



A vitória das coristas francesas sobre a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara (1850-1853)

The French chorus girls' victory against São Pedro de Alcântara Theater's Board of Directors (1850-1853)

La victoria de las coristas francesas sobre los directores del Teatro de São Pedro de Alcântara (1850-1853)

Luiz Costa-Lima Neto

Luiz Costa-Lima Neto

Pós-doutor em História (Universidade Federal Fluminense), doutor e mestre em Musicologia (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), bacharel em Composição Musical (Universidade Estácio de Sá), licenciado em Música e pós-graduado em Musicoterapia (Conservatório Brasileiro de Música). Professor, pesquisador e compositor.



Resumo

Abordamos o processo judicial que as coristas francesas Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne moveram contra a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, em 1850-1853. A partir de pesquisas em periódicos da época, apresentamos informações sobre as coristas, seus repertórios artísticos e sua relação com o contexto social. Discutimos como a comédia *vaudeville* em um ato *La Tasse Cassée* (*A Xícara Quebrada*), apresentada em benefício de Celine Suberbie, em 1853, estava relacionada com o processo judicial. Destacamos a importância do teatro musical francês para a circulação internacional de artistas, comportamentos, práticas culturais e ideias que se chocaram com a sociedade patriarcal e escravista brasileira da segunda metade no século XIX.

Palavras-chave: Ópera cômica francesa, *vaudeville*, feminismo, escravidão, processo trabalhista.

Abstract

This article analyzes the labor lawsuit filed by French chorus girls Celine Suberbie and Constance Tarte Lalanne against São Pedro de Alcântara Theater's Board of Directors in 1850-1853. By researching periodicals from the period, we present information about the artists, their artistic repertoires and social context, discussing how the *vaudeville* play *La Tasse Cassée* (*The Broken Cup*), starring Celine Suberbie, in 1853, was connected to the judicial process. We highlight the role of French musical theater in promoting the international circulation of artists, behaviors, cultural practices, and ideas that clashed with the patriarchal and slave-owning system in 19th century Brazil.

Keywords: *Opéra comique*, *vaudeville*, feminism, slavery, labor lawsuit.

Resumen

Abordamos el proceso laboral de las coristas francesas Celine Suberbie y Constance Tarte Lalanne que demandaron a la dirección del Teatro de São Pedro de Alcântara, en 1850-1853. A partir de investigaciones en periódicos, presentamos informaciones sobre las coristas, los repertorios artísticos y su relación con el contexto social. Discutimos como la comedia *vaudeville* en un acto *La Tasse Casé* (*La Copa Rota*), representada en beneficio de Celine Suberbie, en 1853, estuvo relacionada con el proceso laboral. Destacamos la importancia del teatro musical francés en la circulación internacional de artistas, prácticas culturales, comportamientos e ideas que chocaban con la sociedad patriarcal y esclavista en Brasil de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Ópera cómica francesa, *vaudeville*, feminismo, esclavitud, proceso laboral.

Introdução

Como assinalado por Lerner (2022, p. 36), o desenvolvimento da consciência feminista ocorreu, muitas vezes, como resultado de *insights* e atitudes isoladas, que acabaram se perdendo para as futuras gerações. Este é o caso do processo trabalhista iniciado em 1850 por duas artistas francesas, Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne, contra a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, presidida pelo notório traficante negreiro português José Bernardino de Sá (Minho, 1802 – Rio de Janeiro, 1855)¹. Neste artigo abordamos o referido processo trabalhista e seus antecedentes, contemplando, inicialmente, o contexto cultural e social da década de 1840, quando desembarcaram no Rio de Janeiro companhias de ópera cômica francesa e de ópera italiana, que passaram a ser administradas por empresários brasileiros e portugueses. A partir de pesquisa nos periódicos da época, apresentamos informações sobre as coristas francesas e seus repertórios, observando a relação entre as artistas de ópera e a sociedade patriarcal oitocentista, marcada pelo fanatismo do público e, ao mesmo tempo, pela violência de gênero.

Na parte final do artigo, contemplamos a comédia *vaudeville* em um ato *La Tasse Cassée (A Xícara Quebrada)*², apresentada em dezembro de 1853, em benefício de Celine Suberbie, no Teatro de São Francisco. Discutimos como o enredo da comédia estava relacionado com o processo judicial, ao apresentar a personagem de uma jovem viúva que enfrenta um velho e rico aposentado, contando com a ajuda de um advogado, pelo qual ela acaba se enamorando. As temáticas trabalhista e amorosa se entrelaçavam na *performance* teatral oitocentista, celebrando a vitória das coristas francesas e os direitos da mulher³.

1 Arquivo Nacional (AN). Relação do Rio de Janeiro – 84. Apelação cível. “Apeladas solicitam o pagamento de seus salários, por terem sido contratadas pelos apelantes para serem coristas do Teatro de São Pedro de Alcântara.” Partes: José Bernardino de Sá, Luís Mendes Ribeiro (apelantes); Constance Tarte Lalani e Celine Suberlie (apeladas). Código referência: BR RJNRIO.84.0.ACI.06821. 1850-1853. Agradecemos ao colega historiador Thiago Campos Pessoa por gentilmente compartilhar esta referência. Note-se que, por vezes, o sobrenome “Suberbie” aparece grafado nas fontes como “Suberlie” ou “Subervie”.

