileiro moderno*. A legitimação da crítica através do *Vestido de noiva*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 1 a 5 set., 2002, CD-Rom, p. 15.

³⁹⁷ *Reforma, ibidem*, p.2. *Grifo meu.*

com a argumentação que justifique esteticamente o seu posicionamento contrário à utilização deste pano de fundo.

Talvez que este facto podesse ser aproveitado para movimentar a scena; bastava que um personagem figurando de agente executivo, atravessasse a scena e que nesse acto um serviçal qualquer, com um esguicho lhe applicasse uma ducha, surgindo então o que seria de efeito, os fiscaes, tanto o geral, como os especiais, em soccorro do Agente executivo e, levarem aquelles na carreira, um trambolhão ao tropeçar no *adorável* transway. Alem do efeito scenico, quem sabe se produziria o optimo e desejado resultado de cohibir os abusos e vexames a cima apontados?³⁹⁸

No início da crítica, o autor faz questão de mencionar as palavras do ator Machado, frisando que o espetáculo tem como função fazer a platéia rir, passando momentos agradáveis no teatro. No entanto, a cena construída pelo crítico, que é também uma cena cômica, acaba por ter uma outra função. O riso, neste momento, passaria a exercer o papel de exagerar determinados aspectos da realidade empírica cotidiana para transformá-la. A cena construída pelo crítico tem uma função pedagógica.

Passado 10 dias da veiculação, no jornal *Reforma*, da crítica *Meu boi fugiu*, o diário vespertino *A Nota*, reproduziu um artigo publicado no jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro. O início da crônica explica os motivos da reprodução. “*Por que tem applicação a muitos factos que se passam nesta cidade, recortamos do «O Paiz» – com a devida vênia, o «eco» que, em sua edição de 4, inseriu com a epígrafe supra*”.³⁹⁹

Em *O Paiz* a crônica relata que determinadas matérias jornalísticas parecem não levar em conta a situação de guerra e de estado de sítio que o Brasil vive. E para exemplificar, cita uma matéria veiculada no “jornaleco” *Epoca Theatral*, do Rio de Janeiro, com o título *Pelo teatro brasileiro* que, a pretexto de falar sobre esta arte no Brasil, “*insiste na desmoralisadissima obra de crear indisposições entre portugueses e brasileiros no Rio de Janeiro*”.⁴⁰⁰

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *A Nota*, n. 290, ano I, p.1, do dia 6 de abril de 1918.

⁴⁰⁰ *A Nota, ibidem*.

Essa asserção do “O Paiz” é uma das verdades mais puras do que se vai passando não só na capital da Republica como em muitos outros pontos do território nacional. Aqui por exemplo, tantos são os factos occorridos, de lesa - patriotismo e até de crimosos, que a gente chega a impressão, não de que “não estamos em estado de guerra”, mas, de que estamos nesse estado ao lado da Allemanha; e se nos propusessemos a relatar um a um os “casos” que por cá se tem passado e que se reproduzem ameudadamente, seria um nunca acabar.⁴⁰¹

O jornal *A Nota* aproveita a matéria de *O Paiz* – que relata fatos ocorridos no Rio de Janeiro e, mais especificamente, sobre o jornal *Epoca Theatral* – para enquadrar o Jornal *Reforma* e a sua crítica teatral feita à peça *O meu boi fugiu*. O periódico *A Nota* tenta transformar o jornal são-joanense na mesma imagem do jornal criticado no Rio de Janeiro.

Desta forma, o jornal são-joanense utiliza a fala de um outro personagem para dar validade a todo o seu pensamento e, com isto, constrói, por uma via indireta, uma verdade ideológica que ele pretende defender. Na reprodução do artigo carioca temos a seguinte passagem:

Existe um jornaleco «Epoca Theatral», que (...) insiste na desmoralisadissima obra de crear indisposições entre os portugueses e brasileiros do Rio de Janeiro.

A pretexto de theatro, no mais deplorável dos estylos estendem-se varias collunas de nacionalismo de fancaria, recheiadas de torpezas e perfidias que, de certo, não vale a pena reproduzir.⁴⁰²

Já a paródia são-joanense, adequando-se à matéria carioca, também qualifica o jornal *Reforma*:

Aqui existe também um 'jornaleco', impropriamente intitulado – *reforma* – em vez de *retrograda* – que bem lhe cabia, que a pretexto de tudo, se estende em columnas e columnas não só de um nacionalismo *punga* e de fancaria como de um nativismo cretino e ao mesmo tempo perverso e irritante, recheadas também de torpezas e perfidias que não vale a pena aludir (...) que a pretexto de chronica theatral e mettendo-se a fazer critica de uma revista local intitulada “MEU BOI FUGIU”, insiste na desmoralizadissima missão de intrigar e provocar rixas e indisposições não só entre os brasileiros e estrangeiros das nações alliadas, como ainda entre os próprios nacionaes – procurando levantar obices ao progresso e á boa ordem administrativa, por meio das mais reles intrigas e invencionices idiotas, porem torpes e insidiosas.⁴⁰³

O periódico *A Nota*, utilizando-se de inúmeros adjetivos, tenta construir uma imagem do jornal *Reforma*, dando-lhe um determinado estilo. A imagem passada para

⁴⁰¹ *A Nota*, n. 292, ano I, p.1, do dia 9 de abril de 1918.

⁴⁰² *A Nota*, n. 290, ano I, p.1, do dia 6 de abril de 1918.

⁴⁰³ *A Nota*, n. 292, ano I, p.1, do dia 9 de abril de 1918.

o leitor é que este noticioso é um jornaleco retrógrado com estilo detestável e que possui intenções que muitas vezes o leitor não é capaz de compreender. Cabe, portanto, a este jornal a tarefa de esclarecer os fatos ao público. Neste sentido, a informação jornalística é dada ao leitor a partir do momento em que o crítico afirma que em algum tempo atrás o jornal criticado estava do lado da administração pública. Essa informação tenta suprir a falta de memória do leitor sobre os assuntos tratados neste veículo de massa e também indica que, nesta época, talvez, seus leitores não fizessem comparações entre as notícias veiculadas num mesmo noticioso e/ou entre os diferentes jornais publicados na cidade.

No seu estylo detestável, numa mixórdia pouco comprehensivel para aquelles que lhe não conheceram as capiciosas e pharisaicas intenções a “Reforma” daqui, como a “Época Theatral” do Rio, embrulha na sua chronica theatral, uma descompustura estulta, porém calunniosamente urdida, á casa commercial inglesa Hopikins, Cause & Hopkins, que chama de edificio sem “linhas de arte”, chegando quasi ao classificar de “pardieiro”, esquecendo-se dos elogios que o teceu a poucos annos atraz; e logo, dando um salto mortal para alcançar a administração municipal, converte a rua Hermilio Alves em pantano e charco pestilencial, idealizando ainda os trilhos e “wagonetes” dos ingleses para atropelar o agente executivo – de quem não perde occasião de se fingir amigo, mas de quem o rancor mal contido transparece a todo o momento, mesmo nos actos da sua acanhada bajulação judaica.

Nesse desprezivel artigo de chronica theatral o que transparece claro é a réles intriga dos prussianos, que tem por fim o plano idiota ou insano, porem infernal de criar animosidade contra os filhos dos paizes aliados, maximé contra os inglêses – a quem não perdoam o atreviemento de se terem posto ao lado dos franceses.⁴⁰⁴

Outro detalhe importante é que esta crítica consegue construir um discurso a partir do espaço local – a cidade de São João del-Rei – passando a afirmar determinadas posições político-ideológicas de âmbito mundial, que o jornal *Reforma* adota semelhantemente ao jornal *Época Theatral*.

No desprezível artigo da «Epoca Theatral» essa réles intriga allemã é por demais patente. São os allemães os primeiros estrangeiros a que nesse artigo alude, mas sem qualquer referencia desagradável, está claro. E, se nos permitam o expressivo termo da gíria carioca uma «tapeação» muito ordinária...⁴⁰⁵

Em *O Paiz* tem uma acusação ao diretor do jornal *Época Teatral* dizendo ser ele o presidente da Liga Pró-Germania e um agente agitador alemão “*que quando entramos*

⁴⁰⁴ A Nota, n. 292, ano I, p.1, do dia 9 de abril de 1918.

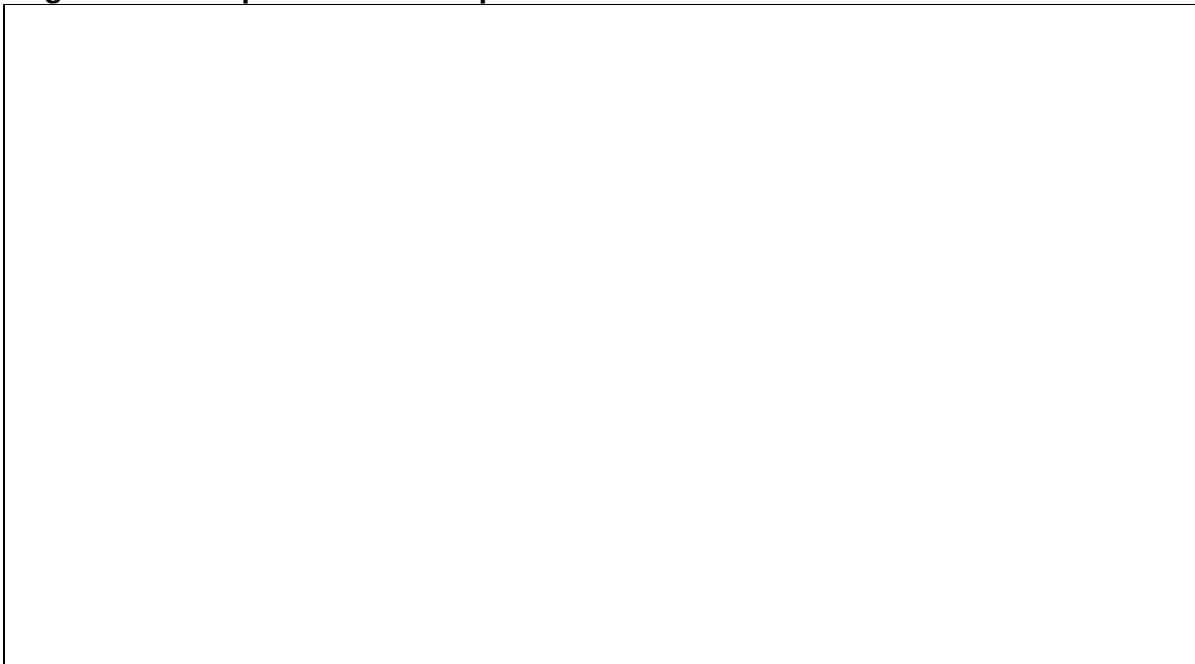
⁴⁰⁵ A Nota, n. 290, ano I, p.1, do dia 6 de abril de 1918.

*em guerra, diante das legítimas explosões da cólera popular contra os insultos teutonicos, julgou prudente recolher-se aos bastidores...*⁴⁰⁶

Como, no dizer do «O Paiz», o degenerado director da «Epoca Theatral» também o da «Reforma» continua aqui ostensivamente nas suas indecorosas manobras a soldo da allemanha como agente agitador e presidente que foi, da tal Liga, não achando quem lhe ponha embaraço ás tendenciosas e malvadas intenções, quando todos os factos comprovam que estes germanophilos agiram e agem sempre obedecendo a um único plano, executando um so programa organizado, por certo em Berlim.⁴⁰⁷

A casa comercial citada pela crítica do jornal *Reforma* é a casa *Hopkins Causer e Hopkins*. Esta casa era o principal anunciante do jornal *A Nota*. Seu espaço publicitário ocupava toda a 4ª página. Tudo indica que a postura do jornal em torno de seu discurso político-ideológico também era construída pelo económico. O prédio citado pelo *Reforma* como não tendo uma linha de arte representativa da arquitetura moderna da cidade é, na realidade, uma construção do ano de 1916, ou seja, sua construção antecede à polémica apenas dois anos.

Fig. 51 Casa Hopkins Causer Hopkins



Fonte: Museu Regional de São João del-Rei

⁴⁰⁶ *A Nota*, n. 290, ano I, p.1, do dia 6 de abril de 1918.

⁴⁰⁷ *A Nota*, São João del-Rei, n. 292, ano I, p.1, do dia 9 de abril de 1918.

A casa inglesa com matriz em Birmighan na Inglaterra, e filiais em Liverpool e Rio de Janeiro, localizada inicialmente à rua Moreira César, esteve depois na rua Paulo Freitas (...) e a partir de 1916 adquiriu terreno e construiu sua sede ao lado do Teatro Municipal (...); além de outros artigos para lavoura, vendia as famosas desnatadeiras Alfa Laval. Pode-se ainda admirar o artístico trabalho, em ferro, que garante a parte superior de suas cinco portas, sobressaindo-se a do centro com vários emblemas, destacando-se ao alto do frontespício uma polia alada. Por razões de queda nas vendas a filial (...) são-joanense encerrou suas atividades comerciais em 1930.⁴⁰⁸

Apesar das qualificações exaustivamente construídas pelo *A Nota* através de inúmeras adjetivações, é necessário levar em consideração que para toda matéria jornalística existe um narrador que pode estar, ou não, encoberto pelos personagens presentes na trama. Além disto, nos dois jornais, as matérias não são assinadas. E, neste caso específico, na história contada no jornal *A Nota*, a legitimação de poder é dada pelo noticioso do Rio de Janeiro. São João del-Rei tem uma relação estreita com a Capital da República. Nos jornais locais é comum observar matérias jornalísticas sobre a cidade carioca, compilação de artigos, notícias de pessoas que vão viajar para a Capital ou que de lá estão chegando e, até mesmo, propagandas de estabelecimentos comerciais cariocas, inclusive de colégios.

As notícias aqui analisadas foram publicadas durante a Primeira Guerra Mundial e, neste período, como em qualquer outro, em que a crise social é iminente, o discurso elaborado a partir de representações simbólicas é capaz de significar determinados sentimentos e formas de agir, construindo um cenário onde autores e leitores compartilham pensamentos e ações em torno de uma idealização da própria sociedade. Neste período específico, existe um discurso ideológico-político comum sobre a nação brasileira, sobre o brasileiro, sobre as nações aliadas e do outro lado, existe a figura do mal, encarnada nos países inimigos e naqueles que carregam suas respectivas nacionalidades.

A apropriação de usos e de interpretações, que aqui podem ser observadas, além de indicar a existência de determinadas práticas culturais, evidencia que no jogo das

⁴⁰⁸ GAIO SOBRINHO, 1997, *op. cit.*, p.56.

lutas sociais é necessário fazer uma distinção entre as estratégias e as táticas na produção de sentido no cotidiano. As estratégias são os mecanismos de dominação produtores de normas, modelos e objetos elaborados com o objetivo de se tornarem aceitáveis pelos próprios dominados. Já as táticas, também produtoras de sentido, na realidade, distanciam das significações visadas pelos seus produtores, pois elas se manifestam não através de seus próprios produtos, mas nos modos de usar os produtos impostos pela ordem dominante.⁴⁰⁹ Nesse sentido, o resultado de um texto, ou melhor, o processo de comunicação, só existe a partir da dupla autoral – autor e leitor. O público tem um papel importantíssimo nesta construção porque toda leitura requer uma hierarquização de conteúdos.

Reconhece-se, cada vez mais, que apesar de “leituras preferenciais” construídas no texto, o público pode decodificar a mensagem de forma negociada ou mesmo de forma oposta. Enfatiza-se, pois, o poder da audiência em produzir significados.⁴¹⁰

Portanto, a leitura é um ato ativo de construção, de mudança, de reforço ou de negação dos discursos presentes em um texto. O cronista do jornal *A Nota* foi um leitor ativo e “especial” da crônica carioca, fazendo citações diretas e indiretas a partir da construção de significados para enquadrar o jornal são-joanense opositor.

A partir do dia 9 de abril de 1918, dia em que foi publicada a última matéria da polêmica criada pelo jornal *A Nota*, não foram encontrados artigos que tratassem do assunto. No jornal *Reforma* as suas edições seguintes não têm matérias relacionadas ao teatro ou à crítica teatral, muito menos aos assuntos publicados no jornal *A Nota*. Outro fato importante que deve ser levado em consideração é que o dia em que foi publicada a matéria no jornal *A Nota* – 9 de abril de 1918 – o jornal cessou a sua publicação. Tudo indica que talvez o periódico propositadamente quisesse construir o

⁴⁰⁹ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.186.

⁴¹⁰ BARBOSA, Marialva. Recuperando um leitor do passado: apontamentos metodológicos. *Ciberlegenda*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/marial5.htm>. Acesso no dia 02/06/05.

seu último fato social. Ou seja, o jornal *A Nota* apresentou a sua apoteose final em grande estilo. O periódico buscou assim, como nas revistas, um *grand finale*. E, se verdade for esta afirmativa, pode-se concluir que o teatro na cidade de São João del-Rei tinha uma importância no meio social. Pois além dele servir como elemento de distinção social – era realizado pela elite são-joanense – apesar de ser um gênero cômico, também fomentava o jornal, outro produto da cultura de massa.

