

“O que causa prazer”: *lundu* entre neoclássicos e românticos na Casa da Ópera de Ouro Preto

[“What causes pleasure”: *lundu* between neoclassicals and romantics at the Opera House of Ouro Preto]

Mariana Mayor¹

Agradeço a leitura atenta de meu orientador de mestrado e doutorado, Sérgio de Carvalho, e da amiga Sara Mello Neiva. Agradeço também aos professores Andréa Lisly, Junia Ferreira Furtado, Laura de Mello e Souza, e Sérgio Alcides pelos e-mails com orientações e discussões sobre franceses em Minas Gerais.

RESUMO · O artigo analisa uma polêmica de jornal entre um empresário teatral e um sócio anônimo da Casa da Ópera de Ouro Preto, publicada no *O Universal*, de Minas Gerais, em 1826. Os textos trocados revelam expectativas, frustrações e a realidade do trabalho teatral da casa de espetáculos sobre repertório, formas cênicas e relação com espectadores na construção do Brasil independente. As disputas entre o imaginário neoclássico e romântico estão presentes, num jogo com o mercado teatral e o sucesso do gênero de origem afro-diaspórica *lundu*. · **PALAVRAS-CHAVE** · Casa da Ópera; *lundu*; teatro oitocentista; Ouro Preto. ·

ABSTRACT · The article analyzes a newspaper controversy between a theatrical entrepreneur and an anonymous partner of the Opera House of Ouro Preto, published in *O Universal*, de Minas Gerais, in 1826. The texts reveal expectations, frustrations and the reality of the theatrical work of the theater on repertoire, scenic forms and the relationship with spectators in the construction of Independent Brazil. The disputes between neoclassical and romantic imagery are present, in a game with the theatrical market and the success of the genre *lundu*. · **KEYWORDS** · Opera House; *lundu*; 19th century theatre; Ouro Preto.

Recebido em 19 de janeiro de 2022

Aprovado em 10 de março de 2022

MAYOR, Mariana. “O que causa prazer”: *lundu* entre neoclássicos e românticos na Casa da Ópera de Ouro Preto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 81, p. 84-97, abr. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v181p84-97>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ai rum rum
Vence fandangos e gigas
A chulice do Lundum.

Lundum em louvor a uma brasileira adotiva,
Domingos Caldas Barbosa

O ano era 1826, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, quando o pequeno teatro de origem colonial, conhecido como Casa da Ópera, foi protagonista de uma discussão pública no jornal mineiro *O Universal* entre um empresário teatral de origem francesa e um sócio do teatro que assinava como “anônimo”.

Os tempos eram outros desde a construção do prédio teatral, nos idos de 1769. Aquela Casa da Ópera de Vila Rica, idealizada pelo poderoso contratador e coronel João de Souza Lisboa junto ao então governador-geral da capitania, Conde de Valadares, e o poeta Cláudio Manuel da Costa, inaugurada no dia de aniversário do rei de Portugal, em 6 de junho de 1770, que tinha como assinantes de camarotes membros da elite letrada local, posteriormente protagonistas da Inconfidência mineira, tinha ficado no “remoto” passado colonial. Não existia mais colônia, seus frequentadores não eram mais inconfidentes, Vila Rica nem era mais chamada assim.

Na primeira década de Brasil independente, o teatro estava sob tutela do Estado, sendo alugado para empresários interessados, que, com suas companhias de atores e artistas, assumiam os custos das representações e programavam temporadas anuais com repertório diverso e formas cênicas híbridas.

Era o caso de M. Leyraud, empresário teatral de “Nação Franceza” à frente do teatro naquele ano de 1826. O diretor foi protagonista de uma discussão pública envolvendo repertório, formas de encenações, e recepção teatral. Nas páginas d’ *O Universal* de Minas Gerais, jornal liberal, que tinha como epígrafe um verso atribuído à Voltaire², o que seria apenas um fato curioso, sem grandes repercussões, conectou-se diretamente com a cena setecentista da Casa da Ópera.

2 Na realidade, de autoria de Nicolas Boileau: “Rien, n’est beau que le vrai; Le vrai seul est aimable”. (BOILEAU, p. III). “Nada é mais belo do que o real. O real somente é agradável” (tradução da autora).

O anônimo “Sócio do teatro”, que assinou o setor de “Correspondências” do periódico endereçado ao empresário francês, escreve um longo texto indagando-o por que as representações do teatro não imitam “os exemplos das virtudes mais heroicas”; por que se repete tanto o repertório, encenando sempre peças conhecidas do público; e, finalmente, por que a cena se deixa seduzir pelas “grosserias dos Lundus” (*O Universal*, 17 de novembro de 1826, p. 3).

Para o tal sócio, as ideias ilustradas sobre a função civilizatória do teatro continuavam em voga: “Eu estou persuadido que os espetáculos dramáticos, fallando aos olhos, e ouvidos, fallao também ao espirito e corações pelas impressões, que deixão n’alma fazendo derramar o veneno do vicio e o balsamo da virtude” (*O Universal*, 17 de novembro de 1826, p. 3)³. O sentido moralizante da cena era contraposto “às grosserias das brincadeiras, a mordacidade das satiras, e a obscuridade das danças, e Lundus”, que impediam de aparecer “hum character mais honesto, e mais util, em que interessão os costumes públicos, e a civilisação dos povos” (*O Universal*, 17 de novembro de 1826, p. 3).