2 A comédia-*vaudeville* em um ato *La Tasse Cassée* é de autoria de Paul Vermond e Monsieur Lubize, pseudônimos de E. Guinot e P. H. Martin, tendo estreado em Paris, no Teatro Ginásio Dramático, em 08 de fevereiro de 1849.

3 É atribuído ao socialista utópico francês do início do século XIX, Charles Fourier (1772-1837),

Companhias de óperas italianas e francesas e seus empresários brasileiros e portugueses rivais

Em julho de 1840, chegou ao Rio de Janeiro uma companhia dramática francesa, que se instalou no Teatro de São Januário⁴, onde passou a apresentar seu repertório com dois gêneros de teatro musical francês: o *vaudeville* e a ópera cômica. De 1840 a 1845, o teatro francês representou 435 títulos diferentes de um total de 755 peças cômicas (INACIO, 2013a, p. 62).

A palavra francesa *vaudeville* nasceu ligada às canções de Olivier Basselin (c.1400 – c.1450), que apresentavam características musicais simples e refrão (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). O *vaudeville* é uma comédia entremeada de canções, com diálogos falados (diferentemente dos recitativos da ópera italiana). Os personagens são tipos populares inspirados na vida cotidiana, e as peças têm um tom picante e espontâneo (MENCARELLI, 1999, p. 121). Depois, no século XVIII, os teatros de feira parisienses passaram a sofrer perseguições políticas e os atores foram impedidos de falar e até cantar. Como as canções *vaudevillescas* eram conhecidas pelo público, os feirantes criaram as *comédies en vaudeville*, nas quais a plateia cantava paródias agressivas à realeza. As canções “ajudavam a ação a progredir”, baseando-se em equívocos cômicos (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 345-346).

Segundo Inacio (2013a), a *ópera-comique* foi criada em 1714 e inicialmente apresentava comédias entremeadas de canções, até que sua união com a companhia italiana fez com que se diferenciasse do *vaudeville* e passasse a valorizar composições originais (*arietas*), acompanhadas de orquestra. A princípio, o *vaudeville* e a ópera cômica foram identificados como

o uso pioneiro da palavra “feminismo”, na defesa da educação igualitária, do amor livre e da abolição da família (GOLDSTEIN, 1982, p. 229). Outras historiadoras identificam o desenvolvimento do pensamento feminista nas obras de mulheres do século XVIII, como Olympe de Gouges (França, 1748-1793) e Mary Wollstonecraft (Inglaterra, 1759-1797), enquanto outras, ainda, apontam para um período muito mais longo, de quase 1.200 anos (LERNER, 2022, p. 36). No Brasil, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) é considerada a feminista pioneira (MARGUTTI, 2019), tendo defendido a abolição da escravatura, a educação e a emancipação da mulher, além de criar, em 1838, uma escola exclusiva para meninas no Rio de Janeiro (TELES, 1999, p. 30).

4 Inicialmente denominado Teatro da Praia de Dom Manuel, a sala foi inaugurada em 1834 por uma companhia de artistas portugueses e comportava 500 pessoas. Passou a ser denominada Teatro de São Januário em 1848, em homenagem a uma das filhas do imperador (SOUZA, 2002).

gêneros “baixos”, mas no início do século XIX foram alçados a representantes do genuíno teatro francês (INACIO, 2013b, p. 87-88). Passaram, assim, a ser associados a certo caráter político: “Os vaudevillistas não se humilham diante de um poder que poderia dispor de suas vidas e de sua liberdade... cantam alegremente diante da morte: é o espírito francês” (BRAZIER, 1837 apud INACIO, 2013a, p. 126)⁵.

Em janeiro de 1844, chega à cidade uma companhia lírica italiana, contratada para atuar no Teatro de São Pedro de Alcântara, com capacidade para abrigar até 1.800 pessoas⁶. O capitão Petralunga, dileitante empresário de ópera, que contratara o grupo de cantores italianos, acordou com o inspetor dramático do São Pedro um contrato para a apresentação de vinte e quatro récitas de óperas italianas, tendo a soprano Augusta Candiani como prima-dona (STARK, 2004).

Contudo, após o sucesso das primeiras apresentações da ópera *Norma* (Vincenzo Bellini e F. Romani), em fevereiro de 1844, a diva se retirou de cena, pois chegara ao Rio de Janeiro em adiantado estado de gravidez (SAWAYA, 2017, p. 15). Em agosto de 1845, Candiani se separou do marido italiano, após ter se tornado público seu relacionamento amoroso com o brasileiro José de Almeida Cabral, compositor de modinhas. Durante o processo, Candiani revelou que, antes de viajarem ao Brasil, o ex-marido vendeu as suas joias e bens ganhos por herança, “obrigando-a a empregar-se como cantora para usufruir de seus ganhos” (SAWAYA, 2017, p. 18). A sentença final do divórcio condenou Candiani a perder a guarda da filha, obrigando-a a assumir as custas do processo. O adultério feminino era considerado crime e, para piorar sua situação jurídica, a cantora estava grávida do amante.

Em setembro de 1846, uma companhia lírica francesa, especializada em óperas cômicas, desembarcou na capital imperial. Contratada pelo ator e empresário brasileiro João Caetano dos Santos, essa companhia estreou na Sala São Januário e, a partir de dezembro de 1846, passou a ocupar o Teatro de São Francisco (que abrigava apenas 250 pessoas), aí se apresentando

5 “Le vaudevillistes ne s’humilient pas devant un pouvoir qui pouvait disposer de leur vie et de leur liberté... ils chantaient gaîment en face de la mort : c’est l’esprit français”.