O Teatro de Revista e os jornais locais funcionavam como veículos de exposição de pessoas importantes da cidade, dos estabelecimentos comerciais, ou seja, tanto um quanto o outro acabava por fazer uma propaganda da elite local e para ela. Basta observar que as pessoas envolvidas com este meio de comunicação são as responsáveis pelo desenvolvimento da cena teatral são-joanense.

CAPÍTULO 2

SÃO JOÃO DEL-REI NO TEATRO DE REVISTA

NA BELLE ÉPOQUE

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite –, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si.
Kafka. *He*⁴¹¹

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, o Brasil passou por importantes mudanças, transformando-se num país abolicionista, republicano, capitalista e racional. Diante desse quadro e na busca de padrões europeizados para poder ingressar na lista de países civilizados impõe condutas comportamentais tanto para o espaço privado quanto para o público à luz das diretrizes, principalmente, francesas.

O País busca, através das transformações físicas nas cidades com a construção de jardins, novas moradias, praças, calçamento, água encanada, rede de esgoto, luz elétrica e melhoramento das vias de acessos – eliminação das ruas estreitas e escuras por grandes avenidas – aproximar-se dos ideais europeus, principalmente, após os projetos desenvolvidos por Haussmann que tinha, inicialmente, a concepção de uma sociedade doente que, cirurgicamente, poder-se-ia fazer intervenções pontuais para a sua melhoria. Basicamente o programa instalado em Paris durante o Segundo Império foi a demolição dos traçados arcaicos, constituição – instalação e construção – de

⁴¹¹ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 33.

novos espaços para os serviços considerados primários e secundários, e construção de uma nova estrutura administrativa da cidade, dividida em 20 distritos (*arrondissements*), com a demolição do cinturão alfandegário do século XVIII⁴¹².

A cidade tornou-se um espaço que buscava aliar o gosto refinado, independente se era compatível com as especificidades do clima tropical, com toda a materialidade e o imaginário que eram experimentados na Europa. A finalidade desse sacrifício era poder participar dos novos tempos. Era imperativo viver o “melhor dos tempos”, ou seja, a *Belle Époque*.⁴¹³

A Belle Époque se caracteriza pela expressão do grande entusiasmo advindo do triunfo da sociedade capitalista nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, momento em que se notabilizaram as conquistas materiais e tecnológicas, ampliaram-se as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas.⁴¹⁴

O pensamento de modernidade no Brasil era, na realidade, uma tentativa de se aproximar do imaginário de civilização construído na Europa. Era preciso eliminar as marcas barrocas que urdiram nossas tradições e, ao mesmo tempo, mitificar a civilização francesa. A cidade ideal está pautada na concepção de que para abrir um novo tempo histórico é preciso destruir o antigo, isso sob a égide do lema positivista *ordem e progresso*.

As elites locais, nesse período, a partir das concepções de modernização e civilização, buscavam o tão desejado progresso para as cidades com os ideais de higienização, embelezamento e racionalização.

O sonho de livrar as cidades de seus impasses históricos, iniciado na segunda metade do século XIX, assumiu contornos mais nítidos na Primeira República, quando administradores públicos e comissões higiênico-sanitárias do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife tentaram eliminar os vestígios de barbárie – identificados aos maus hábitos, à ausência de equipamentos e serviços urbanos regulares, à insalubridade dos portos, à

⁴¹² BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.598-95.

⁴¹³ DOIN, José Evaldo de Mello *et al.* *A Belle Époque* caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no mundo do Café (1852-1930) — a proposta do Cemumc. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7, n. 53, 2007, p. 94.

⁴¹⁴ FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, p.15.

chusma de vagabundos e ociosos, aos epidêmicos cortiços – impondo medidas autoritárias de intervenção, que previam o afrancesamento das áreas centrais e dos costumes de seus habitantes.⁴¹⁵

A pesquisadora Márcia Camargo ao analisar o salão artístico-literário do senador José de Freitas Valle, na sua mansão paulista, onde oferecia saraus e banquetes define, a partir da *Villa Kyrial*, uma das características da *Belle Époque* com sendo a

estetização da vida, baseada na concepção segundo a qual o cotidiano deve transformar-se em obra de arte. Segundo essa concepção, seria preciso não só fazer literatura e arte, mas viver como se a vida pudesse ser uma obra de arte e literatura.⁴¹⁶

Baudelaire, com certeza, sintetiza essa característica apontada por Márcia Camargo. Mesmo tendo uma visão contrária ao progresso, à indústria e à modernidade, usufrui dessa atmosfera referindo-se ao mundo sendo guiado por forças invisíveis que empurram o homem para o tédio e a morte⁴¹⁷. Além de misturar vida e obra, ele transformou a cidade em um objeto estético. Tanto que, após as intervenções urbanas parisienses, a cidade passou a ser observada pelos artistas com novos olhares, com percepções voltadas para as imaginações modernas.

No Brasil, a cidade como objeto também aparece, primeiramente, com os ficcionistas, poetas, cronistas e fotógrafos. Entre esses escritores atentos à cidade é possível citar Lima Barreto, Manoel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, João do Rio, Raul Pederneiras. Além desses, temos os relatos de viajantes que em seus textos e desenhos tentam projetar o cotidiano das cidades e do povo.

O sentido do termo moderno utilizado no livro *Curiosités esthétiques*⁴¹⁸, de Baudelaire, anuncia um rompimento com os românticos apontando as marcas que nortearão as artes no século XX, ou seja, o artista não poderá desprezar o transitório, o

⁴¹⁵ PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. Outras leituras da cidade: experiências urbanas da população de Ribeirão Preto durante a Primeira República. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 19, p.78, 2005.

⁴¹⁶ CAMARGO, Márcia. *Villa Kyrial: crônicas da Belle Époque Paulistana*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001, p. 12.

⁴¹⁷ VELLOSO, M., *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Calmann-Levy, [19--].

passageiro e o fugidio. O Belo ou o Bem não pode mais expressar o mundo de forma preconcebida. Baudelaire buscava encontrar uma arte que fosse capaz de “representar” o momento que ele estava vivendo protestando contra uma cidade, pois é nela que se concretizava a Revolução Industrial. Os românticos, na realidade, mantinham uma arte longe dessa discussão sobre o moderno, focando a natureza e o passado.

O traço com que a modernidade se aparenta definitivamente e da maneira mais íntima à Antiguidade é esse caráter fugaz. A ressonância ininterrupta que as *Fleurs du Mal* encontraram até hoje vincula-se a um aspecto peculiar sob o qual a cidade grande apareceu pela primeira vez na poesia. É o aspecto menos esperado. Quando evoca Paris em seus versos, Baudelaire faz ressoar a decrepitude e a caducidade de uma cidade grande. Talvez seu mais perfeito exemplo esteja no “Crépuscule du matin” que é a reprodução, a partir dos materiais da cidade, do soluçar do homem prestes a despertar. Este aspecto, porém, é mais ou menos comum a todo o ciclo dos “Tableaux Parisiens”. Ele vem à tona, magicamente, na cidade translúcida, em um poema como “Le soleil”, assim como aparece também na evocação alegórica do Louvre em “Le cygne”.⁴¹⁹

Nos *Tableaux Parisiens* do livro *Fleurs du Mal* os lugares da cidade apresentados por Baudelaire são sempre afastados, pequenos, ermos, contradizendo o próprio sentido de urbano, pois o que remete à idéia de cidade são as praças, as grandes avenidas, os monumentos e os espetáculos arquitetônicos. Em *Les Sept Vieillards* é possível encontrar com densidade palavras que evocam a vida urbana de Paris daquele período.

Cidade formigante, e que ao sonho se aviva,
Em que o fantasma ao sol nos agarra o pescoço!
O mistério por tudo é seiva que deriva
Nos estreitos canais do potente colosso.⁴²⁰

No entanto, os poemas sobre a cidade no seu conjunto estão muito mais próximos das transformações das sensibilidades cidadinas do que do espetáculo da

⁴¹⁹ BENJAMIN, W., *op. cit.*, p.378, [J 57A, 3].

⁴²⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 101.

*Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!*

Les mystères partout coulent comme des sèves

Dans les canaux étroits du colosse puissant. (BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 2004, p. 98).

cidade moderna. Baudelaire abria outras possibilidades para apresentar a cidade como uma obra de arte, semelhantemente aos românticos quando representavam a natureza. Telégrafo sem fio, telefone, cinematógrafo, fotografia, avião, automóvel, são essas as inovações tecnológicas que alteraram a sensibilidade e a percepção urbanas.

O personagem que melhor sintetiza a possibilidade de descrever a cidade é o *flâneur*, figura urbana comum na cidade de Paris do século XIX, fruto da modernidade e da produção capitalista. O flânar pelas ruas, a experiência de andar anônimo pela multidão olhando para tudo e para todos sem ser observado e que, de certa forma, identifica o próprio Baudelaire, conforme análise de Benjamin no ensaio *A Paris do Segundo Império*⁴²¹, possibilita a descoberta dos rastros deixados pela multidão. Benjamin associa a atividade do *flâneur* aos antigos trabalhos de caça realizados pelos homens primitivos, pois a caça pressupõe uma tradição, uma experiência transmitida e um saber hereditário. O *flâneur* descortina a cidade na sua dimensão espacial e temporal. A prostitua é a figura da cidade de maior interesse do *flâneur*, pois ela é, ao mesmo tempo, mercadoria e vendedora, condensando em si um produto da miséria capitalista.

Somente a massificação urbana permite à prostituição difundir-se por várias partes da cidade. É por isso que ela fascina, e sobretudo por ser objeto vendável. Quanto mais ela reveste a forma mercadoria, mais excitante se torna filha da metrópole capitalista, encarnação da mercadoria, ela aparece como artigo de massa.⁴²²

Contrariando Baudelaire, a lésbica, para Benjamin, é considerada a verdadeira heroína da modernidade. O pensamento benjaminiano considera que a mulher é a encarnação e a guardiã da vida natural e, nesse contexto, ela passa a representar uma ação antinatural. Benjamin cita inclusive, uma lésbica – Claire Demar – que proclama

⁴²¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. E. ed. São Paulo: Barsiliense, 1991.

⁴²² ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela? Dossiê Walter Benjamin. *Revista USP*, n.15, p.64, set./out./nov., 1992.

sua luta contra a maternidade e contra as leis do sangue.⁴²³ A modernidade é um período histórico da antinatureza e a alegoria que melhor se enquadra é a da morte sobre a antiguidade.

As figuras femininas que representam a cidade de São João del-Rei – princesa, odalisca e a deusa Atenas – estão vinculadas a uma imagem contraditória quanto ao período de análise, ou seja, ao período moderno, pois essas imagens foram criadas a partir de uma interpretação sobre a natureza, semelhantemente aos românticos. Para exemplificar, é possível citar uma passagem do capítulo *São João del-Rei*, do romance *Maurício ou Os Paulistas em S. João d'El-Rei*, de Bernardo Guimarães. Esse romance-histórico, editado em 1877, narra, na realidade, nas suas primeiras páginas, uma história vivida durante a Guerra dos Emboabas, portanto, muito distante temporalmente da cidade são-joanense do final do século XIX.

É bem linda a cidade de S. João d'El-Rei, - Essa formosa odalisca, que abre as portas das magníficas regiões do Sul de Minas.

Se a não conheces, leitor, pergunta àqueles que a têm visitado, se não ficaram encantados com aquele aspecto faceiro e risonho, que sempre a reveste, e que dá-lhe a aparência de noiva gentil, que traz sempre na fronte a grinalda da festa nupcial, e nos lábios o sorriso da alegria e do amor.

Reclinada pela falda de um serrote de pouca elevação, chamada a Serra do Lenheiro, cujo dorso denegrido, árido e esburacado contrasta singularmente com a perspectiva risonha e vicejante da planície, parece travessa e risonha pastorinha, que, pousada sobre a pelúcia verde dos prados, com os braços abertos e o sorriso nos lábios, como que está dizendo ao viandante fatigado:

-Vem a meu seio gozar do repouso e do prazer. (...)

É a terra dos frutos e das flores, dos perfumes e das canções, dos risos e das festas, da beleza e do amor. É a Nápoles de Minas. (...)

Deitada ao longo da falda da serra amparam-lhe brandamente a cabeça, pelo lado do sul, verdes e boleadas colinas, enquanto os pés estiram-se espreguiçando pela planura, formando o pitoresco arrabalde de Matosinho, cujas casas alvejam afofadas em ondas dos mais frondentes e viçosos pomares.

Seguem-se a norte e a leste as extensas lizerias, no fundo das quais rola as ondas rápidas o caudaloso Rio das Mortes, que em distância de cerca de meia légua se encurva em torno da cidade como serpente colossal posta em guarda aos pés do escabelo, em que repousa a fada mimosa dos países do ouro e do diamante.⁴²⁴

⁴²³ WITTE, Bernd. Porque o moderno envelhece tão rápido? Dossiê Walter Benjamin. *Revista USP*, n.15, p.108, set./out./nov., 1992.

⁴²⁴ GUIMARÃES, Bernardo. *Maurício ou os paulistas em S. João D'El-Rei*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p.5-6.

A cidade é comparada a um corpo feminino belo e prazeroso a partir de sua localização geográfica. A natureza se confunde com o feminino e, ao mesmo tempo, proporciona uma felicidade. Esse prazer só é vivenciado por aqueles que já visitaram a cidade. A felicidade só pode ser imaginada “*no ar que respiramos, entre as pessoas que viveram conosco. Em outras palavras, na idéia de felicidade (...) vibra conjuntamente a idéia de redenção*”.⁴²⁵ Essa é uma frase tipicamente benjaminiana que parece ter sido tirada da vida cotidiana, mas que, concomitantemente, revela que, *a priori*, a salvação depende da destruição de um contexto natural. Por isso, a modernidade está mais próxima da morte, por produzir bens e materiais antinaturais⁴²⁶.

De acordo com Cláudia Oliveira, ao analisar textos dos cronistas das revistas cariocas *Fon-Fon!*, e *Para todos...*, no período de 1900 a 1930, as imagens e os textos descritivos do cotidiano focalizam suas discussões entre o corpo, os olhos e o espaço urbano. “*Os ‘corpos manequins’ eram excitados e transmitiam uma vivacidade febril. Seus olhos velozmente procuravam por alguém, por alguma coisa, por algum lugar.*”⁴²⁷ Nesse novo espaço urbano corpos se tocavam e passaram a ser vistos, contemplados e desejados por estranhos.

O Rio de Janeiro não escapa das comparações entre o corpo feminino e a cidade. A topografia da cidade carioca moderna com seus morros, suas praias e suas ondas possibilitaram a elaboração de uma representação simbólica da deusa do amor, a Vênus “*dourada pelo sol*”. A mulher associada à cidade evoca uma imagem de prazer, de desejo e de sedução. É nesse contexto – mulher, cidade, natureza – que

⁴²⁵ BENJAMIN, Walter. *As passagens*, op. cit., p. 521 [N 13a, 1].

⁴²⁶ WITTE, B., op. cit., p. 108.

⁴²⁷ OLIVEIRA, Cláudia de. Rio Femme – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas ilustradas cariocas *Fon-Fon!* e *Para Todos...* – 1900-1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 203-4, jan./jun. 2008.

informações jornalísticas, crônicas e literatura vão construindo simbolicamente a “Cidade-Maravilhosa”⁴²⁸.

No teatro de revista carioca com a peça *Mercúrio* de 1887, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, a cidade é um personagem que narra suas maravilhas naturais e, obviamente, também aponta as suas mazelas como resultado das ações de seus governantes.

Eu agradeço à natureza
Que me fadou prodigamente;
Fez-me um prodígio de beleza,
Bela entre as belas certamente.
Não lhe agradando o paraíso.
Quis Deus um novo dar ao mundo:
Teve um angélico sorriso
E me arrancou do caos profundo.
Deu-me essa eterna primavera
Que tão simpática me torna,
Esse calor que me tempera
E a cordilheira que me adorna.
Mas, se por Deus eu fui assim dotada,
Os homens, esses não me deram nada!⁴²⁹

Cidade e mulher pertencem a uma mesma natureza que vive um momento de transformações radicais. A mulher conquista mudanças ao poder usufruir do espaço público. Elas são vistas e desejadas pelos homens. Da mesma forma, a cidade também passa a ser vista através dos seus melhoramentos urbanísticos. Portanto, um novo olhar é descoberto na cidade, numa mistura de fetiche, exibicionismo e *voyeurismo*.