Isso porque o sócio acreditava na dimensão pública do teatro, em seu caráter educativo para com os espectadores, porque “tudo quanto sáe da boca dos actores, passa de bôca em bôca, torna-se em proverbio, mui depressa em sentença”. A justificativa do palco como “escolas dos costumes” se intensificaria pela via negativa: era preciso tomar cuidado com o que era colocado em cena. Aqui ecoava um debate neoclássico presente na *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert, e também discutido pelos censores da Real Mesa Censória portuguesa: o que era mais perigoso, um texto declamado em público, ou um texto escrito, circulando de mãos em mãos entre leitores⁴?

A preocupação do sócio seguia à risca um ideal sobre teatro escrito por Voltaire: “Na verdade, nada torna os homens mais sociáveis, não suaviza mais as maneiras, não aperfeiçoa mais sua razão [que o teatro]” (VOLTAIRE, 1877-1885, p. 295-296). O problema era se o teatro incentivasse o oposto, se não “adocicasse os modos”,

3 Em todas as citações, foi mantida a grafia dos textos originais.

4 O pesquisador Rui Tavares chama atenção para o fato de que os censores da Real Mesa Censória podiam considerar que a efemeridade do teatro encenado permitia um menor rigor censório, não admitido no caso de obras impressas. “Poderemos ver um reflexo deste entendimento nas ocasiões em que os censores permitirão que determinadas peças fossem representadas mas não publicadas” (TAVARES, 1998, p. 45). No caso da *Encyclopédie* a ideia defendida é justamente o contrário. O vocábulo *Presse* (*Imprensa*) diz o seguinte: “Un homme dans son cabinet lit un livre ou une satire tout seul et très froidement. Il n’est pas à craindre qu’il contracte les passions et l’enthousiasme d’autrui, ni qu’il soit entraîné hors de lui par la véhémence d’une déclamation. Quand même il y prendrait une disposition à la révolte, il n’a jamais sous la main d’occasion de faire éclater ses sentiments. La liberté de la presse ne peut donc, quelque abus qu’on en fasse, exciter des tumultes populaires.” (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751-1772). Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/txt12.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021. “Um homem em seu escritório lê um livro ou uma sátira completamente sozinho e relaxado. Não há que temer que se contagie com paixões e entusiasmos de outrem, nem que seja provocado para fora de si pela veemência de uma declamação. Mesmo se ele tivesse uma disposição à revolta, ele jamais teria a oportunidade de fazer seus sentimentos explodirem. A liberdade de imprensa não pode, portanto, por mais abusos que se faça, despertar tumultos populares” (tradução da autora).

representando comportamentos rudes, comichidades grotescas, corporeidades espalhafatosas. Pior ainda se desse espaço a práticas artísticas ligadas à população negra e mestiça, escravizada e liberta. Por isso, o mesmo sócio conclamava o “vigor dos Magistrados” para proibir “excessos, e acções impudicas, que se praticão no Theatro” (*O Universal*, 17 de novembro de 1826, p. 3).

O autor terminava seu texto acusando o empresário francês de cansar o “espírito público” colocando em cena “sempre Voltaire, sempre Racine”. Para ele, as “sucessivas tragédias” faziam Mr. Leyraud parecer “Inglez de origem”, e aconselhava-o a fazer “boas representações dos Chefes d’Obra de Moliere”, tendo paciência, pois se levasse “o nosso Theatro á perfeição compatível com o nosso Paiz, terá com facilidade a indemnisação das despesas” (*O Universal*, 17 de novembro de 1826, p. 3).

A resposta de Leyraud, um dia depois, surpreende pela franqueza. A provocação do sócio ao empresário, acusando-o de parecer ser de outra nacionalidade, é respondida com uma defesa da tragédia francesa: “em parte nenhuma do Mundo se representao mais Tragedias, como nos Teatros Francezes, pois com effeito ellas sao dignas das attenções dos homens de conhecimento e as Tragedias de Voltaire, e Racine, Sr. Socio, são mui diversas das Inglezas, pois as desta Nação, alem de Tragicas são horriveis pelo motivo de quando se concluem, muitas vezes ficar somente o Maquinista vivo!”. E completa de modo provocativo: “Isto he que horrorisa, e mais as mortes da R. São. José e não as das Tragedias Francezas” (*O Universal*, 24 de novembro de 1826, p. 4).

A alusão ao teatro elizabethano e especialmente à Shakespeare é evidente. Mas, curiosamente, tal visão pejorativa – e sanguinária – carrega a reprodução de um imaginário de monstruosidade ligado ao autor inglês via recepção de suas obras na França setecentista. Num misto de atração e assombro, Voltaire, por exemplo, conhecido por ter levado Shakespeare à França depois de sua estada de três anos na Inglaterra, no prefácio à tragédia *Brutus*, dedicada ao lorde inglês Bolingbroke, lamenta a liberdade com que os ingleses escrevem tragédias em prosa, e argumenta que as rimas feitas por Corneille, Racine e Boileau acostumaram seus ouvidos à “harmonia”, não deixando que os franceses suportem outra (VOLTAIRE, 1731, p. VI)⁵. Apesar de não polemizar com a forma mais “livre” do verso inglês, marca a “superioridade” das tragédias francesas:

5 O *philosophe* ainda escreve: “Je regrettois cette heureuse liberté que vous avez d’écrire vos Tragédies en vers non rimez, d’allonger, & surtout d’accourcir presque tous vos mots (...) Un Poëte Anglois, disois-je, est un homme libre qui asservit sa Langue à son génie; Le François est un enclave de la rime, obliglé de faire quelquefois quatre vers, pour exprimer une pensée qu’un Anglois peut rendre en une seule ligne. (...) De plus, tant de Grands Maîtres qui one fait des vers rimez, tels que les Corneilles, les Racines, les Despreaux, ont tellement accoutumé nos oreilles à cette harmonie, que nous n’en pourrions pas supporter d’autre (...)” (VOLTAIRE, 1731, p. VI). “Lamento esta feliz liberdade que tens de escrever as tuas tragédias em versos sem rima, para alongar e sobretudo abreviar quase todas as tuas palavras (...) Um poeta inglês, disse eu, é um homem livre que escraviza a sua língua em seu gênio; o francês é um escravo da rima, às vezes obrigado a escrever quatro versos, para expressar um pensamento que um inglês pode transmitir em uma única linha. (...) Além disso, tanto os grandes mestres fizeram versos rimados, como Corneille, Racine, [Boileau] Despreaux, que acostumaram nossos ouvidos a esta harmonia, e, por isso, não poderíamos suportar nenhuma outra” (tradução da autora).

É verdade, e confesso, que o teatro é bem defeituoso: ouvi de tua boca que não tinhas uma boa tragédia; mas como recompensa, nessas peças tão monstruosas, há cenas admiráveis. Até o presente, quase todos os autores trágicos de tua nação careceram dessa pureza, dessa conduta regular, desse decoro de ação e estilo, dessa elegância e de todas essas sutilezas da arte, que estabeleceram a reputação do teatro francês desde o grande Corneille. (VOLTAIRE, 1731, p. VI)⁶.

Contraditoriamente, mais tarde, no período napoleônico, o próprio Voltaire foi acusado de ter trazido Shakespeare para “barbarizar” a nação, estimulando o derramamento de sangue e violência no teatro. A polêmica é longa, e começa a tomar outra forma com os escritos de Madame de Staël e Stendhal, no advento do romantismo francês.

No caso português, apesar de defender a pureza de regras neoclássicas na composição de peças dentro da Arcádia Lusitana, há escritos de Manoel de Figueiredo dizendo que estima “uma cena dos monstruosos dramas de Shakespeare”. Tal adjetivo também surge nos escritos do poeta para falar d’*O Cid*, de Corneille, peça que motivou a querela dos antigos e modernos na França do séc. XVII. Em 1777, Figueiredo, contrariando sua própria teoria teatral, escreve *Grifaria*, caracterizada como “epopeya cómico-dramático-heróica”, ao melhor estilo “espanhol” (FIGUEIREDO, 1804, p. 171). O exemplo é isolado, e assim como na França, Shakespeare só alcança o estatuto de “cânone” no romantismo, via Almeida Garret.

Fato é que no Brasil, até meados da década de 1830, segundo Antonio Candido, vigorou sobretudo “um fim de Arcadismo”. As intensas mudanças políticas no Brasil, a partir da vinda da Família Real em 1808, culminando na independência em 1822, desdobraram em um “liberalismo ilustrado”, nas palavras de Merquior (1996)⁷. Do ponto de vista da produção de cultura, para exprimir o patriotismo nascente, essa geração apoiou-se no universo mítico greco-romano e suas alegorias, na descrição da natureza viva do país, no culto “das Luzes”.

A produção literária desse período salientou tendências neoclássicas até o esgotamento: “o que estamos analisando, a acentuação de características fez com que a naturalidade neoclássica, penosamente obtida se tornasse prosaísmo; a elegância, afetação; o classicismo, frio arrolamento de alegorias; a ilustração, pedantismo didático” (CANDIDO, 1981, p. 271).

6 “Il est vrai, & je l'avouë, que le Théâtre Anglois est bien défectueux: J'ai entendu de votre bouche, que vous n'aviez pas une bonne Tragédie; mais en récompense, dans cel Piece si monstrueuses, vous avez de Scène admirables. Il a manqué jusqu'à présent à presque tous les Auters Tragiques de votre Nation, cette pureté, cette conduite réguliere, ces bienséance de l'action & du stile, cette élégance, & toutes ces finesses de l'Art, qui ont établi la réputation du Théâtre François depuis le Grand Corneille. Il est vrai, & je l'avouë, que le Théâtre Anglois est bien défectueux: J'ai entendu de votre bouche, que vous n'aviez pas une bonne Tragédie; mais en récompense, dans cel Piece si monstrueuses, vous avez de Scène admirables. Il a manqué jusqu'à présent à presque tous les Auters Tragiques de votre Nation, cette pureté, cette conduite réguliere, ces bienséance de l'action & du stile, cette élégance, & toutes ces finesses de l'Art, qui ont établi la réputation du Théâtre François depuis le Grand Corneille.”