6 Segundo Cardoso (2011), o Teatro de São Pedro de Alcântara comportava 1.200 pessoas, além de 600 cadeiras extras. Nos bailes mascarados, reunia até 3 mil pessoas (SOUZA, 2002).

durante todo o ano de 1847 (GIMENEZ, 2014, p. 46). Em 22 de junho de 1847, a soprano Isabelle Mège, um dos destaques da companhia francesa, foi assassinada por seu marido, com dois tiros, sob suspeita de adultério⁷. Assim, no mês de junho de 1848⁸, uma segunda leva de artistas franceses desembarcou na cidade, também contratados por João Caetano, incluindo a corista Celine Suberbie, protagonista deste artigo.

Óperas sérias italianas e cômicas francesas, com suas divas, primadonas e coristas, passaram a competir pelas preferências do público carioca. Enquanto o ator e empresário João Caetano dirigia o pequeno Teatro de São Francisco, o presidente da diretoria do Teatro de São Pedro, no período 1845-1851, por seu turno, era o comendador português José Bernardino de Sá, futuro barão e visconde de Vila Nova do Minho. De origem humilde, ainda garoto José Bernardino de Sá desembarcou no Rio de Janeiro vindo de Portugal, se empregando como caixeiro do comerciante Manoel Ferreira Lisboa, função que desempenhou até 1823. Com a morte de seu patrão, Bernardino passou a cortejar a viúva, Joaquina Rosa, com a qual se casou em 1826, investindo a herança da esposa no tráfico. Entre os anos de 1825 e 1851, Bernardino de Sá organizou ao menos 50 viagens negreiras, transportando 21.041 africanos escravizados, dos quais 2.401 morreram nas viagens marítimas. Atuando na ilegalidade a partir de 1831⁹, o traficante tornou-se dono do palacete onde viveu a Marquesa de Santos em São Cristóvão (atual Museu da Moda) e do jornal *Mercantil* (COSTA-LIMA NETO, 2017, 2018)¹⁰. Ele tinha várias fazendas, utilizadas no desembarque de escravizados no litoral do Rio de Janeiro e de São Paulo (PESSOA; SARAIVA; SANTOS, 2021, p. 35-38). José Bernardino

7 Emílio Mège era professor de canto e preparador vocal da companhia lírica francesa. Mesmo tendo confessado o crime, ele foi absolvido por unanimidade no julgamento e continuou dando aulas particulares de canto, apesar de ter sido dispensado da função de preparador vocal da companhia. *Jornal do Commercio*, 02/03/1848, p. 3. Ver também GIMENEZ (2014).

8 *Diário do Rio de Janeiro*, 03/06/1848, p. 4.

9 A Lei Feijó, de 7 de novembro de 1831, proibia o tráfico negreiro e libertava todos os africanos desembarcados em praias brasileiras a partir daquela data. Como não foi integralmente cumprida, se tornou popularmente conhecida como “lei para inglês ver”. Apesar disso, a lei teve grande importância na segunda metade do século XIX, quando foi invocada para defender os direitos de escravizados chegados no país após 1831, mantidos em cativeiro ilegalmente. Ver Mamigonian (2017).

10 Os dados sobre as 50 viagens negreiras capitaneadas por José Bernardino de Sá constam no *Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade Database*.

acumulou um patrimônio de 5 mil contos de réis, totalizando quase 17% da despesa geral de todo o Império no exercício de 1854-1855; ele seria, atualmente, o terceiro homem mais rico do mundo (BONFIM, 2020).

Uma das fazendas de José Bernardino de Sá no litoral paulista era chamada, sintomaticamente, São Pedro de Alcântara, o mesmo nome do teatro cuja diretoria ele presidia. Não foi por coincidência que, num de seus folhetins no *Jornal do Commercio*, Martins Penna (1815-1848) comparou esse teatro a um navio negreiro, assinalando que os coristas eram “obrigados a trabalhar, como os *condenados às galés*, por um salário que apenas pode suprir as suas mais urgentes necessidades” (PENA, 1965, p. 45, nosso grifo). Os coristas – entre os quais contavam-se vários cantores e cantoras negras¹¹ – percebiam os piores vencimentos entre os artistas contratados: “30 mil réis por mês para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite” (PENA, 1965, p. 228). Além disso, seus salários eram pagos com atraso ou não eram pagos de todo, motivando protestos constantes. Martins Penna descreveu em detalhes a greve dos artistas daquele teatro, em folheto publicado em 1847:

No sábado 11 à noite achavam-se no tablado do teatro todas as figuras que entram no *Elisir d'Amore*, para proceder-se ao ensaio dessa ópera; porém os professores da orquestra declararam que não tocariam enquanto não fossem pagos dos meses de atraso que se lhes devia. A revolta é contagiosa, e esse pronunciamento dos músicos é mais que todos significativo. Como não houvesse meio de convencê-los, e se retirassem eles da orquestra, ordenou-se aos coristas que subissem para a sala do piano, a fim de ensaiarem algumas das óperas que estavam em estudo; mas estes aí chegando, revoltaram-se de novo, e levantando gritos de desobediência, principiaram a dançar a polca e o fado, dando gritos das janelas para o largo, donde se lhes respondia com palmas e assobios; e depois, apagando as velas e fechando as janelas com estampido, desceram no meio da mais completa assuada. Nessa ocasião entrava uma autoridade teatral na sua sege, e palavras menos respeitadas lhe foram dirigidas. A que estado de desmoralização chegou o imperial teatro de S. Pedro de Alcântara! (PENA, 1965, p. 281).