Nas peças teatrais aqui analisadas existe apenas uma personagem que representa esse novo papel da mulher na sociedade moderna. Justamente a peça mais antiga, escrita no ano de 1893, que traz a personagem *Elegante* numa cena em que ela apresenta, através de uma música, as dificuldades para viajar nos vagões da EFOM, durante o período de festas do bairro Matosinhos, causadas pelo balanço do trem, pelo

⁴²⁸ OLIVEIRA, C., *op. cit.*, p. 206.

⁴²⁹ SUSSEKIND, F., 1986, *op. cit.*, p. 26.

pequeno espaço entre os bancos e pelos toques corporais. A música cantada por *Elegante* inicia afirmando a sua reputação.

Eu tive princípio honesto
Vivendo vida remota,
Num canto muito modesto
Com minha avó já velhota.⁴³⁰

O personagem *Compadre*, de forma irônica, confirma a índole da *Elegante*: “*Acredito... Está se vendo*”⁴³¹. Portanto, a cena que apresenta essa mulher que pode sair sozinha pela cidade e que tem justamente o nome de *Elegante*, contracena com um personagem – *Compadre* – que sempre duvida da sua reputação.

Nessa peça, a cidade de São João del-Rei ao ser apresentada através dos versos de Bernardo Guimarães (citado acima) em uma comparação com o feminino e com as belezas naturais faz, na realidade, uma superposição de imagens da cidade. Por um lado, existem as belezas naturais, e por outro, a cidade são-joanense possui melhoramentos urbanos modernos. O que pode parecer, inicialmente, como contradição na apresentação da cidade observa-se que, em tal peça teatral, as transformações modernas podem ocasionar problemas na própria visão natural da cidade. Isso pode ser observado quando é citada a destruição da serra, local da Casa da Pedra, para exploração do calcário. É nesse sentido, que Benjamin pensa a alegoria da morte no processo de modernidade das cidades, sabendo que o moderno contém, intrinsecamente, o antigo dentro de si.

A Casa da Pedra ao mesmo tempo em que é mencionada como um dos lugares mais aprazíveis da cidade, o enredo da peça teatral aponta para uma descontinuidade desse discurso ao apresentar problemas relacionados à exploração de matéria-prima na serra onde está localizada a gruta. A natureza, portanto, sofre as conseqüências do mundo do capital.

⁴³⁰ *A mudança da capital, op. cit.*, f. 37v. Outros trechos dessa música foram apresentados no capítulo anterior.

⁴³¹ *Ibidem.*

Quanto aos melhoramentos urbanos pode-se apontar para uma outra contradição na construção do espaço urbano de São João del-Rei. Durante o século XIX e, até mesmo, no início do século XX, as transformações arquiteturais existentes nas casas e nos casarões foram realizadas, na maioria das vezes, apenas nas fachadas das casas. Mais uma vez, pode-se afirmar que o moderno está cheio de elementos do antigo. Esse caso específico permite inferir que no espaço urbano são-joanense o antigo permaneceu dentro das casas das famílias enquanto que a natureza sofria o seu desgaste na produção capitalista moderna. É no interior das casas e das igrejas que sua configuração arquitetural e, por que não, cenográfica, possui uma decoração e uma organização que busca o ilusório na tentativa de convencer e persuadir seus freqüentadores demonstrando os poderes de deus e do rei.

Nas peças teatrais escritas entre 1893 e 1918 o espaço urbano citado nas peças fica restrito às ruas centrais com o seu comércio e seus edifícios modernos. São citadas as construções da EFOM – Estrada de Ferro Oeste de Minas –, principalmente o edifício dos passageiros e o seu hotel, a Companhia Industrial São Joanense, o Pavilhão de Exposições, o teatro e as praças. O bairro com maior recorrência de citações é o de Matosinhos com sua festa religiosa. Já o Tijuco é mencionado apenas para fazer referência às pessoas com relevância cultural, principalmente, no campo da música. Das construções antigas e, por conseguinte, barrocas, são citadas com maior freqüência as pontes da Cadeia e do Rosário.

A delimitação espacial da cidade de São João del-Rei definida nas peças ratifica a tentativa de demonstração dos aspectos modernos da cidade. No entanto, é importante frisar algumas contradições na construção desse espaço. Do barroco, somente as pontes, duas especificamente, são mencionadas nominalmente. A cidade de São João del-Rei é cortada por um rio, esse aspecto exigiu a construção de inúmeras outras vias de acesso a cada uma das margens, como por exemplo, as pontes de ferro para

pedestres construídas no final do século XIX. No entanto, as pontes citadas nas peças foram construídas no final do século XVIII. Talvez essa referência se deva ao fato de que o centro da cidade e os edifícios da administração pública estejam próximos a estas duas pontes.

No final do século XIX e início do século XX a ocupação urbana da cidade segue a direção do Córrego do Lenheiro e vai tomar as áreas próximas da EFOM. As construções novas dessa região não são citadas na peça. Outros aspectos barrocos são citados apenas por alusão. Um deles é representado, novamente, pelo bairro Tijuco, pois é lá o berço da música sacra barroca, no entanto, essa produção musical não merece destaque nas peças teatrais com a mesma intensidade que se pode verificar nos dois álbuns editados na cidade nos anos de 1913 e 1918. Isso acontece apesar de os músicos que participam das peças teatrais serem integrantes das orquestras da cidade e, possivelmente, se apresentarem durante as festas religiosas das igrejas mais importantes da cidade.

É relevante também apontar que na peça *Terra Ideal*, com o personagem *Tertuliano Quaresma*, as cenas que ele aparece, mesmo que comicamente, são citados elementos que fazem referência aos rituais da Semana Santa, uma das maiores festas da cidade. No entanto, a festa religiosa que merece destaque é a do bairro Matosinhos, sempre relacionada com os jogos de azar e com os romeiros. A igreja Nossa Senhora do Carmo, São Francisco e do Rosário não são mencionadas.

O único edifício que trouxe algum incômodo foi o da *Hopkins Causer e Hopkins*, que foi, inclusive, motivo de uma discussão entre dois jornais da cidade. Mas tudo leva a crer que a intriga foi impulsionada por questões políticas, tendo como justificativa que a aparência arquitetural da casa comercial não estava à altura das outras construções da cidade. No entanto, na crítica teatral não fica explícita as distinções estéticas que o periódico preconizava para aquela época.

Num entendimento a partir da história linear pode parecer óbvio que no teatro de revista, gênero urbano, consolidado junto à modernidade e que tem como principal personagem a cidade transformada, que suas peças tivessem como intuito maior apresentar apenas as mudanças ocorridas no espaço urbano a partir da idéia de modernidade trazidas, principalmente, da França. No caso específico são-joanense, idéias trazidas da Capital Federal.

No entanto, faz-se necessário retomar o conceito de *enteléquia*⁴³² utilizado por Benjamin justamente em um contexto de discussão teórica, no qual o referido pesquisador, a partir da idéia de origem, tenta demonstrar que História e Temporalidade só podem compartilhar de uma cronologia tranqüila dentro dos limites de uma história oficial cujo sentido pretende apenas alimentar os desejos e as vontades das classes dominantes.

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição.⁴³³

Portanto, é necessário pensar um co-pertencimento do eterno e do efêmero na vida cotidiana são-joanense, principalmente, nas suas construções simbólicas. São João del-Rei é identificada como uma cidade barroca com manifestações religiosas capazes de ultrapassar a esfera do sagrado. A cidade vive e revive desde os séculos XVIII suas manifestações barrocas tanto no espaço sagrado quanto no espaço profano – festas civis, vida cotidiana, política – com as intensidades de uma concepção do que seja o sagrado, o eterno e, por fim, a salvação da alma humana. Portanto, no teatro de revista seria de certa forma, inconcebível não existir uma referência a esse estado de vida. Não citar em suas peças teatrais as igrejas barrocas e a Semana Santa, ou melhor, silenciar-se diante das suas manifestações seculares quer indicar, talvez, a

⁴³² Aqui utilizada no mesmo sentido de *mônada e origem*.

⁴³³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 11. *Grifos do autor*.

permanência, a manutenção ou a divisão clara e explícita de dois mundos: um representado pelas idéias modernas, pelo consumo, pela moda e pelas tecnologias e, o outro, quase que paralelo ao primeiro, como aquele espaço próximo ao intocável. Talvez, por esse motivo, as manifestações religiosas realizadas no seu bairro mais popular, o Matosinhos, e que permite a junção entre o jogo de azar e as orações, possam fazer parte do universo teatral revisteiro. Além disso, esse bairro ainda possui os melhoramentos advindos da Estrada de Ferro.

A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos [no mais singular e mais esquisito dos fenômenos], nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações [aparições] mais sofisticadas [demasiadamente maduras] de um período de decadência [de uma época tardia]. A idéia absorve [assume] a série de manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum. Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a idéia: o primeiro caso [ali], ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes [o que era] – um particular [particularidade]; no segundo caso [aqui], ele é incluído sob a idéia [ele está na idéia] e passa a ser o que não era – totalidade. Nisso consiste sua redenção [“salvação”] platônica.⁴³⁴

Benjamin, para explicar as inúmeras possibilidades dos fenômenos, seus desdobramentos, suas incompletudes e seus inacabamentos, utiliza a metáfora da constelação. Pontos isolados, tais como estrelas perdidas na imensidão de um universo escuro, só podem receber um nome quando algum traçado os une, dando sentido e construindo uma imagem. Para Benjamin, a construção de sentido de objetos que podem ocupar espaços contraditórios acontecerá na construção de um novo desenho, adquirindo um novo sentido em oposição à narração linear que “*enumera a seqüência dos acontecimentos como as contas de um rosário*”⁴³⁵. É nesse instante que, determinados fatos, poderão emergir para fora do *continuum* cronológico da história, afastando-se da visão básica de mosaico para o entendimento do desenho de uma nova constelação.

⁴³⁴ GAGNEBIN, J., *op. cit.*, p. 13. A pesquisadora utilizou a tradução de ROUANET, Sérgio Paulo. Introdução. In: *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 68-9. Ver texto: BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1975, p. 44-5.

⁴³⁵ GAGNEBIN, J., *op. cit.*, p. 15.

Pode-se perguntar aqui, se no conceito de mosaico, que esclarece bem a idéia de descontinuidade, não está implicada, porém, a intenção do sujeito, que coloca e arranja cada pedra de tal forma que elas juntas apresentem a imagem por ele desejada. Sendo assim, essa analogia não daria conta do caráter não intencional da verdade. A idéia de constelação, que o próprio Benjamin utiliza, parece aqui ser mais pertinente.⁴³⁶

Na peça *A mudança da Capital* (Cena 10, Ato 2), o personagem *Compadre* ao se deparar com o novo muro caído da Estrada de Ferro utiliza uma expressão que é capaz, a partir de Walter Benjamin, de suscitar, mais uma vez, as contradições da modernidade.

COMPADRE – Este homem da mandioca é doido! (reparando o muro) Ora realmente foi uma grande espiga este muro caído, esta Babylonia indecente que a E. de Ferro mandou levantar aqui mesmo em frente ao hotel (sic). **Uma lembrança que até parece esquecimento!** Encurralou os passageiros, prejudicou o passeio das famílias, e tirou a vista dos moradores da Rua Antônio Rocha. (Refletindo) Mas elle que tem o nome da Rua, que é presidente (sic) da Câmara Municipal, não disse nada? Pois eu que sou macaco velho e que não mexo com gente grande! Está solto! (Vae a sahir é entra a Elegante que o detem).⁴³⁷

A expressão *lembrança que até parece esquecimento* sintetiza o movimento moderno. É na velocidade, no passageiro, no efêmero que se terá a maior característica desse período vivido em São João del-Rei. A relação entre memória e morte suscitada nessa passagem, quando o personagem *Compadre* mistura dois tempos distintos em sua fala, remete a dois problemas criados pela construção de um muro e que está vinculado ao tempo moderno. O primeiro problema é atrapalhar o fluxo das pessoas que embarcam e/ou desembarcam na estação. A multidão, a aglomeração de pessoas, é citada mais, efusivamente, na peça *Terra Ideal* quando o personagem *Roceiro* visita, juntamente com o *Dr. Conegundes*, a cidade do Rio de Janeiro. Portanto, de todas as peças são-joanenses somente o trecho da peça *A mudança da capital*, citado acima, apresenta esse tema numa discussão sobre a cidade mineira. O outro problema criado pelo muro, está vinculado a um tempo antigo,

⁴³⁶ MACHADO, Francisco De Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.80.

⁴³⁷ *A mudança da Capital*, op. cit., f.36. **Grifo meu.**

pois atrapalha a visão dos moradores e o passeio das famílias. Trata-se aqui de um autêntico momento de perigo, tal como definiu Benjamin em sua tese *Sobre o conceito de história*. Uma lembrança do passado para ordenar os rumos da história. Nesse exato momento, o personagem silencia, evocando uma ordem exterior ao citar o Presidente da Câmara que é o ex-diretor da EFOM e é quem empresta o nome para a rua onde fica localizado o muro.

Portanto, essa relação com o tempo existente nesse único espaço arquitetural, ou melhor, na construção do muro, objeto que serve para delimitar uma divisão, uma fronteira, na realidade, para o personagem *Roceiro*, também dividiu o espaço em temporalidades distintas, possibilitando um movimento do imóvel. Nesse sentido, o acontecimento e o presente, que estão sempre ligados, remetem a um tempo pensado fora da continuidade histórica. A arquitetura está sempre vinculada à concretude, ao durável, ao “eterno”, numa tentativa de vencer o tempo. Este, ao contrário, está na ordem do cambiante e da surpresa, pois não é tangível e não tem forma concreta.⁴³⁸

Articulações fronteiriças entre o público e o privado na inserção de cada pessoa em seus itinerários, inclusive no uso das calçadas, pode criar maneiras de usar o espaço longe daquelas planejadas nos projetos urbanísticos, possibilitando a criação de formas singulares de utilização do espaço. O muro pode, talvez, apenas demonstrar que houve uma mudança nos hábitos cotidianos e isso pode não significar uma ruptura com um modo de vida e nem um afastamento da cidade em relação à EFOM.

Existe um tempo para olhar e para passear e um tempo mais dinâmico e que impede a própria circulação das pessoas. O moderno é apresentado nas peças de teatro de revista no movimento de caminhar pela cidade. É justamente esse caminhar que se torna problema para o personagem *Compadre*. Portanto, não permitindo aquilo

⁴³⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

que o *flâneur* possui de mais importante: caminhar nos tempos modernos, sem, necessariamente, ser lento, mas podendo ver e sentir a cidade nos seus pormenores.

Aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa para a outra, sobretudo oralmente. Porém, no decorrer do século XIX, ele se depositou também em uma literatura.⁴³⁹

O personagem *Compadre* nesse trecho da peça traz à tona a discussão sobre memória e experiência, dois conceitos relevantes nas teorias benjaminianas. É nessa relação que presente e passado se encontram. No entanto, Benjamin percebe que a vida moderna traz como consequência a impossibilidade de narrar justamente pela incapacidade de experimentar. Benjamin tem total consciência da noção do tempo na modernidade, ou melhor, da temporalidade e da morte. Talvez, por isso, compreenda Baudelaire como aquele que descreve não somente aquilo que deve durar, mas entende, principalmente, a inspiração do poeta em escrever sobre aquilo que pertence à morte, sabendo que o ato de escrever é também um ato para vencer tanto a morte quanto o tempo. Por isso, Benjamin tem como objetivo “*introduzir o tempo na escrita, que, por natureza, o excluiria*” num movimento de “*ir e vir entre as coisas e idéias*”.⁴⁴⁰

No último poema das *Flores do Mal* é a *Morte* que será “*encarregada pelo poeta de livrar, enfim, o objeto privilegiado do desejo moderno, o ‘novo’*”.⁴⁴¹

Ó Morte, ó capitão! Deixemos este cais!
Este país é o tédio! Ah, soltemos a vela!
Se o firmamento e o mar são negrumes fatais
O nosso coração, de clarões se constela!

Verte-nos seu veneno, ele é que nos conforta!
Tanto o cérebro nosso é de fogo incendiado,
No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa?

⁴³⁹ BENJAMIN, Walter, *Passagem, op. cit.*, p. 462 [M 1, 5].

⁴⁴⁰ MURICY, Kátia, Tempo e imagem: a teoria da escrita em Walter Benjamin. *O Percevejo*, UNIRIO: Rio de Janeiro, n.6, 1988, p.14.

⁴⁴¹ GAGNEBIN, J., *op. cit.*, p. 52-3.

Para o novo encontrar no mais conhecido!⁴⁴²

A luta para manter a memória, a palavra, as lembranças do passado e, por conseguinte, o não esquecimento do futuro, pode ser visto, a partir das esteiras benjaminianas, nas errâncias realizadas por Homero na tentativa de voltar para a sua terra natal. Do poema, dividido em 24 cantos que narra o "regresso" de Ulisses, talvez, o que melhor exemplifique e possibilite um entendimento sobre os conceitos de experiência, esquecimento e morte, na presente discussão, seja o Canto IX, que conta o início da viagem rumo a Tróia.