7 Agradeço ao amigo Gabriel Campos pela indicação e conversas sobre literatura.

Autores como José Bonifácio, Evaristo da Veiga, Sousa Caldas, Natividade Saldanha, Hipólito da Costa, João Francisco Lisboa, o próprio Gonçalves de Magalhães, considerado um dos precursores do romantismo brasileiro, produziram obras com referenciais do século anterior: “São tributários estritos, sem discrepância ou personalismo, de Garção, Diniz ou Bocage, vez por outra pressentimos a leitura de Cláudio [Manuel da Costa]” (CANDIDO, 1981, p. 271).

É pela permanência do imaginário cultural neoclássico no início do XIX, junto a um interesse particular pelo gênero cômico, que o sócio anônimo do teatro sugere, como alternativa à repetição do repertório trágico, comédias de autoria de Molière. Mas o dramaturgo francês não era exatamente uma novidade nos palcos da Casa da Ópera, pois já era encenado com certa constância na Casa da Ópera entre 1796 e 1818, especialmente suas peças *O peão fidalgo* (*Le Bourgeois Gentilhomme*, de 1670); *Escapim* (*Les fourberies de Scapim*, de 1641) e *Escola de casados* (*L'école des Maris*, de 1661) (BRESCIA, 2012, p. 74-76).

O empresário francês, Leyraud, nem questiona a proposta. Somente argumenta sobre a dificuldade de colocar outras comédias de Molière em cena, justificada pela ausência de traduções disponíveis e pelo fato de os atores não saberem a língua original:

Diz-me o Sr. Socio, que o publico não dispensa as boas representações dos Chefes d’Obra de Molière, e por isto não deixa de inferir que V. m., Sr. socio, conhece pouco desta Obra, sendo que não se engana no elogio que a ella dá, e eu mesmo desejaria pô-las em prática, porém como os Actores não sabem fallar Francez; e os chefes d’Obra, em que falta ainda existem no idioma de seu Auctor, eV. m, ainda se não dignou....tudo forma o motivo de as não ter posto neste theatro. e se não faço representar Comedias, como V.m deseja, he porque as que ha neste Theatro, compostas em Portuguez apenas se repetem ninguem mais as quer ver (...). (*O Universal*, 24 de novembro de 1826, p. 4).

Quando o empresário escreve que não representa no teatro as comédias que o sócio deseja, porque as que existem traduzidas em português “se repetem”, podemos imaginar que os textos disponíveis para serem encenados no teatro, nas primeiras décadas do século XIX, eram praticamente os mesmos do final do século XVIII.

O que entra de novidade no repertório da Casa da Ópera mineira pós-independência, destacando-se nos anúncios dos jornais da época, é vinculado ao imaginário patriota do país em criação. As colunas do periódico *O Universal* descrevem sobretudo apresentações teatrais nos dias de celebrações cívicas: 7 de setembro (independência), 12 de outubro (aniversário do Imperador). É curioso que, apesar da mudança de contexto, são mantidas as estruturas das jornadas teatrais setecentistas. Aspectos das teatralidades públicas coloniais vinculadas à religião sobreviviam em meio a novos retratos – se antes o aplaudido era o monarca português, agora era o imperador. O caminho da Igreja ao teatro mantinha-se, com a diferença de uma encenação de elogio ao novo Império. Como em 1824, num aniversário de D. Pedro I comemorado em Ouro Preto:

A artilharia tornou a salvar ao pôr do sol, como advertindo aos Cidadãos e ás senhoras Mineiras, que se aproximava a hora de se apresentarem no Theatro com o maior brilhantismo possível, onde devia apparecer em Scena a bella Peça “Triunfo da Natureza”, desempenhada pelos illustres Patriotas emprehendedores deste projecto, como annunciamos em o nosso n. 117, e que se realisou com o maior gosto, a maior profusão, e riqueza. (*Abelha do Itaculumy*, 13 de Outubro de 1824, p. 474).

Os patrocinadores da cena comemorativa agora eram “patriotas” que preparavam os festejos para os “cidadãos”. A tragédia escolhida para ser encenada, *Triunfo da Natureza*, de autoria do português Vicente Nolasco da Cunha, publicada em 1809, trazia como tema a colonização. Brevemente inspirada em *Alzira e os americanos*, de Voltaire (1736), o texto narra as desventuras de Cora, virgem do Sol inca, no Peru do século XVI, que apaixonada por Alonso de Molina, fidalgo espanhol, num impulso perde sua virgindade e engravida. Já podemos imaginar os problemas que a gravidez da virgem traz para o reino inca sob domínio espanhol: Cora precisa ser sacrificada. Mas curiosamente, em vez de a tragédia se transformar em lágrimas e morte ao final, o personagem Las Casas, o célebre dominicano espanhol, consegue convencer Ataliba, autoridade inca, a se converter ao cristianismo e perdoar Cora.

Com ares de uma *Ifigênia*, de Eurípedes, sem sacrifícios sangrentos ao final, a tragédia cristã pendia muito mais ao sentimentalismo e a um discurso de superioridade europeia diante da “barbárie” nativa. A união da indígena com o colonizador gerando “frutos locais”, como analisa Décio de Almeida Prado, “adoçava e transfigurava a brutalidade da história” (PRADO, 1993, p. 115)⁸. Teria sido um modelo de “gênese da nacionalidade” para, mais tarde, José de Alencar escrever *Iracema* (PRADO, 1993, p. 115). O discurso final de Ataliba é significativo:

Sim, povos. Largo tempo seduzidos/ D’huma doce apparencia, acreditamos/ Virtude ser a perfida renuncia/ Do conjugal estado indispensavel/ A’ventura do mundo; - hoje chamados/ Pela voz da razão, reconhecemos/ Melhor da natureza os são direitos. – Não pôde o coração ser constrangido,/ Sua essencia é ser livre – seja livre (NOLASCO, 1839, p. 75-76).