11 A presença de cantores/as negros/as no coro do Teatro de S. Pedro é assinalada nos relatos de viagem. Ver Carlos Humberto Lavollé apud Taunay (1942, p. 276-277).

Menos de dois anos após os folhetins de Martins Penna, o Teatro de São Pedro continuava sendo administrado de maneira inescrupulosa por José Bernardino de Sá, o qual traficava africanos escravizados ilegalmente, assim como explorava a mão de obra das coristas do Teatro de S. Pedro. Dessa maneira, não era a primeira vez que a população carioca assistia a uma querela salarial entre os artistas e a diretoria do maior teatro da capital imperial.

Constance Tarte Lalanne e Celine Suberbie nos periódicos

Antes de ir para a Justiça, o episódio trabalhista com as artistas francesas Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne ganhou os jornais cariocas, que as defenderam e criticaram “os Srs. que para descrédito da nação a que pertencem, e daquela que lhes dá hospitalidade, se algum há neste caso, infelizmente dirigem os destinos do teatro de S. Pedro de Alcântara”¹². O missivista anônimo do *Diário do Rio de Janeiro*, autointitulado “O Observador”, criticou o diretor de cena José Antônio Thomaz Romero, o qual afirmou publicamente que Mme. Lalanne não foi empregada no coro, mas sim no corpo de bailes do Teatro de S. Pedro, recebendo “por esse serviço um estipêndio em cada noite, do qual se acha paga em dia”¹³. Além disso, de maneira absurda, Romero afirmava que Celine Suberbie, por sua vez, não havia sido contratada pelo teatro, pois figurava nos coros apenas praticando, à espera de uma vaga¹⁴. “O Observador” denunciou a informação falsa, mais uma vez acusando a diretoria do Teatro de São Pedro:

Eis aqui um negócio que envolve falsidade e desprezo para com autoridades tais como o Sr. Desembargador chefe de polícia e inspetor geral dos teatros, autoridades nomeadas pelo governo para obstar a estes e outros abusos, aos quais não põe dúvida a direção do primeiro teatro, protegido e subsidiado pelo governo brasileiro, de dar informações falsas, ou de quem não está ao fato das coisas do teatro, o que produz o mesmo resultado! (*Diário do Rio de Janeiro*, 09/02/1850, p. 3).

12 *Diário do Rio de Janeiro*, 09/02/1850, p. 2-3.

13 *Idem*.

14 *Idem*.

Como assinalado na citação acima, o Teatro de São Pedro recebia subsídios do governo, com a extração esporádica de loterias¹⁵. Visava-se arrecadar, a cada extração, um fundo que variava de 100 a 200 contos de réis, dos quais 12% eram convertidos em dotação para o teatro (CARDOSO, 2011, p. 227). A dotação deveria ser destinada para o pagamento do pessoal e demais despesas do teatro, mas o presidente da diretoria, José Bernardino de Sá, desviava o subsídio governamental para pagar os salários das solistas italianas. Chama a atenção a disparidade entre os salários das solistas e os das coristas: a soprano Ida Edelvira, que substituiu Augusta Candiani no papel principal da ópera *Norma*, chegava a receber um conto e 250 mil réis por mês, ou seja, 25 vezes mais do que Celine e Constance e 40 vezes mais do que as coristas brasileiras.

O sobrenome “Lalanne” aparece de maneira esporádica e durante pouco tempo nos periódicos, nos anos de 1848-1849, sumindo, estranhamente, em 1850, quando foi iniciado o processo movido pelas duas coristas contra José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro. Constance Lalanne consta em apenas um anúncio como cantora, numa performance da “grande ária da ópera *La Favorita*”¹⁶ (música de Gaetano Donizetti e libreto de Alphonse Royer, Gustave Vaez e Eugène Scribe), cujo enredo consiste num triângulo amoroso entre o Rei de Castela, Alfonso XI, sua amante (a “favorita”) Leonora e o amante desta, Fernando; a narrativa termina com a morte de Leonora. Embora seja impossível saber ao certo, é provável que a “grande ária” cantada por Constance Lalanne tenha sido “O mio Fernando”, uma famosa ária para *mezzosoprano*, executada por Leonora no terceiro ato de *A Favorita*. Note-se que a antes referida cantora Isabelle Mège, de “elegante figura, bonitos olhos azuis e cabelos louros”¹⁷, foi assassinada pelo marido justamente durante a temporada desta ópera, na qual a cantora francesa desempenhava o papel da favorita Leonora, no Teatro de São Francisco.

15 Os teatros São Pedro de Alcântara e Provisório receberam subvenções permanentes do regime monárquico até 1868, enquanto os teatros Ginásio Dramático e São Januário obtiveram subvenções em determinados períodos ao longo de seu funcionamento (AUGUSTO, 2011).

16 *Jornal do Commercio*, 13/05/1848, p. 4. A ópera de Donizetti foi estreada originalmente em 2 de dezembro de 1840, em Paris.