Na viagem de Ulisses, após alguns contratempos, seus navios chegaram à cidade dos Ciconianos e, após uma briga, Ulisses perdeu seis homens de cada navio. Saindo dessa confusão, sua frota foi atingida por uma tempestade que o manteve no mar durante nove dias até que se aproximou do país dos *Comedores de Lótus*. Após atracar mandou três de seus homens verificarem que terra era aquela e quem eram seus habitantes. Os homens de Ulisses foram bem recebidos pelos moradores daquele país que, inclusive, lhes deram alimentação. Os *Lotófagos* era um povo vegetariano e pacífico, mas, ao mesmo tempo, eram perigosos, pois eles representavam a grande luta que a *Odisséia* inteira travava: que é a luta contra o esquecimento. "*Os Lotófagos não ameaçam nem matam, mas, de maneira muito perniciosa, oferecem o eterno*

⁴⁴² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, p.154-5.

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le cil est la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!
(BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 2004, p.152-3).

presente do esquecimento".⁴⁴³ Eles ofereceram para os homens de Ulisses o *Lótus* que era doce como mel:

No dezeno aos Lotófagos arribo,
 Que apascenta uma planta e flor cheirosa.
 Jantamos, feita aguada; envio arauto
 Com mais dous a inquirir de pão que gente
 Lá se nutria. Aos três em nada ofendem,
 Mas lhes ofertam Loto; mel provando,
 Os nossos o recado e a pátria esquecem,
 Querem permanecer para o gostarem.
 Constrangidos e em lágrimas os trago
 E amarro aos bancos; apressado os outros
 Sócios recolho, a fim que do regresso
 A doçura falaz os não deslembre.
 Em fila, a salsa espuma a remos ferem,
 E dali pesarosos nos partimos.⁴⁴⁴

A luta de Ulisses, nesse episódio, indica que, antes de tudo, sua luta é para manter a memória do passado de seus homens e, também, para que eles não esquecessem do futuro. Inúmeros outros cantos poderiam ser citados, no entanto, é importante frisar que a *Odisséia* é lida por diferentes pesquisadores como uma

trajetória alegórica entre a perda inicial de rumo, a desorientação funesta sobre 'o mar sem caminhos', como diz Homero, e a volta a Ítaca, à Pátria, à ordem familiar e política. [Como uma] (...) descrição da construção exemplar do sujeito racional que, para se construir a si mesmo como 'eu' soberano, deve escapar das tentações e das seduções do mito, assegurando seu domínio sobre a natureza externa e, também, sobre a natureza interna, sobre si mesmo.⁴⁴⁵

A viagem de Ulisses aos *Infernos*, relatada pelo poeta – Homero – quer, na realidade, manter viva a memória através da palavra e da história, pois ele sabe que não existe uma vida após a morte, dessa forma, resta somente a lembrança de quem já morreu. Portanto, a tarefa é lembrar do passado e também não esquecer do futuro.

Reconhecer a imortalidade exige cuidar da memória dos mortos para que os vivos de hoje possam dar testemunhos e manter a própria existência. Principalmente, se aqueles que um dia eram vivos e morreram em nome de uma contingência histórica localizada e sofredora, em uma morte que escapa, mas que, ao mesmo tempo, só se

⁴⁴³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006. p.14

⁴⁴⁴ *Odisséia* (canto IX). Tradução Manoel Odorico Mendes, São Paulo: Vila Rica, 3. ed. 1960, p.123. versos 65-78.

⁴⁴⁵ GAGNEBIN, J., *op. cit.*, p.13.

manterá viva nos relatos e nos encontros com o outro, visto que a experiência é construída, principalmente, pela linguagem oral.

O sofrimento e a morte sem nome de inúmeros anônimos conduzem para uma reflexão sobre a memória como instrumento de transformação social, pois ela é capaz de reter o passado e possibilita vislumbrar o futuro, não como uma lembrança no sentido de uma simples evocação do passado. Mas no sentido de lutar contra o esquecimento – o não saber; o saber, mas não querer saber; o fazer de conta que não sabe; o denegar; o recalcar; o transformar o passado em produto cultural a ser consumido pela massa ou transformar em uma mercadoria que faz sucesso – daquilo que necessita ser transmitido, mas que, ao mesmo tempo, indica uma impossibilidade representacional, devido ao próprio sofrimento vivido por aqueles que hoje são mortos anônimos ou não, mas são, com certeza, sujeitos de um tempo e de um espaço humano.

É nesse sentido que se deve pensar a EFOM como um espaço representacional elaborado por um discurso político, cultural, ideológico e urbanístico de determinados homens ou grupos de homens que têm uma visada de mundo específica e com determinados interesses políticos, capitalistas, ideológicos, artísticos etc. A Estação da Estrada de Ferro é um espaço praticado, ou melhor, um lugar, vivido tanto por seus produtores quanto pelos seus consumidores que narram determinadas histórias localizadas no tempo e no espaço, pois eles vivem aquilo que está lá representado, tentando dar sentido, refletindo, espelhando, a história da cidade de São João del-Rei por meio de variados discursos que se entrecortam. Por isso mesmo, na peça teatral, a única construção que traz a visão de uma Babilônia é o muro: não é a Estação e tudo aquilo que ela representa, não é a natureza com todas as suas belezas e, muito menos, a arquitetura barroca vivida intensamente desde o século XVIII em meio à modernidade são-joanense. “*A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as*

*linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, (...), cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras*⁴⁴⁶, assim Ítalo Calvino descreve a cidade de *Zaíra*.

Em uma das teses de Benjamin é possível perceber o que está em jogo quando em uma peça teatral, que tem a pretensão de apresentar a cidade através de seu objeto mais bem elaborado e representante da modernidade, abre espaço para evocar elementos importantes de um passado.

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma *citation à l'ordre du jour* – dia que é justamente, o do Juízo Final.⁴⁴⁷

O mundo novo está repleto de coisas do antigo, e esse passado espera a redenção pela rememoração integral do seu tempo.

Portanto, a *Belle Époque* vivida em São João del-Rei, representada em suas peças teatrais pelo silenciamento ou não, constrói, na realidade, a visão de uma cidade ideal a partir dos princípios modernizadores difundidos, principalmente, pelo Rio de Janeiro. Por isso mesmo, o terceiro ato da peça *Terra Ideal* proporciona uma comparação entre essas duas cidades. Obviamente, que o texto local aponta que a cidade do interior de Minas possui atributos que a Capital Federal não conseguiu manter. O diálogo entre o *Roceiro* e o *Dr. Conegundes* (cena 2 Ato 3), sobre o movimento de pessoas e de carros é exemplar.

ROCEIRO – Sabe o que isso Doutor? É música de carnaval, uma cousa boa que há aqui. Uf! Que calor (limpando a testa com o lenço) ai...ai...ai... ôta calorão... cidade burricida esta. O coisa enjoada. Gente na rua que nem formiga. Ainda por cima esses ostromove, querendo toda hora passa por riba da gente.

DR. CONEGUNDES – mas lá em São João há também disso...

ROCEIRO – tem mas lá é muito diferente. Eles conhece agente. Tem consideração com os transeunte que transita na rua, não há ostromove lá que

⁴⁴⁶ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.14-5.

⁴⁴⁷ LÖVY, M., *op. cit.*, p.54. Tese III.

não me conheça e não me respeite na qualidade de chefe político. To doido pr'a í mimbora. Tenho tido muita sôdade da minha muié. De dia ainda vae mas de noite... já se viu um Romão sem sua Rueleita?⁴⁴⁸

Os personagens roceiros apresentados nas peças são-joanenses acompanham a tipificação elaborada nos palcos cariocas desde a peça *Um sertanejo na corte* (1833), de Martins Pena e o memorável senhor *Euzébio*, personagem da peça *O Tribofe* (1892), de Arthur Azevedo, com suas características fixas – roupa, físico, linguagem e trejeitos – caricaturizadas que cativaram inúmeras platéias. Esse personagem-tipo representa a simplicidade rural a partir do espanto e das dificuldades em lidar com o progresso e com a modernidade. No entanto, sua aparência simples e inocente escondia certa sabedoria e esperteza.⁴⁴⁹ Essa mesma tipificação é utilizada nos palcos são-joanenses. No entanto, o roceiro representado aqui era oriundo de terras um pouco mais distantes do centro urbano de São João. Na peça *Número um*, o roceiro é representado pelo personagem *Tiburcio Militão*, um capiau de Catiara, região do Sertão próxima ao Triângulo Mineiro e, na peça *Terra Ideal*, o personagem é o *Manoel Cangalha*, morador de Cajuru, distrito de São João del-Rei. Portanto, o caipira representado é mineiro e mantém a mesma estrutura tipificada dos palcos cariocas e, possivelmente, suas representações faziam sucesso. Essa tipificação, auxiliada pela criação de situações inusitadas mantinha, com certeza, os aplausos.

ROCEIRO – Sabe duma coisa, Seu Doto. Estive com a V. Exa. O nosso patrício Dr. Arthur Bernardes. Elles me fallam que eu não conseguia fallá com elle. Pois foi num minuto.

DR. CONEGUNDES – Sim senhor que importância!

ROCEIRO – Cheguei lá no palácio, um mocetão fardado, me perguntou quem eu era. Respondi grosso: chefe político do Cajurú. O homem foi lá dentro, dahi há pouquinho tava eu c'o presidente! Pedi a elle um destacamento la pr'o Carujú. Já se viu um chefe político sem polícia? Elle me agarantiu que arranjava. Que eu posso ficar descansado, que mandava não só o destacamento (falando forte) como também madava p'ra lá um navio de guerra!

DR. CONEGUNDES – (rindo) Mas lá não tem mar, como é?

⁴⁴⁸ *Terra Ideal, op. cit.*, p. 52.

⁴⁴⁹ VENEZIANO, N., *op. cit.*, 1991, p. 131.

ROCEIRO – Elle manda faze? Pois elle não é o presidente?⁴⁵⁰

Na cena 8 do Ato 2, *Tiburcio Militão* confirma a sabedoria e esperteza do homem do interior em um comentário feito a *Cajuquinho*: “*esses sujeitinhos da cidade vê a gente assim com as roupas mais modesta, e sem os modo da capitá, pensa que nos embruia com facilidade, mas qual! Na Catiara já me appareceu um desse e eu fui dando os contra.*” O personagem sobre o qual *Tiburcio Militão* se refere como sendo um sujeito que tenta enganar os roceiros é um funcionário público da cidade, mas a referência aos bons modos, vistos como modelo, são aqueles oriundos da Capital Federal. Nessa fala, como também em outras cenas, é possível observar que todas as tentativas de enganar ou menosprezar o *Roceiro* foram frustradas.

Mesmo com as dificuldades em relação ao progresso e às novas tecnologias da modernidade, os roceiros confirmavam que a vida na cidade transformava para melhor o sujeito. Na peça *Terra Ideal* (Cena 6, Ato 3), o *Doutor Conegundes* fala sobre as transformações ocorridas com o filho de *Manoel Cangalha*, *Caria*, em decorrência dos dias que passou no Rio de Janeiro.

CARIA – Bôa tarde doutôr, como tem passado?

DR. CONEGUNDES – Mas que diferença! Este é o Caria! Não há nada como o Rio de Janeiro para civilizar os jecas. Que espantosa transformação!

CARIA – Papae, o dinheiro já está quase recebido. Já há ordem de pagamento. É questão de mais uma hora.

DR. CONEGUNDES – Sim senhor! Aprendeu até a fallar!⁴⁵¹

O *Roceiro* – neste caso o pai de *Caria* – está presente na cena, mas não comenta as ditas melhorias. Apesar disso, no decorrer da peça fica clara a sua aceitação quanto às mudanças do seu filho, mas sem deixar de afirmar que a cidade do Rio de Janeiro é violenta, tem muitos carros e multidões de pessoas, preferindo morar na tranqüilidade de sua cidade mineira.

⁴⁵⁰ *Terra Ideal*, op. cit., p. 56-7 (Cena 4, Ato 3).

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 59.

Da mesma forma, na peça *Número Um* os seus dois *compères* demonstram características que se assemelham às dos homens da cidade grande. O primeiro, *Mettidiço*, é um sujeito moderno e, ao mesmo tempo, sem caráter. Isso fica claro, quando ele anuncia que tentará dar um golpe no *Roceiro* que chegou do Sertão para a festa de Matosinhos. A tentativa de golpe realça a jogatina existente na cidade de São João del-Rei. O segundo personagem, responsável em apresentar o centro da cidade ao homem do sertão é o motorista do carro número um, *Cajuquinho*, que também se auto-intitula como um dos piores “metidiço” da cidade, ou seja, intrometido, bisbilhoteiro, abelhudo etc.

Sou chamado Cajuquinho
Ca de São João
Encontro sempre em meu
Caminho a cavação. (...)

Mas se acaso sou forçado
Andar por certa zona
Eu sou cabra sarado
Eu levo tudo a tampona.⁴⁵²

Portanto, a maior contradição desses personagens é que na revista que privilegia o moderno e que pretende demonstrar as coisas boas de São João, sempre aponta para os problemas causados pela modernidade, mais especificamente aqueles relacionados aos comportamentos, ressaltando sempre o antigo em detrimento do novo. Os personagens *Mettidiço* e *Cajuquinho* trazem aproximações com o *flâneur* no sentido de que ele é o senhor da cidade e

sabe farejar rastros, descobrir correspondências, identificar criminosos a partir de indícios mais de microscópicos, como um apache, que lê num galho quebrado coisas e ações invisíveis à percepção civilizada. Ele é o detetive da cidade, como o moicano é o detetive da savana. Sua ociosidade é aparente, ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade, a caça, e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince. (...) Em cada passante ele decifra a profissão, a origem, o nome.⁴⁵³

É assim que *Mettidiço* reconhece o roceiro que está chegando para visitar a festa de Matosinhos. “*Olé parece que temos um paca, vou defender, ninguém me toma elle.*”

⁴⁵² *Número Um*, op. cit., p.10. (Cena 1, Quadro I, Ato I). Citados apenas os versos da 1ª e 3ª estrofes.

⁴⁵³ ROUANET, S., op. cit., p.50.

(...). *Magnífico ensejo tem o senhor de conhecer esta festa. Naturalmente o senhor vem de longe, não é? E não conhece isto aqui. Onde é o coronel?*⁴⁵⁴ No entanto, na peça são-joanense, o *compère* apenas apresentará a parte que consta da história oficial da cidade. Tanto que o segundo quadro do primeiro ato, dessa mesma peça, o seu início acontece no centro urbano da cidade com os personagens desfilando no carro número um. Nada de submundo, das surpresas ou dos riscos que os espaços escuros de uma cidade podem oferecer. Seu papel, mesmo sabendo das outras histórias da cidade, é apenas o de mostrar para o visitante as luzes e os progressos de São João del-Rei. Na ida para o centro urbano o roceiro é apresentado ao carro, pois ele não conhecia tal máquina. Nesse passeio *Tiburcio* poderá não só ver e tocar o progresso, mas também cheirar o “novo”. Todos os sentidos são convidados a participar das inovações tecnológicas e dos novos ares do progresso.

METTIDIÇO – Isto meu caro Tiburcio, representa o desenvolvimento ao progresso, é cheiro de gasolina...

CHAUFFUER – Quando elle nos chega sentimos, com entusiasmo aproximar-se a civilização.⁴⁵⁵

A passagem do primeiro para o segundo quadro ocorre após uma música e na rubrica tem-se a seguinte informação: “*apagam-se as luzes, toque de tambores, barulho na orchestra, accende-se as luzes, Rua Municipal.*”⁴⁵⁶ É a rua Municipal que representa o ápice da modernidade são-joanense pelo número de estabelecimentos comerciais. Os estímulos citadinos apresentados para *Tiburcio Militão* fazem parte dos signos e símbolos modernos. Por isso, pode-se afirmar, mais uma vez, que em São João del-Rei o seu espaço urbano moderno é representado pela Rua Municipal e pelo edifício da EFOM.

O distrito de Cajuru, onde reside o caipira da peça *Terra Ideal*, fica, aproximadamente, a trinta e nove quilômetros do centro da cidade de São João del-

⁴⁵⁴ *Número Um, op. cit.*, p.3. (Cena 2, Ato I).

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p.8. (Cena 9, Ato I).

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p.9. (Cena 9, Ato I).