O *Triunfo da Natureza* era o triunfo da “liberdade”. Nesse ponto, a tragédia poderia ecoar num público amplo no contexto pós-independência. O discurso “libertador”,

8 Décio de Almeida Prado escreve que na realidade o autor se inspira na “tragédia romântica” *Pizarro*, de R. B. Sheridan, de 1799. Baseada, por sua vez, em *Os Espanhóis no Peru ou A morte de Rolla*, do alemão Kotzebue (PRADO, 1993, p. 118). O historiador português Rebelo reitera a afiliação da peça com Voltaire (REBELLO, 1980, p. 25). O autor, Vicente Pedro Nolasco, encontrava-se em Londres na época da publicação do texto. É citado por Adrian Balbi em *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et Algarve*, como jornalista e correspondente na capital inglesa. Há um comentário curioso sobre a peça: “L’action de cette pièce est vraiment tragique; les caractères en sont bien soutenus; mais elle pêche un peu par l’excessive longueur du discours, et par d’autres défauts qu’il serait trop long d’énumérer ici” (BALBI, T. II, 1822, p. 143). “A ação dessa peça é realmente trágica; os caracteres são bem sustentados; mas ela peca um pouco pelos discursos excessivamente longos, e por outros defeitos que seriam muito longos de enumerá-los aqui”. (tradução da autora).

junto ao exotismo da temática de colonização no Peru, devia ressoar no imaginário da época em Ouro Preto: *Alzira e os americanos*, de Voltaire, foi encenada em 12 de outubro de 1825; e um ano depois, em 1826, *Conquista do Peru*, do português Manuel Caetano Pimenta de Aguiar, foi representada. Especificamente *Cora ou o Triunfo da Natureza* deve ter tido outras encenações no período, pois foi o mesmo texto montado tempos mais tarde pelos estudantes da Faculdade de Direito, em São Paulo, em 1828. Como analisou Emília Viotti da Costa: “A grande maioria da população permaneceria alheia às especulações teóricas, embora pudesse, eventualmente, ser mobilizada em nome dos ‘princípios franceses’, ou em nome da Pátria e da Liberdade, palavras que passaram a ter um efeito mágico junto às multidões” (COSTA, 1985, p. 25).

A encenação da peça, segundo o relato no periódico, foi representada por membros da elite local. Eram os chamados “curiosos”, homens distintos da sociedade que se aventuravam nos palcos como atores em ocasiões específicas – provavelmente dependentes de um ponto e com um tipo de representação bem limitado à oratória. A presença deles, em contexto amador, não significava a ausência de profissionais. Pelo contrário, eram os artistas especializados que sustentavam a noite de espetáculos. Como é possível notar pela descrição:

Terminou a Peça depois de meia noite, e os repetidos applausos, e bravos circunstantes são o mais verdadeiro testemunho, e prova incontrastável do muito bem, que se desempenhou esta Representação: havendo nos intermédios oprimas Overturas, concertos de Flauta, e cantorias executadas com primor; e algumas Poesias se repetirão alusivas ao Grande assumpto. (...) Seguiu-se hum Pantomimo desempenhado por MMrr Vallestein, e Leyraud já ligados á família Mineira pelos laços de Hymeneu, e alguns outros Senhores, que havião figurado na Tragedia, e rematou-se com uma Walça e um solo executados por dous galantissimos Meninos, hum de oito, outro de sete anos (...) (*O Universal*, 30 de janeiro de 1833, p. 4).

A tragédia declamada foi organizada com *intermezzos* musicais, seguida de pantomimas e danças. Quem aparece no relato é ninguém menos que o futuro empresário Leyraud, que em 1824 trabalhava como ator no teatro, executando pantomimas⁹. O outro artista citado, Mr. Vallestein, ao que tudo indica, também era artista de origem francesa. Na documentação do Registro de Estrangeiros 1808 a 1822,

9 Leyraud volta a aparecer na documentação após 1826, em 1828, quando vira réu em um processo acusado de “sedição”. (AHMI). Depois, em 1833, criou uma tipografia e imprimiu três jornais: “Tareco Militar”, “O grito do povo” e “O mineiro”, acusados de se posicionarem a favor da Revolta do Ano da Fumaça, disputa entre conservadores e liberais em Minas. A tipografia foi fechada no mesmo ano e Leyraud novamente foi indiciado por sedição. Seu nome aparece nos jornais, que descrevem sua “saída” de Minas Gerais: “Conta mais sr. Redactor que no mesmo dia daquelle embargo appareceu nos Cartórios desta Cidade um papel do dito Leiraud vendendo, ou não sei se hypothecando a Typografia embargada a outro Francez (...) Este Estrangeiro ingrato a considerações, a dinheiros, e a conhecimentos que achou nesta Cidade, apesar disto é bastante audaz, devendo-se fazer toda a deligencia para ser prezo este Réo, e ser julgado, como vão sendo os outros”. (*O Universal*, 23 de dezembro de 1833, p. 4).

surge um “Carlos José Vallenstein”, francês, que em 26 de março de 1822 desembarcou no Rio de Janeiro e seguiu para Minas com dois escravos¹⁰.