17 Pena (*Folhetins*, 1965 [03/05/1847], p. 222).

Os enredos das óperas românticas reservavam, geralmente, fins trágicos às personagens femininas, como ocorre em *A Favorita*, *Norma*, *Carmen*, *Tristão e Isolda*, *Madame Butterfly*, *A Traviata*, *La Bohème* e *Lucia de Lammermoor*, entre muitos outros títulos (CLÉMENT, 1993). Mas este não era o repertório habitual de Constance Lalanne. A artista cômica atuava frequentemente em dupla com seu esposo, o Sr. Lalanne, em “exercícios ginásticos” e outros números. Os exercícios incluíam as “posições acadêmicas e antigas dos romanos nas belas artes, o grande voo de Zéfiro, suspenso na altura de 15 pés;” além de “números sobre pernas de pau, como a cena do homem bêbado, apanhar um lenço, o grande salto do potrão, separando as pernas e o sapo”¹⁸.

Noutro número, uma atriz fingindo-se de estátua e vestida à caráter no papel de Margarida da Borgonha era “estrangulada pelos cabelos” por Mme. Lalanne¹⁹. Na realidade, a rainha Margueritte de Bourgogne (França, 1290-1315) teve seus cabelos raspados ao ser acusada de adultério, tendo sido banida e, depois, encontrada morta por estrangulamento, supostamente por ordem do marido traído (HAMILTON; PROCTOR-TIFFANY, 2019). Verifica-se como a temática de gênero estava presente nos números cômicos apresentados nos palcos, exemplificando a crítica das artistas francesas ao sistema patriarcal e ao feminicídio – dois fenômenos de longa duração, intrinsecamente relacionados à escravidão (LERNER, 2019)²⁰.

Celine Suberbie, por sua vez, chegou ao país em 2 de junho de 1848²¹, na galera *Levaillant*, junto a outros artistas, passando a morar à Rua da Assembleia, depois, à Rua do Ourives e, por fim, à Rua dos Latoeiros – todas próximas à Rua do Ouvidor, onde se concentrava grande número de cidadãos

18 *Jornal do Commercio*, 28/04/1848, p. 4; 23/04/1848, p. 4; 05/05/1848, p. 4, *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 15/07/1848, p. 4.

19 *Jornal do Commercio*, 06/05/1848, p. 4.

20 O historiador Sérgio Buarque de Holanda (2014, p. 95-96) menciona como desde o período colonial a família no Brasil esteve vinculada à ideia de escravidão. A mulher estava subjugada ao marido, sendo os filhos apenas os membros livres do círculo familiar, e os escravizados e agregados, sua extensão. O patriarca ocupava o centro do sistema, com autoridade imensa sobre homens e mulheres. D’Incao (2011, p. 230) assinala como o processo de modernização e a emergência da família burguesa no Brasil oitocentista fez surgir o amor romântico, idealizado e platônico, que, na prática, afastava os corpos. Mulheres das classes baixas, por sua vez, poderiam ter maiores possibilidades de amar de maneira sexualmente mais livre, uma vez que o casamento, se ocorresse, não atrapalharia interesses econômicos ou políticos.

21 *Diário do Rio de Janeiro*, 03/06/1848, p. 4.

franceses no Rio de Janeiro imperial (De Los Rios Filho, 2000, p. 237)²². É importante notar que pouco antes de Celine desembarcar no Rio de Janeiro, protestos massivos e violentos tomaram as ruas de Paris contra o desemprego, os baixos salários, a fome e a carestia, derrubando o governo e levando à abdicação do Rei Luís Felipe. A assim chamada Revolução Francesa de 1848 incentivou dezenas de outras revoluções pela Europa, no que ficou conhecido como a «Primavera dos Povos», coincidindo com a publicação do Manifesto Comunista, de K. Marx e F. Engels.

Apenas três dias após seu desembarque, Subergie foi referida nos periódicos como corista da companhia lírica francesa que João Caetano mandou contratar em Paris para atuar no Teatro de São Francisco, com seu repertório de *vaudevilles* e óperas cômicas. Subergie estreou neste teatro no mesmo mês de junho de 1848, como corista na ópera cômica *Os Diamantes da Coroa* (libreto de Eugène Scribe e música de Daniel F. E. Auber), censurada anos antes pelo Conservatório Dramático. Somente em 1849 o sobrenome da corista reapareceu, no anúncio do “grande concerto vocal e instrumental, em benefício da sociedade francesa,” no Teatro de São Januário²³. As récitas eram poucas e o dinheiro também, assim, em fevereiro de 1849, Subergie e Lalanne assinaram contrato como coristas da companhia lírica italiana do Teatro de São Pedro de Alcântara, trabalhando de julho a outubro daquele ano.

Após ela e Constance terem recebido o calote no pagamento dos salários no Teatro de São Pedro, a partir de janeiro de 1850, até o ano de 1854, Subergie voltou a se apresentar nos teatros de São Francisco e São Januário, atuando em *vaudevilles*, *comédias-vaudeville*, contos fantásticos, óperas cômicas e dramas, inclusive em espetáculos em seu benefício, como veremos mais adiante. Seu repertório incluía obras como *Maurice ou Le Médecin de Campagne* (Mélesville e Duveyrier), *Les Metamorphoses de Jeanette* (Théodore Barrière), *La Tasse Cassée* (Paul Vermond e Monsieur Lubize, pseudônimos de E. Guinot e P. H. Martin), *Le Philtre Champenois* (Méllesville e Brazier), *Les Chansons de Beranger* (Vanderburch e Langlé), *L'Omelette*

²² *Almanak Laemmert Administrativo e Commercial*, 1849, p. 53, *Jornal do Commercio*, 29/12/1853, p. 4, Arquivo Nacional (AN). Relação do Rio de Janeiro – 84. Código referência: BR RJNRIO.84.0.ACI.06821. p. 25.