Rei. Surgiu por volta da segunda década do século XVIII, no antigo caminho de tropeiros paulistas. O arraial cresceu em torno da igreja de São Miguel que possui, no teto, uma pintura ilusionista sacra. Possivelmente, o nome dado ao arraial, São Miguel de Cajuru, deve-se à igreja. Além disso,

o distrito já conheceu épocas de grande importância e, no Império, ligou seu nome ao dos Barões do Cajuru, João Gualberto de Carvalho e seu filho, Militão Honório de Carvalho que teve seu nome vinculado à Revolução de 1842. Na época colonial instalaram-se no local importantes fazendas, além de a área se integrar em conhecida região de lavras auríferas.⁴⁵⁷

A palavra *cajuru*, de origem *tupi-guarani*, significa *boca* ou *entrada da mata*, do sertão.⁴⁵⁸ Portanto, essa região próxima e que pertence a São João del-Rei já era considerada vinculada ao sertão mineiro. Dessa mesma forma, na peça teatral *Número Um*, ao mencionar a localidade de Catiara, próxima ao Triângulo mineiro, está na realidade, representando um roceiro do mesmo sertão da peça *Terra Ideal*, só que distante apenas seis léguas da rua Municipal, ou seja, do centro da cidade.

Esses personagens oriundos do Sertão e que possibilitam os momentos de maior comicidade das peças, devem ser entendidos a partir da visão sócio-cultural de roceiro desenvolvida na cidade de São João. Pois, pode parecer que as peças teatrais apenas confirmam o personagem-tipo carioca, por isso, se faz necessário entender as representações simbólicas em torno do sertão e do sertanejo.

Os relatos dos viajantes naturalistas como Johann Baptist Ritter Von Spix e Carl Friedrich Philip Von Martius que, no início do século XIX, percorreram determinadas terras em Minas Gerais, somados ao discurso existente na época, que qualificava o civilizado e, logicamente, o seu contrário, é que a idéia de “sertão” será elaborada.

Tais viajantes traziam nos seus olhares a concepção racionalista de uma Europa detentora de um processo de apropriação do conhecimento que lhes conferiam o *status*

⁴⁵⁷ SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. Estudos barroquizantes (ou Estrondoso Brado) acerca do antigo arraial de São Miguel do Cajuru. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v.9, 2000, p.84.

⁴⁵⁸ SACRAMENTO, J., *op. cit.*, p.81.

de pertencerem a mundo civilizado. Comparações físicas, humanas, econômicas e de representações sócio-geográficas entre os europeus e os brasileiros⁴⁵⁹ possibilitaram a construção da identidade do homem nascido no Brasil como sendo exótica e inferior em contraposição à noção de europeu civilizado.⁴⁶⁰ Além disso, deve-se levar em consideração que o processo de colonização instituído pelos portugueses e a escravidão também interferiam na noção de civilidade e progresso desenvolvidos no Brasil. Mesmo com essa prática etnocêntrica, os relatos permitem buscar informações sobre a territorialidade que estava se formando no Brasil como resultado de uma dinâmica histórica.

Em Minas Gerais, os viajantes passaram a percorrer vilas, fazendas, áreas rurais e matas ainda não habitadas. Além das expedições dos viajantes, outras empreitadas pelo território mineiro foram realizadas em épocas e circunstâncias diferenciadas. Segundo Duarte,

em 1847, foi fundada uma companhia cujo objetivo principal era ligar o centro-oeste da província de Minas Gerais ao litoral. Isso deveria ser viabilizado por meio da navegação do rio Mucuri e da construção de estradas paralelas aos trechos não navegáveis. Dirigida por Teófilo Otoni e apoiada por fazendeiros do termo de Minas Novas, a atuação da Companhia de Navegação e Comércio do Mucuri mudou a paisagem da região. Aproximando-se das populações indígenas de forma não-violenta, Otoni conseguiu penetrar nos territórios habitados pelos temidos botocudos, obteve deles a permissão para empreender a construção das estradas, a criação de fazendas e mesmo a fundação da freguesia de Filadélfia, atual cidade de Teófilo Otoni.⁴⁶¹

O encontro com os índios botocudos é exemplar na demonstração dos múltiplos olhares que foram constituídos para os habitantes dessas regiões. Existem vários relatos marcados pelo espanto, medo e repulsa por qualificarem esses índios como antropófagos. Possivelmente, a prática do canibalismo foi sendo constituída ao longo

⁴⁵⁹ Os brasileiros, de acordo com a Constituição de 1824, eram os nascidos no país. Brasileiros efetivos eram considerados apenas aqueles que tinham posses, excluindo, dessa forma, grande parte da população.

⁴⁶⁰ DUARTE, Regina Horta. Olhares Estrangeiros: viajantes no vale do rio Mucuri. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 44, pp. 267-288, 2002. De acordo com a autora (nota de rodapé n.2), inúmeros relatos foram publicados na Europa com o objetivo de transmitir as riquezas encontradas no novo mundo para aqueles que não puderam viajar.

⁴⁶¹ DUARTE, R., *op. cit.*, p. 269. **Grifo da autora.**

dos encontros sangrentos com os visitantes que utilizavam carne indígena para que seus cães pudessem caçar os próprios índios. O canibalismo seria uma resposta à própria prática dos europeus.⁴⁶² Tanto é assim, que o nome Botocudos identifica um grupo lingüístico *macro-jê* que habitava Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia, mas o que havia em comum entre esses povos era o uso de discos de madeiras no lóbulo das orelhas e no lábio inferior. O nome botocudo – pejorativo – foi dado pelos portugueses a partir das rolhas dos seus vinhos denominadas, na época, de botoques.⁴⁶³

A violência contra esses índios para a conquista de suas regiões é mencionada desde 1808 quando o príncipe regente D. João assinou uma carta ordenando uma guerra contra os índios. Possivelmente, esse ato, vinculado à exploração aurífera do interior do país, buscava controlar as regiões das Minas Gerais.

Quanto à mata, os relatos também são ambíguos, ora produzem uma imagem de fome e escassez com os seus habitantes vivendo uma região insalubre com doenças e com falta de alimentos, ora tem-se o oposto anunciando os recursos encontrados no Brasil: montanhas com metais preciosos, rios com diamantes e extensões de terras propícias para o cultivo. Saint Hilaire, pór exemplo, além dos relatos, recolhia amostras de vegetais, de animais e de minerais e enviava para a Europa numa demonstração da diversidade da natureza no Brasil aguçando assim, os olhares utilitaristas dos Europeus.⁴⁶⁴

Esse olhar sobre as possibilidades da natureza também servia para criar representações do homem sertanejo. Qualificado, geralmente, como rude e sem instrução por estar ainda num “estado de natureza”, ou seja, a solidão do sertão e o contato direto com o mundo natural faziam desse homem um sujeito menos civilizado em comparação aos demais mineiros. Esse modo de vida também flexibilizava, no

⁴⁶² *Ibidem*, p. 271

⁴⁶³ DUARTE, Regina Horta; PENA, Sérgio Danilo. 200 anos da guerra contra os botocudos. Opinião. *Folha de São Paulo*. São Paulo, terça feira, 13 de maio de 2008, p.1.

⁴⁶⁴ DUARTE, R., 2002, *op. cit.*, p. 279-80.

cotidiano, as regras sociais e a própria moral. Um dos reflexos dessa falta de normas era a mestiçagem, que causou espanto aos viajantes. Para esses estrangeiros a lei parecia não ter significado nessas paragens, o que causava o sentimento de que o sertão mineiro estava muito longe das próprias Minas Gerais, assim, como do litoral, porta de entrada da civilidade dos países europeus. Portanto, criavam-se duas comparações distintas para avaliar o sertão. Uma era feita entre os próprios mineiros e, a outra, entre o interior e o litoral.

Para Alysson de Jesus, o sertão se transformou durante o século XVIII em um “*reduto da ordem privada*” devido ao surgimento de um movimento político que lutava para não se enquadrar ao sistema de capitação de impostos da coroa portuguesa. A negação ao pagamento de tributos contou com a participação de grandes proprietários de terras que mobilizaram seus agregados e, também, populares (negros, mulatos e brancos), que declaravam, entre outros motivos, o “*direito de conquista*”, pois o processo de fixação naquelas terras produzia riscos.⁴⁶⁵

Nesse sentido, percebe-se ao longo do século XVIII uma dificuldade de se estabelecer uma ordem pública na região, mostrando um sertanejo fora das esferas de subordinação judiciais, afinal, estes homens se identificavam através de uma dura obra de conquista que consumira gerações que não puderam contar com a metrópole, fato este que legitimaria suas atitudes de resistência à Coroa.⁴⁶⁶

Pode-se afirmar que o sertão sintetiza um complexo de imagens de um espaço que é, ao mesmo tempo, deserto e floresta. Um espaço de refúgio e de transgressão, caracterizado pelo mineiro como não-civilizado, pois as leis e as normas que vigoram

⁴⁶⁵ FIGUEIREDO, Luciano. Furores sertanejos na América Portuguesa: rebelião e cultura política no sertão do Rio São Francisco, Minas Gerais - 1736. Revista *Oceanos*, Lisboa, n. 40, out./dez. 1999, p. 129. FIGUEIREDO, Luciano. Tradições Radicais: aspectos da cultura política mineira setecentista. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 257. (História de Minas Gerais). ANASTASIA, Carla Maria Junho. Um exercício de auto-subversão: rebeldes e facinorosos na Sedição de 1736. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 581-82. (História de Minas Gerais). ANASTASIA, Carla Maria Junho. Potentados e Bandidos: os motins do São Francisco. *Revista do Departamento de História*. – Fafich/UFMG, Belo Horizonte, v. 9, 1989. p.74-85. Essa revista, no ano de 1993, alterou seu nome para *Varia História*.

⁴⁶⁶ JESUS, Alysson Luiz Freitas de. *Nos Sertões das Minas: escravidão violência e liberdade (1830-1888)*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 37.

nas cidades do litoral e do resto de Minas não possuíam valor nessa região. As leis divinas, vividas intensamente pelas sociedades barrocas mineiras, também não são respeitadas. Assim sendo, o sertão é a antítese de tudo aquilo que nos séculos XVIII e XIX representava como sendo a civilização, logicamente, a partir da concepção eurocêntrica.⁴⁶⁷

No entanto, vale ressaltar, citando novamente o texto de Alysson Jesus, que não se pode negar a violência como elemento constitutivo dessa cultura, mas tratá-la como único recurso utilizado pelo sertanejo é simplificar suas relações cotidianas em um complexo universo onde conviviam escravos, libertos e homens livres. É desprezar as táticas e as estratégias que envolviam adaptações, solidariedades e negociações. Pode-se a partir dessas considerações definir o sertanejo como aquele homem que fez do “*enfretamento e da negociação uma forma de viver*”.⁴⁶⁸

O complexo de imagens para identificar o sertão também está relacionado à sua própria definição geográfica. Às vezes é definido como a mesorregião do norte do Estado de Minas, já, outras, o definem como sendo a região que é banhada pelo Rio São Francisco e seus afluentes – Verde Grande, Grande, Paraopeba e o rio das Velhas, os de maior destaque.

Na literatura, o sertão se transformou em um rico espaço de histórias e de vida. Duas importantes obras retratam de certa forma, a vida do sertanejo. Euclides da Cunha com *Os Sertões*, numa obra dividida em três partes – a Terra, o Homem e A Luta – apresenta a Campanha de Canudos. Sua obra inicia com uma visão tradicional, de um sertanejo como uma sub-raça e, aos poucos, conforme vai se envolvendo na

⁴⁶⁷ MATA, Sérgio da. *Chão de Deus*. Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

⁴⁶⁸ JESUS, Alysson Luiz Freitas de. Dossiê as múltiplas faces da violência – Poder público x Poder privado: violência no sertão norte-mineiro – Séculos XVIII E XIX. *Unimontes Científica*, Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004, p.68.

vida cotidiana do sertão e nos próprios conflitos, passa a oscilar de sua visão negativa para um discurso de um sertanejo herói.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. (...) É o homem permanentemente fatigado.⁴⁶⁹

Assim inicia a parte três do capítulo *O Homem*, após descrever com todos os detalhes geográficos a região de Canudos, ratificando as discussões feitas tanto no capítulo *Terra* quanto nas partes anteriores do segundo capítulo, apresentando os problemas das sub-raças e da miscigenação. Apesar desse início, Euclides no decorrer da obra passa a elogiar o homem do sertão.

Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendente do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando nos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte.⁴⁷⁰

A segunda obra, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, apresenta um sertão bem mais delimitado, situando-se, especificamente, no norte de Minas, próximo à baía hidrográfica do rio São Francisco e narra histórias desde as primeiras trocas de mercadorias entre o sertanejo e as cidades mineradoras. Essa troca estabeleceu-se de forma tênue, até que na segunda metade do século XIX e início do século XX, novos contatos foram estabelecidos após a decadência do ouro e o surgimento das idéias positivistas e racionalistas dentro do espírito republicano.

Algumas comparações já foram realizadas entre essas duas obras. Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro sintetiza, de certa forma, essas discussões.

Há quem considere o *Grande sertão: veredas* uma reescrita de *Os sertões* (...). Uma coisa é um engenheiro, estranho à região, imbuído de altos

⁴⁶⁹ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*: Campanha de Canudos. 39. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2000, p. 99.

⁴⁷⁰ CUNHA, E., *op. cit.*, p. 100.

conhecimentos científicos (da época) “denunciar” para a nação a iniquidade do massacre de adeptos de um movimento messiânico, por ignorância da realidade natural e social do sertão baiano, e outra é uma elaboração estética, altamente poética, de um romance no qual um vero sertanejo, no seu saber obscuro, “desvela” o seu problema pessoal como parte da realidade natural e sociopolítica do sertão mineiro. Um libelo, uma explicação “científica”, uma denúncia, uma “revelação erudita de um lado”. Um “desvelamento” literário, artístico, um poema encantatório, de outro.⁴⁷¹

As considerações acima foram feitas, na realidade, mais especificamente, ao trabalho desenvolvido por Willi Bolle no livro *Grandesertão.br* que associa essas duas obras partindo do pressuposto de que elas são discursos de réus e de testemunhas diante de um julgamento de determinados momentos da História do Brasil. Bolle utiliza como instrumental teórico “*analisar a ‘mitologia’ no espaço da História*”. Como observa o próprio autor, essa é a chave teórica de Walter Benjamin que busca a “*dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história*”⁴⁷². No entanto, mesmo utilizando a chave benjaminiana ao analisar a obra rosiana, Bolle esclarece que seu intuito é *analisar e não dissolver* a mitologia para não eliminar o seu poder questionador da razão.⁴⁷³

No enfoque de considerar *Grande sertão*: veredas uma reescrita d’*Os Sertões*, pode-se dizer, com uma formulação extrema, que esse romance, narrado por um *jagunço* letrado, coloca em debate a maneira tendenciosa e arbitrária com que o *letrado* Euclides da Cunha apresenta o *jagunço*. O romancista move, por assim dizer, um processo contra o ensaísta-histórico, em nome da autenticidade da língua e da verdade dos fatos. A história é narrada de forma que o leitor compartilhe com o protagonista a iniciação ao mundo *jagunço*, que é como a aprendizagem de uma língua, em que se trata de aprender e reaprender o significado da palavra “*jagunço*” no contexto político, social e econômico do Brasil.⁴⁷⁴

Esse narrador mapeia o sertão de tal forma que inúmeros lugares e pessoas citadas na obra podem ser localizadas e comprovadas. A geografia do sertão e a própria identidade do homem que habita essas terras é construída de forma labiríntica numa obra que, em virtude da narrativa oral e do fluxo da memória, tem um

⁴⁷¹ MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*). *Estudos Avançados*. [online]. v.20, n. 58, 2006, p. 49. Ver em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/04.pdf>.

⁴⁷² BENJAMIN, Walter, *Passagem*, *op. cit.*, p. 500, [N 1, 10]. Bolli ao analisar a obra rosiana tem a pretensão de deixá-la intacta, por isso, o uso do verbo *analisar* e não *dissolver*. Observações feitas pelo próprio autor.

⁴⁷³ BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004, p.26 e 80.

⁴⁷⁴ BOLLE, W., *op. cit.*, 2004, p. 92.

desenvolvimento não linear. No entanto, deve-se ressaltar que, mesmo com uma narrativa atrelada a lugares e pessoas do sertão, Guimarães Rosa não perde liberdade na construção desse universo ficcional a partir das técnicas de “*fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem*”⁴⁷⁵, retirando pedaços do sertão real para elaboração de uma rede narrativa labiríntica.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.⁴⁷⁶

Após essa viagem pelos sertões de Minas e entendimento das divisões sócio-geográficas do Estado, é possível analisar com maior propriedade o “real” significado cidade/campo, litoral/sertão e urbano/rural para São João del-Rei.

A dicotomia litoral/sertão, independentemente do período histórico analisado, será vista a partir da imaginação social sobre o Brasil que vigora em cada época e poderá, portanto, ter múltiplos significados de acordo com o tempo e o espaço. Disso, poderão surgir desdobramentos quanto aos termos que se opõem, tais como cidade/campo e norte/sul. O próprio Euclides da Cunha trata o sertão através dos pólos atraso e resistência. Outras definições podem ser vistas, como por exemplo, o sertão como nacionalidade brasileira enquanto o litoral representaria o “inautêntico”, por ser a porta de entrada dos estrangeiros e de todas as suas interferências. Ou ainda, o litoral representando o processo civilizador e o sertão como o espaço de barbárie.⁴⁷⁷ Portanto, o Sertão será sempre reinventado, pois ele é um lugar “real” ou imaginário que abre possibilidades para movimentos de exclusão e inclusão dependendo do que estiver em jogo.