Não se sabe se Leyraud já era empresário do teatro em 1824, ou se tornaria depois, para em 1826 responder ao sócio da casa de espetáculos no periódico *O Universal*. Decerto, como empresário, Leyraud devia contar com muito mais atores locais do que franceses. Mr. Vallenstein, se fosse o mesmo de origem francesa, seria um artista estrangeiro entre outros mineiros – muito provavelmente mestiços e negros. Isso porque na polêmica que aparece no jornal salta aos olhos a defesa que Leyraud faz da comédia popular e dos famosos “lundus”:

Ao mesmo tempo que V. M, exige Comedias, reprova as Satiras, e eu não sei o que seja Comédia se não Satira; porém vamos adiante para o não mortinear, e sobre V. M, não gostar dos Lundus, que no Theatro se dançaõ respondo-lhe, que a minha mente he satisfazer a todos os espectadores, e observo, que a maior parte deles pedem repetição dos mesmos, quando os há, colho daqui que causão prazer, e não aborrecimento. (*O Universal*, 24 de novembro de 1826, p. 04).

O francês iguala “comédia” à “sátira”, desdenhando da poética neoclássica que dividiu o gênero cômico entre alta e baixa comédia. A primeira apoia-se nos jogos de linguagem, no discurso moralizante, no encadeamento dramático: Terêncio e Molière são seus principais representantes¹¹. A segunda refere-se às farsas, teatros de feira, bufonarias. Segundo Boileau, em 1674, o emprego do cômico “não é ir a uma praça/ Com palavras sujas e baixas encantar a populaça”. E complementa:

Gosto no teatro de um agradável autor/ Que, sem se difamar face ao espectador,/ Agrada só pela razão, e que nunca a chocaria./ Mas a um gracejador, de equívoca grosseria,/ Que só tem obscenidades para me distrair,/ Feito saltimbanco, se quiser, vá divertir/ A Pont-Neuf, com as suas falsas patacoadas,/ E aos lacaios representar as suas mascaradas. (BOILEAU, 2018, p. 132).

A crítica de Boileau abarca todo tipo de comicidade popular, que no ambiente colonial, no palco das Casas da Ópera, encontrou nas farsas e textos adaptados “ao gosto português” com personagens graciosos, música, dança, jogos corporais, acrobacias, improvisos e brincadeiras sexuais seu principal representante. Na América portuguesa, tal forma se misturou às práticas culturais afro-diaspóricas, como o lundu.

Se, no final do século XVIII, o lundu esteve às margens da capitania, nas ruas e vielas da cidade, constantemente perseguido e talvez entrando de forma mais discreta em cenas cômicas no teatro pelos artistas negros e mestiços, no início do XIX, a prática parece ter ganhado destaque nos palcos, segundo consta na polêmica do jornal.

O enorme sucesso de público, indicando um mercado teatral mais consolidado,

¹⁰ BRASIL, 1960.

¹¹ Boileau, em sua *Poética*, apesar de considerar Molière como modelo, critica-o por ser “amigo do povo” e por ceder suas figuras fazendo “muitas caretas” (BOILEAU, 2018, p. 131).

é a justificativa evocada por Leyraud. O empresário inclusive é enfático ao final da sua resposta: “porque V. m. Não gosta, não hei de privar aos mais do que desejão, com que tenha paciência”¹². Ou seja, os espectadores além de gostarem dos lundus demandavam a prática nos palcos do teatro. É possível imaginar cenas cômicas derivadas das coreografias e sonoridades. Segundo Tinhorão, a dança, derivada dos batuques, misturava a umbigada dos rituais de terreiro africano – que consistia na aproximação dos parceiros que se tocam na altura do umbigo – com elementos do fandango espanhol – estalidos dos dedos, a alternância das mãos ora na testa, ora nas ancas, e os movimentos nas pontas dos pés (TINHORÃO, 2004, p. 103).

Tal movimentação sugeria forte apelo sexual, que poderia se intensificar com a musicalidade composta por percussão de tambores, chocalhos e palmas, aliado a improvisos vocais e instrumentos de cordas, como violas. Para Oneyda Alvarenga, a coreografia baseada nas mesmas linhas do Batuque ou samba, por seu “caráter urbano”, tinha “certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do Batuque em volúpia langorosa e requebrada” (ALVARENGA, 1960, p. 147-148). Nas palavras de Elizabeth Travassos em pesquisa recente, foi uma espécie de “domesticação da umbigada”, indicando uma hierarquia racializada: “se rude é africano e se langoroso é mestiço” (TRAVASSOS, 2004, p. 227-253).