²³ *Jornal do Commercio*, 28/06/1849, p. 4

Fantastique (Duvert e Boyer), *Clairmont ou Femme d'artiste* (Eugène Scribe e Vanderburch), *L'Auberge des adrets* (Benjamin Antier), entre outras²⁴.

Em 1857, quando já não atuava mais, Mme. Suberbie aparece num “testemunho de estima para o Sr. Cabet (morto em América)”, publicado num dos jornais escritos em francês que circulavam no Rio de Janeiro²⁵. O tal testemunho era uma lista aberta de doações para a viúva e a filha de Étienne Cabet (França, 1788 – EUA, 1856), subscrita por juristas, professores, comerciantes das ruas do Ouvidor e São José, barbeiros, artistas e médicos franceses, além de um brasileiro anônimo. A lista de doações assinada por Suberbie, em apoio à viúva e à filha de Cabet, ilustra a rede de pessoas na qual a corista estava incluída, assim como a influência internacional do ideário dos socialistas franceses na área cultural.

Cabet foi um socialista utópico, antimonarquista e revolucionário acusado de traição pelo governo francês, sendo exilado na Inglaterra, antes de ser anistiado e voltar à França. Influenciado por Sir Thomas More (escritor do livro *A Utopia*), Cabet escreveu a famosa obra intitulada *Viagem a Icária* (1842), muito popular na França da década de 1840, inclusive entre os artistas. Nesta obra, o personagem central visita um país ficcional chamado Icária, cuja sociedade atingira um nível de organização no qual as desigualdades haviam desaparecido após vários procedimentos implantados pelo Estado forte. Estes procedimentos garantiam “a alimentação para todos na medida de sua necessidade, propriedade comunal dos meios de produção, uma dinâmica organização do trabalho em oficinas nacionais e um eficiente sistema de educação pública” (BARROS, 2019, p. 893).

Em 1848, no mesmo ano em que Celine Suberbie chegou ao Brasil, Cabet e seus seguidores rumaram para os EUA, país onde tentaram implantar a Icária, vivendo em comunidade e combinando ideais do comunismo com princípios cristãos. O nome de Cabet foi referido nos periódicos do

24 *Jornal do Commercio*, 20/01/1850, p. 4; *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 07/04/1851, p. 4; *Jornal do Commercio*, 04/07/1851, p. 4; 12/12/1853, p. 4; *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 08/05/1854, p.4; *Jornal do Commercio*, 27/05/1854, p. 4.

25 “Témoignage d'estime pour M. Cabet (mort en Amérique)”. *Courrier du Brésil: Politique, Littérature, Revue des Theatres, Sciences et Arts, Industrie, Commerce*, 24/05/1857, p. 5.

Rio de Janeiro desde 1834²⁶ até o ano de sua morte nos EUA, em 1856. As matérias eram quase sempre politicamente conservadoras e ofensivas a Cabet, denominando-o de “chefe de seitas socialistas”²⁷, “Rei”²⁸ e “cabeça dos comunistas da Icaria”²⁹.

Em 1864, Celine Suberbie foi novamente referida num periódico carioca, na seção que registrava o movimento de entradas no porto, quando ela desembarcou vinda da cidade portuária francesa de Bordeaux, no pacote a vapor *Extremadure*³⁰. Em 1867, seu nome foi referido pela última vez no *Correio Mercantil*, numa lista de remessas para cidadãos franceses, transportadas no mesmo navio³¹. Nenhuma informação, desde sua chegada em 1848, indica que Celine teria se casado³², o que, somado às viagens e comunicações da artista com a Europa, além dos aspectos que podemos deduzir de sua personalidade, sugerem uma imagem de liberdade pessoal incomum nas mulheres da época (REIS, 1999).

O processo judicial contra a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara

Em 5 de junho de 1850, Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne, integrantes da companhia lírica francesa contratada por João Caetano para atuar no Teatro de São Francisco, procuraram o Juiz Municipal da 2ª Vara da cidade do Rio de Janeiro, Sebastião Nunes Machado, para mover ação de pagamento de salários contra José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro, respectivamente presidente da diretoria e administrador do Teatro de S. Pedro

26 *Jornal do Commercio*, 22/05/1834, p. 3. É anunciada a venda da obra de Étienne Cabet, intitulada “Revolução de 1830”, à Rua do Ourives, 81.

27 *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, 5/07/1848, p. 1. O jornal reproduziu a matéria publicada em jornal de Lisboa, a partir de “uma carta escrita de Paris”.

28 *O Brasil: Vespra res agitur*, 22/02/1849, p. 3.

29 *Jornal do Commercio*, 11/01/1849, p. 1.

30 *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 21/12/1864, p. 3.