⁴⁷⁵ BOLLE, W., *idem*, p. 71.

⁴⁷⁶ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio. 4ª ed., 1965. p. 77-8.

⁴⁷⁷ PEIXOTO, Fernanda Áreas. As cidades nas narrativas do Brasil. FRÍGOLI JÚNIOR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira de; PEIXOTO, Fernanda Áreas. (Orgs.) *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas. EDUSP, 2006, p.180.

Além disso, é importante frisar que as imagens elaboradas para essas dicotomias ou para as cidades estão relacionadas aos discursos simbólicos e à realidade concreta que cada cidade possui. As cidades são inseparáveis dos discursos que as idealizam e pelos quais são concebidas, embora as duas dimensões não se misturem as cidades dependem das representações que as constroem.⁴⁷⁸

As peças são-joanenses fazem comparações com o Rio de Janeiro e em todas elas a cidade mineira possui melhores atributos. Tais comparações não são necessárias com relação ao sertão ou com o interior, pois a significação existente em relação a esse espaço é que ele é vivido por homens que estão num processo civilizatório defasado. Tanto é assim, que o modelo para representar o homem do sertão é o mesmo que as peças cariocas utilizam para identificar o homem do interior. O teatro de revista são-joanense ao representar o caipira está fazendo referência ao mineiro, mas não àquele que reside em sua cidade ou na região mineradora, mas, na realidade, está fazendo menção ao homem do sertão. A relação espacial parece ocorrer a partir das seguintes dicotomias: Rio de Janeiro/São João del-Rei e São João del-Rei/Sertão(interior), ou seja, tais personagens representam o interior do interior. Por isso, o início da peça *Número Um* é com um roceiro chegando ao bairro Matosinhos montado em um burro. E esse caipira só conhecerá um automóvel quando vai para o centro da cidade são-joanense levado pelo motorista do número um.

Isso talvez faça mais sentido ao se observar que a cidade de São João del-Rei pleiteou se tornar a Capital do Estado de Minas e, logicamente, possuía atributos naturais, sociais, econômicos e culturais para tal. A cidade imaginada é vista como entrada para o interior. Posicionar-se como fronteira entre o litoral e o interior traz disparidades entre os espaços que a cidade divide, mas, ao mesmo tempo, pode demonstrar semelhanças entre os estilos de vida e as práticas culturais tanto do litoral

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 181.

quanto do interior. São João del-Rei é, portanto, uma *porta giratória* do litoral carioca e do sertão mineiro. É uma cidade situada justamente em um espaço limiar, podendo fazer as interações simbólicas. Essa porta de passagem permite evitar as discussões sobre as polaridades, acolhendo as diferenças e as semelhanças em um hibridismo cultural. A polaridade entre o Sertão e o Litoral ao designar distâncias espaciais reforça as diferenças temporais e sociais que, às vezes, não estão em conformidade com o tempo presente. O *tempo do agora* para Walter Benjamin é visto como um instante monádico com um tempo homogêneo, apenas definido pelos dominadores. Esse pequeno fragmento histórico só pode ser percebido, como esclarece o próprio autor berlinense, quando se opera uma imersão no objeto de tal forma que é capaz de entender as trocas realizadas por ele, pois o dominado também fixou seus olhos no tigre no momento do salto. Outro aspecto desse fragmento é a sua capacidade de reconciliação e de reunião.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja arte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.⁴⁷⁹

Portanto, a dicotomia clássica de cidade/interior pode ser relativizada levando em consideração os vários entrelaçamentos existentes entre o Sertão e São João. O roceiro da peça *Terra Ideal* é morador de um distrito da cidade e esse local está na *boca* do sertão, ou seja, ele pertence a dois espaços distintos que se polarizam. Um é civilizado e o outro representa o atraso. Esse roceiro, é quem recebe o *Dr. Conegundes*, morador do Rio de Janeiro, que veio passear na cidade de São João del-Rei. O roceiro apresenta a cidade ao doutor. Ao ser premiado em um sorteio de loteria o roceiro vai até o Rio de Janeiro para receber o seu prêmio. Na Capital Federal o *Dr. Conegundes* faz o papel de *compère*.

⁴⁷⁹ BHABHA, H., *op. cit.*, p.27.

Essa delimitação “real” ou imaginária de espaços tão distintos não pode ter um caráter determinista, pois isso eliminaria vários processos constituintes do lugar qualificado como Sertão. A cidade de São João del-Rei também não pode ser pensada única e, exclusivamente, pelas representações que tendem caracterizá-la como sinônimo de modernidade. Além disso, deve-se levar em consideração que o espaço urbano com o decorrer do tempo se alastra em direção ao interior.

São João del-Rei, ao mesmo tempo, não pode ser comparada a uma cidade de perfil industrial que tem o seu desenvolvimento pautado especificamente na produção de mercadorias em larga escala proporcionando as mudanças no espaço urbano a partir das demandas das fábricas e das indústrias. Apesar dos jornais das primeiras décadas do século XX mencionarem as fábricas de cigarros, gelo, estanho, laticínios, manilhas, telhas, cervejarias, fogos de artifícios, carpintaria, entre outros⁴⁸⁰, a maior alteração no cenário urbano da cidade ocorreu com a Fábrica de Tecidos São Joanense, por isso, o destaque e a repercussão em toda a cidade e região com a sua inauguração. São João del-Rei se desenvolveu desde o período colonial como um entreposto comercial. Assim, também, permanecerá na passagem do século XIX para o século XX. A rua Municipal e a rua Direita tem o devido destaque nas peças teatrais por concentrar a rede comercial estabelecida na cidade.

Ser um entreposto quer significar que ela unia o litoral ao interior. São João del-Rei é imaginada como uma cidade que é capaz de unir dois espaços distintos, ela é uma porta giratória, por isso representa, no imaginário, mais do que uma simples cidade do interior de Minas. Esse discurso torna-se mais vigoroso com a inauguração da EFOM que foi criada por um grupo de comerciantes são-joanenses com a intenção de permanecer com a mesma função que a cidade vinha desempenhando desde sempre: um entreposto comercial. O comércio local era referência para as cidades e

⁴⁸⁰ GAIO SOBRINHO, A., 1997.

regiões vizinhas pela diversidade de mercadorias, além de se manter como exportadora dos chamados “*gêneros do sertão oeste*”. Além disso, São João del-Rei ainda contava com uma das primeiras casas bancárias fundadas em Minas Gerais.⁴⁸¹

Na prática o que se observa nas peças teatrais é uma seleção de bens que potencialmente correspondem às expectativas de uma representação de cidade em conformidade com os discursos e as práticas oriundas da Capital e do Sertão. Pode-se estetizar o espaço urbano a partir das caricaturas do homem do interior criadas na Capital Federal, pois isso assegura as diferenças entre os são-joanenses e os sertanejos.

Dessa forma, parece que é possível acrescentar mais um item à questão pontuada acima, sobre os reais motivos de determinados edifícios e construções arquiteturais não serem citadas nas peças teatrais. A escolha de bens materiais e imateriais tem menos atenção aos significados históricos, pois estão mais próximos de uma função de maior racionalidade política e econômica dos tempos modernos. Essa afirmação não quer negar que as representações elaboradas ao longo da história da cidade não tenham importância, mas indicar que, a passagem do século XIX para o século XX e viver a *Belle Époque*, não só o percurso da cidade na história é importante, mas deve-se agregar valor aos seus potenciais culturais, econômicos, financeiros e políticos. O verdadeiro patrimônio de uma cidade não está localizado nos objetos que ela criou, mas na capacidade de desenvolver e articular, da mesma forma que uma língua, a sua prática envolvendo múltiplas manipulações que podem ser, ao mesmo tempo, personalizadas, poetizadas e reutilizadas.

Talvez por esse mesmo motivo, o teatro são-joanense não faça referência a (ex)escravos, homens negros, mulatos, índios e estrangeiros, mais especificamente, os italianos. A implantação da Colônia dos italianos e a inserção destes nas relações

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 52. GRAÇA FILHO, A., *op. cit.*, p. 66.

citadinas deram-se de forma paulatina, mas nem sempre de maneira amistosa. É possível encontrar esparsas informações sobre incidentes entre italianos e moradores da cidade. A única peça a mencionar tais estrangeiros é *A mudança da capital*, talvez por ser o período de implantação em Minas Gerais dessas colônias. Quanto aos escravos, as fazendas de alimentos da região de São João estavam “à altura das médias e grandes fazendas da agroexportação, em termos de seu padrão de posses de escravos e de concentração fundiária”.⁴⁸² Graça Filho revela que a elite são-joanense foi

bastante refratária aos ideais abolicionistas. Num incidente em 1884, quando o major Francisco de Paula Pinheiro, professor e natural do Rio de Janeiro, convocou os sanjoanenses para aderirem à campanha pacífica pela criação do Clube Abolicionista, os convidados e redatores dos principais periódicos se pronunciaram contra, endossando o projeto emancipacionista na presença de cerca de 60 pessoas.⁴⁸³

Em relação às mulatas faceiras com encantos que seduzem os homens, foi representada apenas na peça *Terra Ideal* (cena 1 e 16 do Ato 3). Quando o *Roceiro* chega ao Rio de Janeiro com o *Dr. Conegundes*, a primeira música do Ato é cantada pelo Roceiro e pelo corpo coral. As *Notas de Abertura* da peça indicam que o coro era composto por três homens e três mulheres⁴⁸⁴.

ROCEIRO – Oh mulata, tão faceira,
Não faz nada o dia inteiro
Passeia todos os dias
Com casado ou solteiro

CORO – Vem cá mulata...
Não vai lá não
Vou já vestir
Meu casaco a prestação

ROCEIRO – Eu conheço duas moças
Egual ainda não houve,
Ellas vão para namorar
No Rio comprido um papo couve

CORO – Vem cá mulata...

ROCEIRO – A mulata feiticeira

⁴⁸² GRAÇA FILHO, A., *op. cit.*, p. 112. A pesquisa compreendeu os anos de 1831 a 1855 e analisou os inventários *post-mortem* dos 103 maiores fazendeiros são-joanenses.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 130-1. Ver: Cintra, *op. cit.*, p. 113-4. Gazeta Mineira, São João del-Rei, 7/10 e 11/10/1884.

⁴⁸⁴ *Terra Ideal*, *op. cit.*, p. 2.

Mora lá no Itapirú
Quando vê outra casar
Fica que nem urubu

CORO – Vem cá mulata...⁴⁸⁵

A rubrica da cena indica que os personagens eram o *Roceiro*, *Dr. Conegundes*, o corpo coral e “*bastante gente*”. Na lista de personagens não existe a indicação da personagem Mulata.

Já a Cena 16 do Ato 3, aparece o roceiro acompanhado pelo coro e por um personagem denominado *Um* que cantam uma outra música falando sobre a mulata.

CORO – Ai, a mulata
Olá olé
Olá olé
Viva a mulata
Do seu Mané

ROCEIRO – O cabelo da mulata
É que nem um capilé.
Embriaga, atonta e mata
Inté, inté...

UM – O seu Mane...

CORO – Olá, olé, etc.

ROCEIRO – O feitiço da mulata
Prende a gente pelo pé
Embriaga, atonta e mata
Inté, inté...

UM – O seu Mane...

CORO – Olá, olé, etc.

UM – Seu Mane, afina a prima
Pica e repica p bordão
Que o feitiço da mulata
É que nem obra do cão
Vira o juízo da gente
Escangaia o coração (...)⁴⁸⁶

Essa música é uma homenagem à esposa do *Roceiro* que durante toda a peça chama sua esposa de mulata, mas ela não aparece em cena.

De acordo com Foucault⁴⁸⁷, não se pode dizer tudo em qualquer lugar ou qualquer circunstância. No entanto, aquilo que foi silenciado, interditado, poderá ser

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁸⁶ *Terra Ideal*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸⁷ FOUCAULT, M., *op. cit.*, 2008.

encontrado em outro lugar. O deixar de falar determinados assuntos nas peças de teatro de revista pode estar vinculado às próprias relações sociais, políticas, ideológicas e financeiras que os artistas mantinham que determinadas pessoas e/ou grupos de pessoas na cidade são-joanense.

A cidade de São João del-Rei, conforme as marcas deixadas em suas peças teatrais, no tempo da *Belle Époque*, foi capaz de incorporar elementos representacionais que correspondiam aos novos discursos dos civilizados e às novas práticas sócio-culturais, econômicas e políticas que eram ventiladas aos quatro cantos a partir da Capital Federal. Foram incorporadas e adaptadas às suas práticas cotidianas as tecnologias, as inovações, mas, mesmo assim, à cidade permaneceu como centro exportador de produtos comerciais e culturais. Ao não mencionar determinados espaços ou questões sócio-culturais em seus espetáculos também indica que o processo de incorporação não tem a intenção de criar novos corpos. Talvez, por isso mesmo, a modernidade seja qualificada como a “*tradição do novo*”⁴⁸⁸, período da história em que a destruição e a consolidação de novas estruturas não eliminavam o antigo, o arcaico.

⁴⁸⁸ BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CONCLUSÕES

O pesquisador que se dedica aos estudos denominados de “micro-história” encontra pelos caminhos analíticos algumas dificuldades que podem ser divididas em duas partes. A primeira corresponde ao próprio espaço macro que seu objeto particular ocupa. Quando, especificamente, trata-se de investigar a *Belle Époque* como um movimento que somente foi difundido nas grandes cidades do mundo e, por isso mesmo, analisada somente nesses contextos, aumenta os problemas conceituais que terá que solucionar, pois sempre irá se deparar com generalizações e conceituações que dificultam analisar, por exemplo, uma cidade do interior de Minas Gerais.

A outra parte refere-se ao próprio universo microscópico do objeto de análise. Nesse ponto é possível dividir em outras duas partes. A primeira relaciona-se à dificuldade em desvelar a complexa “realidade” em que seu objeto está inserido. Isso, ao mesmo tempo, traz para a discussão os elementos pertencentes ao espaço macro, portanto, essa “realidade” não pode ser analisada isoladamente. O outro problema é a construção de um arcabouço conceitual e metodológico capaz de produzir uma narrativa que seja capaz de entender o seu objeto dentro de relações de deslocamentos, de descontinuidades e que possibilite entender as práticas cotidianas que seu objeto articula. Para isso, deve-se abrir o diálogo com outras áreas do conhecimento. A História Cultural estabeleceu um encontro mais frutífero com a Antropologia e a Sociologia, mas isso não indica que outras áreas, como a Psicanálise, a Criminologia, a Física, a Geografia, Teoria Literária etc., não possam estreitar relações para que um objeto seja compreendido. Paralelamente a esse diálogo com outras áreas, existe uma problematização quanto aos documentos que poderão ser

utilizados na pesquisa. Ao analisar uma cidade e suas representações o que se tem é uma infinidade de “testemunhos documentais” que devem possibilitar uma construção narrativa. Nesse sentido, deve-se ressaltar que os documentos utilizados na pesquisa distanciam dos processos-crimes, dos inventários e das fontes oficiais amplamente utilizadas em Minas Gerais para pensar, principalmente, os séculos XVIII e XIX. Esta tese fez uso de textos originais, manuscritos, de peças teatrais escritas por autores são-joanenses.

As dificuldades apontadas acima podem ser expressas da seguinte forma: o pesquisador busca compreender e analisar uma cidade do passado a partir de determinados procedimentos e de uma prática de sentido construídos dentro de certas perspectivas do tempo presente do pesquisador. Para desvelar as representações de uma cidade, certamente, o passado do objeto e o presente do pesquisador se misturam. Sabendo dessas dificuldades e confluências é que a cidade de São João del-Rei foi analisada à luz das perspectivas da História Cultural.

O objeto de análise devido às suas características, efêmero, fragmentado, polissêmico e híbrido, para compreender o espaço urbano de São João del-Rei, também pensado a partir das mesmas características, exigiu a construção de um caminho metodológico que foi elaborado a partir das técnicas de montagem utilizadas por Walter Benjamin para escrever sobre a cidade de Paris na segunda metade do século XIX. Além disso, devido à especificidade da arte teatral, e que pode ser amplamente percebida nos espetáculos de revista, que constrói um jogo entre o ator em cena e a platéia que participa do espetáculo, formando uma triangulação, exigiu uma discussão sobre a construção do espaço cênico a partir das teorias desenvolvidas por Patrice Pavis. Nessa análise específica, conclui-se que na relação ator e platéia, no instante do espetáculo, existe uma “elasticidade” do espaço do cênico, definida aqui como “espaço da sensibilidade”. A importância da definição deste “espaço da

sensibilidade” é justificada pelas características do teatro de revista elencadas acima. Portanto, a análise descrita das peças na Parte II desse trabalho – *O Teatro de Revista em São João del-Rei abre as cortinas do século XX* – levou em consideração a multiplicidade de espaços que são elaborados no momento da representação. Mesmo não sendo citado cada espaço ou espaços construídos ou imaginados nas cenas, elas foram estudadas a partir das discussões sobre espaço apresentados nos textos de Pavis.