Existem diversos relatos de viajantes que narram lundus e batuques no início do século XIX. Esta última, dança considerada mais “lasciva” e “bárbara”, já previa formas de teatralidade em espaços improvisados e mais informais que o palco do teatro. No relato do reverendo Walsh, em Minas, de 1828:

É geralmente dançado o batuque por dois ou mais pares que se defrontam. Duas violas estrídulas, de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum, e F. (homem selvagem, parecendo cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com o fogo de um gato selvagem, grande dançarino e grande patife) avança, e comanda os dançarinos, dois homens e duas mulheres, zum-zum-zum: três ou quatro vezes e de repente começam improvisado canto, alto, bárbaro, rápido, com alusões ao patrão e seus méritos, acidentes de trabalho diário, misturados ao amor de ideais Marias; os outros homens juntam-se em coro. Com os cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado, a dança começa. A princípio lenta, depois aos poucos se acelera, os dançarinos avançam e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e agitando os braços, os homens batendo o compasso com as mãos. E a música se retarda e acelera; cantos e sapateado tornando-se rápidos e furiosos, e há muita ação pantomímica entre os pares. (WALSH, 1985, p. 324).

A descrição do reverendo destaca os improvisos em meio aos cantos, com referências ao cotidiano de trabalho, e pantomimas desenvolvidas a partir de movimentos coreográficos no ritmo da música. O jogo de sedução entre homens e mulheres sugere também um eixo dramático para a prática, que nos palcos do teatro poderia ser replicado, aprofundado, modificado.

¹² *O Universal*, 24 de novembro de 1826, p. 4.

Tal desdobramento teatral foi desenvolvido ao longo do século XIX, especialmente vinculado à comédia. O batuque-lundu passaria por diversas transformações para chegar às formas do “lundu-canção”, “lundu de salão” e o “lundu popular dos palhaços de circo e cançonetistas do teatro vaudevillesco” (TINHORÃO, 2004, p. 106). Podemos pensar num longo percurso da forma espetacular que desagua em artistas como Xisto Bahia e Dudu das Neves, atores e cantores negros do final do século XIX e começo do século XX, conhecidos pelas cenas cômicas e pelas composições de modinhas, lundus, chulas, maxixes, em circos e teatros musicados¹³.

Para Tinhorão (2004), entre os séculos XVIII e XIX, lundu era sinônimo de “fado” e se aproximava também da “modinha”. A relação com Portugal também se deu via Domingos Caldas Barbosa. Nascido no Rio de Janeiro, o poeta e músico mestiço, tocador da “viola de arame”, fez enorme sucesso na corte de D. Maria I. Conhecido por ter introduzido lundus e modinhas nos salões aristocráticos portugueses, seus escritos possuem várias referências à cultura afro-diaspórica. Era filiado à Arcádia Romana, com o nome de Lereno Selinuntino, e foi autor de algumas farsas encenadas no Theatro São Carlos, em Lisboa, e no Real Theatro São João, no Rio de Janeiro, posteriormente.

Uma delas, chamada *A Vingança da Cigana*, de 1794, cuja protagonista tem o nome de Pepe, narra uma série de desencontros amorosos em chave cômica. O “drama joco-sério” tem como personagem um preto velho, chamado Cazumba. A Cena XIII traz um canto composto por léxico africano:

Cazumba que vem da parte da Ribeira cantando ao som do seu canzá, e depois Grilo saindo de casa de Camilla, aonde se supõem afora acompanhar.

Cazumba:. Oya os branco, que sá oyando/ Os preto Cazumba, que sar frogando./ Oyalá, oyalá:. O' tatê tambula gimbango/ Um zambi, para curià!/ Oyalá, oyalá (CALDAS BARBOSA, 1794, p. 5).

Segundo David Cranmer, há a partitura do espetáculo na Biblioteca Nacional de Portugal, de António Leal Moreira, constituindo um valioso documento sobre a tradição sonora dos entremezes e farsas entre Portugal e Brasil. Para o musicólogo, tal legado difere-se de uma simples reprodução portuguesa de óperas italianas e seria “impensável em contexto espanhol”, marcando assim influência “mais popular e não-operática” (CRANMER, 2008) derivada da cultura afro-diaspórica em cena, via lundus, batuques, modinhas e fados, em chave cômica.

Em outra farsa, *A saloia namorada ou o remedio he casar*, de 1793, cuja partitura foi encontrada, aparece a referência ao instrumento *zabumba* – tambor que na poesia de Caldas Barbosa aparece vinculado à percussão de regimentos militares. Em uma das cenas de disputa amorosa entre a personagem Albina, a saloia vendedora de

13 Consultar: Napolitano (2001, p. 28); Abreu (2010, p. 92-113).

azeitonas, e Alonso, castelhano, músico e zabumba de um regimento militar, há um dueto na forma-canção da modinha (CALDAS BARBOSA, 1793, p. 8).

O caso de Caldas Barbosa ilustra uma formalização que no palco da Casa da Ópera de Ouro Preto, no início do século XIX, devia acontecer de maneira mais improvisada. Nas páginas dos jornais, não aparecem nomes das farsas representadas após as “tragédias” nos dias de comemoração cívica, apenas referências como “se retirarão os espectadores saudosos ainda das risonhas scenas que tiverão lugar neste grande dia” (*O Universal*, 12 de outubro de 1825).

Atores negros e mestiços deviam realizar seus lundus através da criação de coreografias, jogos cênicos, apoiados pela musicalidade característica, em deixas de textos cômicos. Talvez tivesse espaço para uma “cena Lundu”, provavelmente com dramaturgia de disputas amorosas, e desafios entre pretendentes.