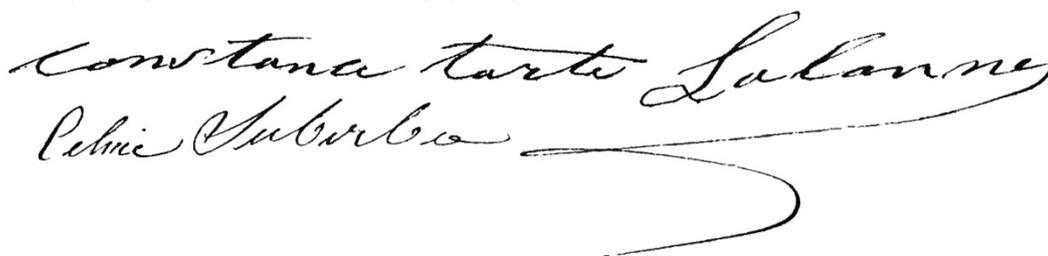
31 *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 21/03/1867, p. 3.

32 Com a ajuda do colega pesquisador francês Pierre Sicsic, a quem agradecemos, tentamos, em vão, estabelecer contato com a provável família de Celine, na França, onde o sobrenome “Suberbie” é comum, principalmente na região de Lourdes.

de Alcântara (p. 2)³³. Como assinalou o advogado de Constança e Celine, André Pereira de Lima, ambas foram contratadas por Manuel José de Araújo, empregado do teatro, por 50 mil réis mensais cada uma, “a contar do dia 15 de junho até o dia 18 de outubro do ano passado [1849]”, perfazendo a quantia de “[178\$330] cento e setenta e oito mil, trezentos e trinta réis, dos quais não receberam coisa alguma” (p. 6-9). A ação salarial totalizava a quantia de “trezentos e cinquenta e seis mil, seiscentos e sessenta réis [356\$660]”, incluindo os juros e as custas.

O processo movido por Constance e Celine estava bem fundamentado, com provas documentais e depoimentos importantes de testemunhas-chave. Uma das primeiras provas apresentadas pelas apeladas foi o contrato por elas assinado em 15 de fevereiro de 1849, que entrava em vigor a partir de 1º de julho, “para exercer a profissão de Coristas no Teatro de São Pedro de Alcântara ou em qualquer outro teatro desta Corte, conforme lhe ordenar o Senhor Manuel José de Araújo” (p. 12-13).

Figura 1 – Assinaturas de Constance Tarte Lalanne e Celine Suberbie.
Arquivo Nacional/RJ. Código referência: BR RJANRIO.84.ACI.06821, p. 26.



O contrato estabelecia a quantia mensal de 50 mil réis como ordenado para cada corista e lhes exigia dedicação integral, sob pena policial: “A abaixo assinada Sra. não poderá, em caso algum, trabalhar como Corista, sem ordem expressa do Senhor Manuel José de Araújo, no caso contrário poderá o dito Senhor proceder Policialmente contra a abaixo assinada” (idem). Apesar do exagero arbitrário e da ameaça policial, a cláusula de exclusividade trabalhista era, de certa forma, justificada, pois Lalanne e Suberbie também estavam

³³ Arquivo Nacional (AN). Relação do Rio de Janeiro – 84. Apelação cível. Op. cit. Todas as citações referentes ao processo foram extraídas desta fonte.

contratadas pela companhia francesa do Teatro de São Francisco, sendo natural que o novo empregador, Manuel José de Araújo, quisesse se certificar de que ambas trabalhariam apenas como coristas da companhia italiana do Teatro de São Pedro.

Em 21 de julho de 1850, Constance e Celine propuseram um acordo de conciliação entre as partes, “no dia e hora em que for marcado”, contudo, José Bernardino de Sá só foi notificado em 31 de julho, um dia antes da data da reunião de conciliação, enquanto Luís Mendes Ribeiro não foi sequer notificado, pois estava fora da cidade (p. 30-31). O acordo de conciliação deu em nada e o processo seguiu seu curso.

Depuseram em favor de Constance e Celine o contrarregra e fiscal das companhias de canto e baile do teatro de São Pedro, Giuseppe Pessina, o ponto, mestre de canto e compositor brasileiro Dionísio Vega, o mestre de dança João José da Rocha e o comerciante Jerônimo Pessoa de Laje (p. 32-42). As apeladas apresentaram, inclusive, uma declaração assinada por Vega: “É verdade que [ilegível] fizeram parte dos Coros do Theatro de São Pedro de Alcântara e que compareciam aos ensaios pontualmente, o que atesto e juro, se necessário for” (p. 18). E outra cópia da mesma declaração, assinada por Pessina, o qual acrescentou, em português misturado com italiano: “Atesto che as ditas sig^a serviram pontualmente nos Coros da Compagnia Lírica Italiana durante o tempo che [ilegível], e juro, se necessário for” (p. 21-22, 12/11/1849). Coristas brasileiros/as não depuseram, provavelmente por temerem a retaliação da diretoria teatral.

Após a apresentação das provas e a inquirição das testemunhas, o advogado das apeladas assim se pronunciou:

Acha-se provado pelo depoimento constante das testemunhas, além de ser tão público e notório que ninguém há no Rio de Janeiro que ignore em como os senhores José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro são os mais administradores por parte dos acionistas do Teatro de São Pedro de Alcântara (André Pereira Lima, p. 42, 45).

O advogado prosseguiu argumentando que Manuel José de Araújo era encarregado pelos réus de dirigir a companhia de canto italiana, tendo contratado as apeladas por cinquenta mil réis mensais, cada uma, de 1º de junho

a 18 de outubro de 1849, quantia esta que nunca foi paga, por isso, solicitam que se faça Justiça.