Para alcançar o objetivo da tese, deve-se salientar que a cidade de São João del-Rei nas primeiras décadas do século XX e a Paris benjaminiana pertencem a realidades totalmente distintas e que os resultados alcançados na presente pesquisa não podem ser vistos como uma simples e imediata absorção dos encaminhamentos metodológicos de Walter Benjamin. No entanto, buscar as suas técnicas de montagem exigiu, de certa forma, construir uma reelaboração de suas teorias e de seus conceitos e uma volta a determinados autores e pesquisadores utilizados por ele.

As técnicas de superposição e justaposição foram utilizadas para perceber indícios e traços que pudessem auxiliar na descrição das representações citadinas de São João del-Rei no período da *Belle Époque*. Para isso, buscou-se temporalmente entender a cidade mineira, desde o século XVIII, tanto em relação ao Rio de Janeiro quanto ao próprio interior das Minas Gerais. A análise desse passado foi realizada não no sentido de uma simples descrição e nem para buscar uma origem das manifestações são-joanenses no sentido cronológico.

Nessa leitura, uma parte da tese foi dedicada às artes vividas em São João del-Rei. Vale ressaltar que as manifestações culturais e artísticas tiveram sempre uma forte vinculação com as Irmandades e as Confrarias. Essa relação apontada não se restringe apenas ao mercado artístico que essas instituições acabaram por fomentar tanto na construção e embelezamento dos templos sagrados quanto na produção e manutenção das manifestações religiosas que acabaram se transformando em grandes

espetáculos. É importante frisar que a igreja buscava alimentar a fé de seus fiéis pelo aparato festivo e espetacular.

Participar das Confrarias, das Irmandades e de suas respectivas manifestações religiosas servia de termômetro social para o indivíduo, pois essas instituições construíam uma identidade político-social para os seus participantes. Além da inserção social e política as associações religiosas cumpriam fielmente o seu objetivo de propagar as palavras de Deus e as possíveis conseqüências para aqueles que não conseguiam vencer as limitações humanas. Esse fato é um indício importante para entender as peças de teatro de revista e seus possíveis silenciamentos. Talvez esse caráter barroquiano funcione como uma interdição nas peças de teatro de revista. Portanto, quero crer que aspectos religiosos seculares vividos intensamente em São João del-Rei funcionam como elementos normatizadores da sociedade. Vale ressaltar que, independentemente, do morador são-joanense ser católico fervoroso, ele vive a *badalogia*⁴⁸⁹ no seu cotidiano. A linguagem dos sinos manda mensagens todos os dias para toda a cidade.

Os espetáculos barrocos de São João não se limitavam às manifestações sagradas, suas festas se ampliavam elasticamente para comemorações profanas, carnavalizadas, para demonstrar não só o vazio existencial, mas também a própria riqueza adquirida com as atividades mineradas.

Nesse sentido, deve-se pensar o barroco não só estampado nas igrejas, mas também nas ruas, nos edifícios particulares ou públicos, nas procissões que invadem as ruas transformando-as em cenário, no imaginário, nas musicadas orquestradas desde os séculos XVIII, somado á idéia de redenção da alma que também contagiou inúmeros visitantes, inclusive aqueles que defendiam uma arte modernista. Assim é

⁴⁸⁹ Expressão utilizada pelo personagem *Barbacena*, na peça *A mudança da Capital*, para qualificar São João del-Rei como uma cidade que tem excesso de toques de sino. (Cena 2, Ato I, f. 4v).

São João del-Rei, uma cidade espetacular desde as manifestações patrocinadas pelas Confrarias e Irmandades.

Esses indicativos de regras sociais e espirituais oriundas das associações religiosas com suas manifestações espetaculares e teatrais também são, ao mesmo tempo, os facilitadores para a elaboração de outras expressões artísticas. O teatro de revista com suas apoteoses, temáticas cidadinas, discussões sobre o cotidiano, músicas, o seu caráter festivo e envolvente, possui uma forte relação com elementos oriundos do espírito barroco. Isso não quer significar, necessariamente, apenas a inclusão de elementos sagrados, pois a literatura, a música, outras manifestações profanas e a vida cotidiana barroca conviviam de certa forma, harmonicamente no espaço urbano.

São João del-Rei devido à sua localização geográfica e às descobertas das minas de ouro transformou-se em uma referência não só para as Minas Gerais, mas também para toda Colônia. Sempre vista como porta para o Sertão, a cidade manteve seu perfil comercial, mesmo após a crise aurífera. Definida aqui como “porta giratória” entre o Sertão e o Litoral no sentido de indicar que a cidade de São João possibilita o acesso a lugares distintos e que ela não está fechada para nenhum dos dois lados. A cidade são-joanense se beneficia da convivência desses dois universos. A “porta giratória” entendida como uma passagem que liga identidades diferentes, até então vistas como extremas, deve ser entendida no mesmo sentido da expressão benjaminiana de *“uma meia virada do avesso”*. Essa análise não pretende excluir as imagens elaboradas para cada um dos pólos, principalmente aquelas que reforçam os discursos sobre o moderno, apenas afirmar que existe uma troca entre as cidades.

Além das esferas econômicas e comerciais, as manifestações políticas e culturais ocorridas em São João del-Rei também possibilitavam a entrada de pessoas de outros lugares. A cidade possuía, biblioteca, cafés, teatro, cinematógrafo, as próprias igrejas e

seus rituais além do poder político regional, representado pelos seus partidos políticos e pelas pessoas de expressão, inclusive, de âmbito nacional. Quanto aos espetáculos teatrais é possível comprovar a intensidade da vida cultural são-joanense pelo número de teatros construídos, pelas visitas de companhias teatrais de outras cidades e pelas notícias dos jornais locais. Além, obviamente, do livro do Antônio Guerra, fonte imprescindível para as pesquisas culturais da cidade de São João del-Rei. Os próprios jornais analisados no período demonstram que as realizações dos espetáculos teatrais movimentavam outras esferas culturais, retroalimentando os próprios atores amadores da cidade. Outro fato importante foi perceber que as peças teatrais locais foram elaboradas a partir de uma multiplicidade polifônica. Isso fica muito bem marcado com a análise realizada na música cantada pelo personagem Malaquias. Essa polifonia demonstra também que os autores são-joanenses, mesmo fazendo um espetáculo popular com intenções claras de satisfazer uma platéia e com interesses vinculados ao comércio da cidade, suas peças eram elaboradas com um rigor estético e cultural.

Mesmo com todas essas características São João del-Rei sofreu um grande golpe dentro do jogo político ao ser rejeitada para sediar a capital do Estado. A peça teatral analisada desse período possibilita uma percepção a partir das representações elaboradas das cidades envolvidas nessa disputa. Tais representações ultrapassam os entendimentos do universo político, permitindo desvelar imagens e expressões representacionais que cada cidade fazia da outra e que, inclusive, não constam na historiografia mineira.

Ao analisar as peças de teatro com suas características específicas, citadas anteriormente, tentando desvelar uma cidade que possui as mesmas peculiaridades, utilizando como referencial as técnicas de montagem de um autor que também prima pela fragmentação, conduz a um quadro de informações que motiva a construção de uma narrativa dos acontecimentos que acaba por se movimentar para frente e para

trás, para fora e para dentro (macro e micro), misturando por vezes o público e o privado. No entanto, esse movimento, ocasionado tanto pelo objeto quanto pelas técnicas de análise, proporciona, paradoxalmente, momentos estáticos, pois é no ponto, na unidade, na mônada, esse momento de pausa, que se é capaz de captar o passado. Como a intenção inicial da tese buscava elaborar um mapa, ou seja, uma imagem da cidade, esse constante ir e vir, que exige, às vezes, uma maior atenção se deve à tentativa de desnudar os próprios acontecimentos.

O maior exemplo desse movimento temporal que ocorreu durante o processo de análise das peças, talvez, tenha sido o da *A mudança da capital*. Esse acontecimento – estréia da peça em 26 de agosto de 1893 – foi posterior à entrega do Relatório da Comissão – 16 de junho de 1893 – que analisou as localidades que disputavam sediar a capital, e antecipou a decisão do Congresso – 13 de dezembro de 1893 – que em sessão realizada na cidade de Barbacena definiu o lugar da nova capital e à lei n. 3, de 17 de dezembro do mesmo ano, que determinava que a sede do governo do estado, a Cidade de Minas, fosse construída. Além disso, deve-se acrescentar que a análise da peça ocorreu em um tempo futuro em relação ao espetáculo analisado e aos imbrólios políticos entre as elites mineiras no processo de decisão do local da capital.

Obviamente, recortes e escolhas foram feitos durante o processo de análise. A escolha da peça *A mudança da capital* foi feita pelos seguintes motivos: (i) o *leitmotiv* é o momento político vivenciado no final do século XIX, que discutia a escolha da cidade para ser a sede da capital do estado, (ii) São João del-Rei pleiteava se tornar a capital, (iii) primeira peça de teatro de revista escrita por um autor são-joanense, portanto, (iv) pela primeira vez, a cidade foi personagem de uma peça. As peças escolhidas, entre os anos de 1915 a 1918, devem-se à produção teatral desse período. O maior número de peças de teatro de revista escritas por autores são-joanenses, ocorreu durante

esses anos. Partiu-se, portanto, do princípio da contigüidade para elaboração de um mapa da cidade.

Diante das diversidades de elementos apresentados nas peças buscou-se entender nas entrelinhas a cidade “real” ou imaginária de São João del-Rei, a partir dos preceitos da História Cultural, na *Belle Époque*. Foi possível constatar que a velocidade, as luzes, as idéias de limpeza, a visão do feminino com suas curvas, as mudanças nas fachadas dos edifícios, a construção de novos prédios com arquitetura moderna, a moda, a gasolina, os embelezamentos da cidade, o deleite das músicas gravadas, os cafés, os cigarros, entre outros signos, foram incorporados ao cotidiano da cidade. Além disso, ainda pode-se mencionar a nova concepção da mulher na sociedade, o jogo como demonstração do tempo ocioso, ou melhor, do tempo vazio proporcionado pela modernidade, os gritos dos vendedores ambulantes e as festas das sociedades carnavalescas. Nesse sentido, é possível afirmar que a representação social, entendida como uma forma de conhecimento partilhado, possibilitou uma produção de comportamentos e relações com os novos objetos tecnológicos que esta *Belle Époque* proporcionava.

No entanto, não se pode esquecer das peculiaridades são-joanenses, simbolizadas por uma cidade do interior das Minas Gerais com tradições barrocas espetaculares vividas intensamente desde o século XVIII. Esse aspecto torna-se relevante visto que em outras cidades a modernidade praticamente destruiu o acervo edificado, porém em São João del-Rei, esse mesmo aspecto, foi motivo de espanto (choque) e admiração dos estrangeiros visitantes – moradores das grandes cidades brasileiras ou de outros países – desde o século XVIII.

O espaço urbano são-joanense sofreu inúmeras alterações no decorrer do tempo – alargamento e prolongamento de ruas, fechamento de becos, construção de novos prédios, demolição de residências e estabelecimentos comerciais –, mas somente nas

décadas de 1930 a 1940 é que houve uma aceleração nas mudanças. A cidade foi tombada pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) no ano de 1938, período caracterizado pela aversão ao antigo, pois o próprio poder público local incentivava a construção de edificações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 FONTES PRIMÁRIAS

1.1 Manuscritos das peças acervo do GPAC

BRAGA, Tancredo. *Terra Ideal*. São João del-Rei, 1915.

PAIVA, Modesto de. *A mudança da capital*. São João del-Rei, 1893, 100f.

LACERDA, Durval. *Número um*. São João del-Rei, 1917.

GOMES, Alberto. *O Gramophone*. São João del-Rei, 1916.

GAMBÔA, Oscar, SILVA Ribeiro da. *O meu boi fugiu*. São João del-Rei, 1918.

1.2 Documentos

Acervo da Companhia Industrial São Joanense

TECENDO A HISTÓRIA DA COMPANHIA TÊXTIL SÃO JOANENSE: 1891/1991. São João del-Rei, 1991. (Folder)

Arquivo Público Mineiro

RENAULT, Leon. Chorografia do município de Barbacena. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1908, v. 13, p. 22-3.

LINHARES, Joaquim Nabuco. Mudança da capital: apontamentos históricos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais. Ano 10, v. 1,2 jan./jun., 1905, pp.339-382.

REIS, Aarão. Relatório Oficial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

PIMENTEL, Aureliano Pereira Corrêa. Chorographia mineira: municipio de S. João d'El-Rei. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, a. X, v. 1,2, jan./ jun., 1905.

LEIS do Império do Brasil. Decreto 4.566, 4 de janeiro de 1871.

CAPRI, R.; BELLO, A. (org.). Álbum de São João D'El-Rey. São Paulo: Pocaí & Comp., 1918.

BRAGA, Tancredo. *Álbum da cidade de S.João d'El-Rei*, [s.n.t.], 1913.

Biblioteca Baptista Caetano de Almeida.

Atas das Sessões da Câmara (1888-1892). Caixa ATA/SES/39.

Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional-IPHAN. 13ª Superintendência Regional. Escritório Técnico II de São João del-Rei.

Processo Crime. 58-02. 26/04/1889

1.3 Discografia/Partitura

ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS. Novena do Carmo Séculos XVIII e XIX. Regente José Maria Neves. Brasil: Tacape, 1980. 1 disco de vinil. Estéreo. (Série Memória Musical).

Biblioteca Nacional

LOPES, Germano Eduardo. *Carolina*. 1868. (Bouquet dos Bailes - Jornal de dança). (Música DG-I-72). Existe uma outra partitura de Carlota Milliet (Música B-I-42).

Instituto Moreira Sales

Repertório do Corpo de corda da casa Edison Rio de Janeiro. Intérpretes Bahiano, Eduardo das Neves. *O meu boi morreu*. Álbum 121054.

1.4 Iconografia

Museu Regional de São João del-Rei (As fotos estão digitalizadas, o Museu reproduz as fotos para os interessados, mediante a entrega de CD).

Entrepasto

Rua Santo Antônio e Rua Direita

Ponte da Cadeia – 1889

Expansão de São João del-Rei

Ginásio São Francisco e Ginásio Santo Antônio

Distribuidora Elétrica

Pavilhão de exposições de Matosinhos

Café Rio de Janeiro

Casa Hopkins Causer Hopkins

GPAC

Jornal do Club Dramatico Arthur Azevedo

Jornal Theatro – páginas de propagandas (28 de agosto de 1915)

PANFLETO DA PEÇA *O meu boi fugiu*. Álbum do Antônio Guerra.

PANFLETO DA PEÇA *O Gramophone*. Álbum do Antônio Guerra.

Biblioteca Nacional (Acervo Digitalizado, www.bn.br)

Mapa das Minas do Ouro e São Paulo e costa do mar que lhe pertence. Atribuído a Felix de Azevedo Carneiro e Cunha (ca. 1717)

UFSJ (Acervo digital www.ufsj.edu.br)

Vista parcial da cidade – Torres das Igrejas

Casa mais antiga de São João del-Rei

Acervo da Companhia Industrial São Joanense

Fachada da Companhia Industrial São Joanense de Fiação e Tecelagem.

2 LIVROS

AGUIAR, Ramon Santana. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 213-28.

Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. Um exercício de auto-subversão: rebeldes e facinorosos na Sedição de 1736. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 567-84. (História de Minas Gerais).

ANTONIL, A. J. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Lisboa: CNCDP, 2001.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ASSIS, Machado de. *A semana* (1892 – 1893). São Paulo: W. M. Jackson, 1938, v. 1.

_____. O segredo do Bonzo. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.102-8.

ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990. v.2.
- BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARRETO, Abílio. *Bello Horizonte, memória histórica e descritiva: historia antiga*. Belo Horizonte: Rex, 1936.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- _____. *Curiosités esthétiques*. Paris: Calmann-Levy, [19--].
- _____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 2004.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994, v.1
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. E. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).
- _____. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1975.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas II).
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Textos escolhidos*. Trad. de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGAD, Laird W. *Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais, 1720-1880*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004.

BOSCHI, Caio César. Irmandade, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.), *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 59-75, v.2.

_____. *Os Leigos e o Poder* (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.

BOURDIEU, Pierre (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BRANDÃO, Tânia. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 105-19. (Memória ABRACE; IX).

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BULHÃO PATO, Raymundo Antonio de. Para recitar ao piano (XXXIV). In: *Versos de Bulhão Pato*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862.