O empresário Leyraud na resposta ao sócio do teatro, em 1826, termina seu escrito respondendo à recomendação do sócio para “maior perfeição nas representações”. Leyraud se defende, dizendo que a lembrança é “desnecessaria, pois se ellas não tem sabido ao seu paladar, não he porque eu não me esforce, pois bem conheço os meus deveres, mas a Companhia, que tenho tem pouca pratica, e no Paiz não ha suplemento para melhoria” (*O Universal*, 12 de outubro de 1825).

É curiosa a crítica aos atores da Companhia. Pelo sucesso dos lundus parece que a “pouca prática” devia ser em relação às tragédias de Racine e Voltaire e aos dramas sérios à italiana, repetindo - para desgosto de assinantes de camarote da Casa da Ópera de Ouro Preto - o repertório neoclássico do teatro. Nada do “abominável” Shakespeare nem do desejável Molière. Batuques e outras manifestações culturais de ascendência africana, misturadas à comédia, deviam sustentar os trabalhos nos palcos. Gostando ou não, tanto Leyraud quanto o sócio tinham que ter “paciência”, pois o sucesso de bilheteria passava por haver percussão, dança e comicidade na Casa da Ópera (onde de ópera, inclusive, havia pouco). Ao contrário do que pensava o sócio anônimo, seria pela via popular que “o nosso Theatro [levaria] á perfeição compatível com o nosso Paiz”.

SOBRE A AUTORA

MARIANA FRANÇA SOUTTO MAYOR é doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP, pós-doutoranda do Departamento de História da FFLCH-USP e pesquisadora residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM).

marianasoutto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5312-3918>

REFERÊNCIAS

- ABELHA *do Itaculumy*, 13 de outubro de 1824.
- ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. II, n. 20, jan./jun. 2010, p. 92-113.
- AGUIAR, Manuel Caetano Pimenta de. *Conquista do Peru*. Lisboa: Imprensa Regia, 1818.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.
- BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et D'Algarve*. Paris: Librairies Chez Rey et Gravier, 1822.
- BOILEAU, Nicolas. Épître IX - à M. le marquis de Seignelay, secrétaire d'état.” in: *Oeuvres de Boileau-Despréaux* – Tome Deuxième, 1821.
- BOILEAU, Nicolas. Arte Poética. In: BORIE, Monique; DE ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. (orgs.). *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Arquivo Nacional. *Registro de Estrangeiros 1808 a 1822*. Col. 386 - v 2 fls. 153v. Rio de Janeiro, 1960, 319 p.
- BRESCIA, Rosana Marreco. É lá que se representa a comédia: a Casa de Ópera de Vila Rica (1770 – 1822). Jundiá: Paco Editorial, 2012.
- CALDAS BARBOSA, Domingos. *A Vingança da cigana*. Drama jocoserio de hum só acto para ser representado no Real Theatro S. Carlos pela companhia italiana offerecido ao publico por Domingos Caporalini no dia de seu beneficio. Lisboa: Officina Simão Thadeo Ferreira, 1794. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?4500009306&bbm/4346#page/10/mode/zup>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- CALDAS BARBOSA, Domingos. *A saloia namorada ou o remedio he casar: pequena farça dramatica*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1793. In: BERNARDES, Ricardo. A farça A Saloia Namorada (1793) de António Leal Moreira e Domingos Caldas Barbosa no contexto do repertório dos primeiros anos do Teatro de São Carlos. Disponível em: https://www.academia.edu/34539294/A_farça_A_Saloia_Namorada_1793_de_António_Leal_Moreira_e_Domingos_Caldas_Barbosa_no_contexto_do_repertório_dos_primeiros_anos_do_Teatro_de_São_Carlos. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira v. I*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- COSTA, Emilia Viotti. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CRANMER, David. “Music and the ‘Teatro de Cordel’: In search of a Paradigm”. *Portuguese Studies*. Modern Humanities Research Association, v. 24, n. 1, 2008, p. 32-40.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*. Tome treizieme. A Neufchastel, Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1751-1772, p. 320. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50545b/f1.item.r=presse.zoom>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- FIGUEIREDO, Manuel de. *Theatro*. Lisboa: Imprensa Regia, 1804.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- NOLASCO, Vicente Pedro. *Cora ou O Triunfo da Natureza*. Tragédia escrita originalmente em portuguez. Impressa em Londres, em 1809. Lisboa: Typografia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1839, p. 75-76. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnzj8i&view=tup&seq=81&skin=2021>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- O *Universal*, 12 de outubro de 1825.
- O *Universal*, 17 de novembro de 1826.

- O *Universal*, 24 de novembro de 1826.
- O *Universal*, 23 de dezembro de 1833.
- O *Universal*, 30 de janeiro de 1833.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O Teatro Romântico*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- TAVARES, Rui. *O labirinto censório: A Real Mesa Censória sob Pombal (1768-1777)*. Tese (Mestrado) - Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Edição Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa, 2004.
- VOLTAIRE. Êpitre dedicatoire a monseigneur le duc de Richelieu. In: VOLTAIRE. *Ouvres Complets*. T. V. Paris: Garnier, 1877-1885.
- VOLTAIRE. Le Brutus de monsieur de Voltaire, avec un discours sur la tragédie. Fr. Josse, Paris, 1731. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5459504h/f7.item.texteImage>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- WALSH, R. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.