BURKE, Peter. Ao microscópio. In: *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005, p.60-4.

BUZATTI, Dauro José. *Raízes italianas em São João del-Rei*. [s.l]: TECNIGRAF, 1990.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Márcia. *Villa Kyrial: crônicas da Belle Époque Paulistana*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.), *As Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p.77-107, v.2. (História de Minas Gerais).

CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História de Minas*. Belo Horizonte: Lê, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

- CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. ed. Belo horizonte: Imprensa Oficial, 1982.
- _____. *Galeria das personalidades notáveis de S. João del-Rei*. São João del-Rei/ FAPEC (Fundação de Apoio à Pesquisa, Educação e Cultura: [s. n.], 1994.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. 39. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2000.
- DANGELO, André G. D. (Org.). *Origens históricas de São João del-Rei*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006.
- DAOLIO, Jocimar. Corpo e identidade. In MOREIRA, Wagner Wey (Org.). *Século XXI: a era do corpo ativo*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006, p. 49-89.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União soviética. Reprodução fotográfica por Clauss C. Meyer. Texto por Boris Komissarov. Classificação científica e comentários por Luiz Emydio de Mello Filho e outros. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento/LivroArte Editora, 1988, 3v.
- FIGUEIREDO, Luciano. Tradições Radicais: aspectos da cultura política mineira setecentista. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 253-69. (História de Minas Gerais).
- FITTIPALDI, Hélio; LARUCCIA, Luci Ângela. *Vicente Celestino: todas suas canções*. São Paulo: Saber, 1968.
- FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP.
- FONSECA, Luiz Mauro Andrade da (Org.). *Notícias do Padre Mestre Correia de Almeida nos Jornais de Barbacena, período 1881-1905*. Barbacena: Centro Gráfico e Editora Ltda, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, São Paulo: Loyola, 2008.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos, III).
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. Amor com amor se paga. In: *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 95-110. (Clássicos do Teatro Brasileiro).
- FRANCESCHI, Humberto M. A casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.
- GAIO SOBRINHO, Antônio. *História da Educação em São João del-Rei*. São João del-Rei [s.n.t.], 2005.
- _____. *História do comércio em São João del-Rei*. [s. n.]: São João del-Rei, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Camilo. *As ferrovias do Brasil nos Cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2005.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del-Rei (1831-1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.
- GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei – 1917 a 1967*. Juiz de Fora: Lar Católico, (s/d.).
- GUIMARÃES, Berenice Martins. A concepção e o projeto de Belo Horizonte: uma utopia de Aarão Reis. In: RIBEIRO, Luiz César de Queiroz; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo, nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização, 1996, p. 123-40.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Maurício ou os paulistas em S. João D'El-Rei*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- _____. *O Bandido do Rio das Mortes*. Romance Histórico em continuação a Maurício ou Os Paulistas em S. João d'El-Rey. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.

- GUIMARÃES, Fábio Nelson. *Ruas de São João del-Rei*. [s.n.t.], 1994.
- GUIMARÃES, Geraldo. *São João del-Rei: século XVIII – História sumária*. Edição do autor, 1996.
- HENRIQUES, José Cláudio. *Bairro de Matosinhos: berço da cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: UFSJ, 2003.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manoel Odorico Mendes, 3. ed. São Paulo: Vila Rica, 1960.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- JESUS, Alysso Luiz Freitas de. *Nos Sertões das Minas: escravidão violência e liberdade (1830-1888)*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LEIBNIZ, Gottfried W. *Leibniz*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.9-10.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.
- LIMA, João Heraldo. *Café e indústria em Minas Gerais 1879-1920*. Vozes: Rio de Janeiro, 1971.
- LLOYD, Reginald; FELDWICK, W.; DELANEY, L. T.; EULALIO, Joaquim; WRIGHT, Arnald. *Impressões do Brasil no século vinte: sua história, seu povo, comércio, indústrias e recursos*. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1913.
- LÖVY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Francisco De Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Edição Saraiva, 1953.
- MATA, Sérgio da. *Chão de Deus. Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XVIII-XIX*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.
- MATOS, Olgária. *Discretas esperanças*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de "eu". As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.367-97; p. 399-422.

- MELO, José Marques de. *Estudos de jornalismo comparado*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora UNICAMP/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MENESES, José Newton Coelho. Introdução. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 273-277. (História de Minas Gerais).
- MORAES, Fernanda Borges de. De arraias, vilas e caminhos: a rede urbana das Minas Coloniais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas setecentistas 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 55-85. (História de Minas Gerais).
- NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- OLIVEIRA, José Coutinho de. *Folclore amazônico*. Sentenças populares e adivinhas. Belém: Imprensa Universitária, 1965, v. II, p.789.
- OLIVEIRA, Maria Tereza Ribeiro de. Indústria Têxtil Mineira no Século XIX. In: SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamás (Org.). *História Econômica da Primeira República*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial de São Paulo; HUCITEC, 1996, v.3, p. 235-260.
- PAIVA, Salvyano Cavalcante de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo horizonte: Autêntica, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Do texto para o palco: um parto difícil. In: O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernanda Áreas. As cidades nas narrativas do Brasil. FRÍGOLI JÚNIOR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira de; PEIXOTO, Fernanda Áreas. (Orgs.) *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas. EDUSP, 2006, p. 177-97.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

- _____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002.
- PINHO, J.B. *Comunicação em Marketing: princípios da comunicação mercadológica*. 6.ed. São Paulo: Papirus, 2002.
- QUEIROZ, Eça. O discurso da Coroa, seu presente e futuro. In: *Das Farpas: uma campanha alegre*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890, p.127-34.
- RIBEIRO, Joaquim. *Os brasileiros*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1977.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio. 4. ed., 1965.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 26. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 143.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- _____. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.53-90.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2005. (v. II: Século XX, 1ª parte).
- _____. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000. (v. I: Século XVIII e XIX).
- _____. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VATICANO. *Catecismo da igreja da Católica*. 4. ed. Vozes: Petrópolis; Loyola: São Paulo; Ave Maria: São Paulo; Paulus: São Paulo; Paulinas: São Paulo, 1993
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VENÂNCIO, Renato Pinto, ARAÚJO, Maria Marta. *São João del-Rei, uma cidade no império*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro... Oba!* São Paulo: UNICAMP, 1996.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: UNICAMP, 1991.
- VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2.ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1953.

WIRTH, John. *O fiel da balança: Minas Gerais na Federação Brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Estudos brasileiros, v.50).

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3 PERIÓDICOS

3.1 REVISTA E OUTROS

ANASTASIA, Carla Maria Junho. Potentados e Bandidos: os motins do São Francisco. *Revista do Departamento de História*. – Fafich/UFMG, Belo Horizonte, v. 9, 1989, p.74-85.

ANTUNES, Delson. Um panorama SERGL, Marcos Júlio. A peça publicitária no contexto da paisagem sonora brasileira: dos primórdios ao "Pão Bragança". Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *V Congresso Nacional de História da Mídia*.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. Por uma ciência formativa e indiciária: proposta epistemológica para a ciência da informação. Encontros Bibli: *Revista eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, n. especial, 1º semestre, 2006, p.1-14. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/324/382>.

ARAÚJO, Fernando. Bócio endêmico, Baeta Vianna e Juscelino Kubitschek. *Revista Médica Minas Gerais*. v. 14, n. 2, Abr./Jun., 2004, p. 131-33.

BARBOSA, Marialva. Recuperando um leitor do passado: apontamentos metodológicos. *Ciberlegenda*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/marial5.htm>.

BOLLE, Willi. As siglas em cores no Trabalho das passagens, de W. Benjamin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 27, 1996, p. 41-77.

CAILLE, Alain. Nem holismo nem individualismo metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, 1998. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300001&lng=en&nrm=iso.

CAMPOS, Bruno Nascimento. A apropriação do trem: luta política em periódicos são-joanenses (1878-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. *São João del-Rei*, v. XII, 2007, p.149-55.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 97-113.

_____. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-92.

_____. El pasado en el presente: literatura, memória e historia. *ArtCultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, v.8, n. 13, jul./dez., 2006, p.7-19.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, abr., 1991, p.173-91.

CORDEIRO, Rogério. Da crônica ao romance, do romance à crônica. *II Encontro Regional de Comunicação* (UFJF): Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom.

DOIN, José Evaldo de Mello *et al.* A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no mundo do Café (1852-1930) — a proposta do Cemumc. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7, n. 53, p. 91-122, 2007.

DUARTE, Regina Horta. Olhares Estrangeiros: viajantes no vale do rio Mucuri. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 44, pp. 267-288, 2002.

FIGUEIREDO, Luciano. Furores sertanejos na América Portuguesa: rebelião e cultura política no sertão do Rio São Francisco, Minas Gerais - 1736. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 40, out./dez. 1999, p. 128-44.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? In: *Revista USP*, n. 15, p. 44-7, set./out./nov., 1992. (Dossiê Walter Benjamin).

JESUS, Alysso Luiz Freitas de. Dossiê as múltiplas faces da violência – Poder público x Poder privado: violência no sertão norte-mineiro – Séculos XVIII E XIX. *Unimontes Científica*, Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004, p.61-9.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Estudos do espaço teatral: Elaboração de uma metodologia da análise da história da cena com base na iconologia e na semiologia. *Relatório Final de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2003.

LIMA, Evelyn; LACROIX, Nicole. Théâtre et société. Les édifices théâtraux dans la région du Minas au XVIII^e siècle. *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire* XLII, spring-summer/ printemps-été 2007, pp. 25-51.

LIMA, Sergio José Fagundes de Souza. Arquitetura são-joanense do Século XVIII ao XX. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. 1995, v. VIII, p. 47-63.

MALDOS, Roberto. Histórico urbano das ruas de São João del-Rei. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei, v. XII, 2007, p.349-73.

_____. MALDOS, Roberto. *Formação Urbana São João Del Rei*. 2001. Mimeo. Não publicado.

MIRANDA, Fernanda Vidal Cabral de. Jornalismo e literatura: encontros e desencontros. *II Encontro Regional de Comunicação* (UFJF): Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador (Grande sertão: veredas). *Estudos Avançados*. [online]. v.20, n. 58, 2006, pp. 47-64.

MURICY, Kátia, Tempo e imagem: a teoria da escrita em Walter Benjamin. *O Percevejo*, UNIRIO: Rio de Janeiro, n.6, 1988, p.5-17.

NEVES, Marta Melgaço; SIQUEIRA, Alice Oliveira de. Um documento fundador. *Revista do Arquivo Público Mineiro* Belo Horizonte: a. 43, n. 2, jul./dez., 2007, p. 192-99.

OLIVEIRA, Cláudia de. Rio Femme – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas ilustradas cariocas Fon-Fon! e Para Todos... – 1900-1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 201-213, jan.-jun. 2008.

OLIVEIRA, Maria Tereza Ribeiro de. Formas de Organização da Propriedade na Indústria Têxtil Mineira do Século XIX. In: *Anais do VII Seminário sobre a Economia Mineira*. Diamantina: CEDEPLAR, 1995, p. 363-391.

OLIVEIRA, Moema Cristiane Gaio de. A propaganda e a consolidação da república em São João del-Rei. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei: UFSJ, v. X, 2002, pp. 36-67.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. Outras leituras da cidade: experiências urbanas da população de Ribeirão Preto durante a Primeira República. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 19, pp. 175-200, 2005.

PEREIRA, Aline Andrade. A construção do teatro brasileiro moderno. A legitimação da crítica através do Vestido de noiva. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador, 1 a 5 set., 2002, CD-Rom.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. Interfaces: o espaço da Sensibilidade no Cinema. In: *Lumina*, Juiz de Fora, Facom/UFJF, v.3, n.1, jan./jun., 2000, p.85-94, <http://www.facom.ufjf.br/lumina/R4-Junio-HP.doc>

PESAVENTO (a), Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p.279-90. (Cultura e História Urbana, 16).

_____. Memória, História e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n.4, 2002, p. 23-35.

_____. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. In: *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 89, n. 5, set./out., 1995, p. 34-44.

PIRES, Anderson. Complexo cafeeiro e estrutura financeira: uma observação sobre a economia da Zona da Mata de Minas Gerais (1889/1930). *Locus: Revista de História*. UFJF: Juiz de Fora, v. 14, n.1, p. 221-251, 2008.

RIBEIRO, José Luiz. Medusa no espelho: reflexos da crítica. *II Encontro Regional de Comunicação (UFJF)*: Juiz de Fora, 16 a 19 nov. 2004. CD-Rom.

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela? Dossiê Walter Benjamin. *Revista USP*, n.15, p.64, set./out./nov., 1992.

SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. Algumas considerações acerca da naturalidade do Tiradentes e do seu registro civil, ainda que tardio. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2005, v. XI, p.18-45.

_____. Estudos barroquizantes (ou Estrondoso Brado) acerca do antigo arraial de São Miguel do Cajuru. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v.9, 2000, p.76-111.

SERGL, Marcos Júlio. A peça publicitária no contexto da paisagem sonora brasileira: dos primórdios ao “Pão Bragança”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *V Congresso Nacional de História da Mídia*.

SILVA, Fernando Teixeira da. História e Ciências Sociais: zonas de fronteira. *História*, 2005, v.24, n.1, p.127-66. <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a06v24n1.pdf>.

SOUZA, David Pereira de. A valsa Terna Saudade: implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. *Cadernos do Colóquio*. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006. <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/126/95>.

VENEZIANO, Neyde. Revistando o baú revisteiro. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, a. 12, n. 13, 2004, p. 30-41. Número dedicado ao tema “O teatro de revista no Brasil”.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. A capital controversa. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. XLIII, p. 28-41, 2007.

WITTE, Bernd. Porque o moderno envelhece tão rápido? Dossiê Walter Benjamin. *Revista USP*, n.15, p.108, set./out./nov., 1992.

3.2 JORNAIS e REVISTAS

Jornais

A Nota, São João del-Rei, 22/05/1917, 26/05/1917, 28/05/1917, 06/04/1918, 09/04/1918

A Pátria Mineira. São João del-Rei, 23/04/1889.

A Tribuna, São João del-Rei, 24/08/1914, 12/09/1915, 7 de abril de 1918.

Acção Social, São João del-Rei, ano III, 03/06/1917, 27/05/1917, 24/03/1918.

Arauto de Minas, São João del-Rei, 14/07/1878, 17/05/1884.

Gazeta Mineira, São João del-Rei, 7/10/1884, 11/10/1884, 28/04/1889.

O Astro de Minas, São João del-Rei, 20/05/1834;

O DIA, São João del-Rei, 11/08/1913.

O Theatro. São João del-Rei, 28/08/1915.

Reforma, São João del-Rei, 28/03/1918.

Reforma, São João del-Rei, 31/05//1917.

Reforma, São João del-Rei, 31/05/917, 28/03/1918.

São João d'El-Rey, São João del-Rei, 26/08/1920.

São João d'El-Rey, São João del-Rei, 19/08/1920.

Folha de São Paulo, São Paulo, 13/05/2008.

Revistas

Fon-Fon! Rio de Janeiro: Officina Typographica de J. Schmidt. Ano III, n. 33, 15 de agosto de 1914.

4 TESES e DISSERTAÇÕES

MOREIRA, Daniele Couto. *Arquitetura ferroviária e industrial: o caso das cidades de São João del-Rei e Juiz de Fora [1875-1930]*. Dissertação em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2007.

PIRES, Anderson. *Café, finanças e bancos: uma análise do sistema financeiro da Zona da Mata de Minas Gerais (1880/1930)*. 2004, 407f. Tese (doutoramento em História) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da. Teatro brasileiro de Revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei. 2002, 321f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense - Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. Tese (Doutoramento em História Social). Departamento de História Social da Unicamp, UNICAMP, 2003.

Endereços eletrônicos

<http://manybooks.net/support/p/pator/pator2584025840-8.exp.html>

<http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontesciveis/galeria/0002.html>

<http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontesciveis/galeria/0003.html>.

<http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/fotos/fotos4.shtml>

<http://www.anj.org.br/?q=node/183>

<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>

<http://www.bn.br>

<http://www.facom.ufjf.br/lumina/R4-Junito-HP.doc>

<http://www.ipeadata.gov.br/ipeaweb.dll/ipeadata?344827125>.

<http://www.ponteentreculturas.com.br/media/raizesitalianas.pdf>

<http://www.saojoaodelrei.mg.gov.br>

<http://www.Saojoaodelreitransparente.com.br/pt/researchesView.php?researchesID=4>

<http://www.scielo.br>

<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/04.pdf> .

<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a06v24n1.pdf>.

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0102-69091998000300001&lng=en&nrm=iso>

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0103-40141996000200003&lng=pt&nrm=isso>

<http://www.uff.br/mestcii/marial5.htm>.

www.acervos.ufsj.edu.br

www.ims.com.br/acervo/pesquisa