Em 20 de agosto de 1850, logo em seguida ao pronunciamento do advogado André Pereira Lima, os réus José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro, “na qualidade de diretores do Teatro de São Pedro de Alcântara,” foram pessoalmente ao cartório do tabelião Francisco José Fialho, o qual também era procurador de Celine e Constance, para assinar documento por meio do qual nomeavam cinco novos procuradores. A batalha judicial se intensificava.

Figura 2 – Assinatura de José Bernardino de Sá. 1850. Arquivo Nacional RJ.
Código referência: BR RJANRIO.84.ACI.06821, p. 48.

A handwritten signature in black ink on a white background. The signature is highly stylized and cursive, reading "José Bernardino de Sá" with "1850" written below it. The ink is dark and the lines are fluid and interconnected.

Ainda no mês de agosto de 1850, o advogado dos réus, José Júlio de Feitosa Constantino, apresentou sua defesa, argumentando que na ação de salários movida por Constance e Celine “nem o Juízo é competente, e nem os réus são pessoas legítimas, como será fácil demonstrar” (p. 52). O advogado gastou apenas um parágrafo para, citando uma lei de 1837, afirmar que o Juízo Cível não era competente para julgar uma ação salarial, mas sim os Juízes de Paz. Além disso, argumentou que os réus nada teriam a ver com a contratação das coristas, pois não autorizaram Manuel José de Araújo para tal. Segundo o advogado, Constance e Celine deveriam cobrar de Manuel José de Araújo o pagamento dos salários atrasados:

[...] ainda que [Constance e Celine] mostrassem que entraram nos coros da Companhia italiana como Cantoras, não mostraram igualmente que foram escrituradas para esse serviço, e nem que entraram nas folhas mensais, é de presumir que o fizeram por ordem do seu locador [Manuel José de Araújo], a quem eram subordinadas, então, quando alguma obrigação tiver a administração de pagar esse serviço que não exigiu, e de

que não tinha necessidade alguma, seria o mesmo locador o único que a poderia demandar, sendo seus os serviços prestados pelas apeladas (José Júlio de Feitosa Constantino, p. 55).

Por meio do advogado, José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro tentavam desmentir e, mais do que isso, incriminar a Manuel José de Araújo:

A administração do Teatro de São Pedro de Alcântara nada lhe encomendou, e também nada tem que lhe satisfazer por esses serviços que ele muito bem podia dispensar tendo o número de coristas suficiente para os ensaios e representações da Companhia italiana, da qual nunca fizeram parte as apeladas pertinentes à Companhia francesa, da qual foram tiradas por Manuel José de Araújo, como este declarou (idem, p. 56).

O advogado da diretoria do São Pedro subiu ainda mais o tom no final de seu texto, assinalando que “deve julgar-se a ação improcedente, absolvendo-se os réus [...], e *condenando-se as apeladas nas custas em dobro*, como é de direito e de Justiça” (p. 57, nosso grifo). A *mise-en-scène* ameaçadora, contudo, não funcionou. Dois meses após os advogados de acusação e defesa terem se pronunciado, o Juiz Municipal da 2ª Vara proferiu sua sentença sobre a ação movida por Constance e Celine contra José Bernardino e Luís Mendes. O Dr. Sebastião Machado Nunes fez constar dos Autos que os argumentos do advogado dos réus não procediam e que os depoimentos e documentos comprovaram que as autoras do processo trabalharam, durante mais de 3 meses, como coristas do Teatro de São Pedro. Além disso, ambas foram contratadas por Manuel José de Araújo, o qual estava para isso autorizado por José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro, diretores do teatro (p. 58-50). O juiz condenou os réus a pagarem a quantia integral solicitada pelas apeladas, totalizando 356\$660 (trezentos e cinquenta e seis mil, seiscentos e sessenta réis).

Passados três dias, os réus recorreram da sentença ao Tribunal de Relação, tendo o juiz recebido a apelação em 18 de novembro de 1850 (p. 61, 69). A apelação serviu, sobretudo, para atrasar o desfecho da causa, mas Constance e Celine não deixaram barato. Entre fevereiro e abril de 1851,

dispensaram o advogado André Pereira Lima³⁴ “do patrocínio da causa,” e citaram os suplicados para, além dos salários atrasados e corrigidos com juros, “verem pagas as despesas do advogado e autos”³⁵.

É importante assinalar que, paralelamente ao processo das coristas, José Bernardino sofreu uma derrota importante com a promulgação da Lei Eusébio de Queirós, em 4 de setembro de 1850, proibindo definitivamente o tráfico negreiro. Além disso, fatalidades se impunham na vida pessoal do ex-traficante. Em 4 de abril de 1852, o comendador perdeu seu único filho, Joaquim Bernardino de Sá, vitimado por “febre intermitente,” aos 18 anos³⁶.

Foi dessa forma que, em julho de 1852, diante do atraso da Justiça, Celine e Constance solicitaram providências urgentes (p. 107), mas ainda tiveram que esperar mais um ano para verem o processo ser encaminhado para as contas finais (p. 118-119). Assim, em 26 de julho de 1853, quase 4 anos após terem trabalhado nos coros da companhia italiana do Teatro de São Pedro de Alcântara, Celine e Constance receberam finalmente seus salários, acrescidos de juros, perfazendo a quantia de 424\$316 (quatrocentos e vinte e quatro mil, trezentos e dezesseis réis). Além disso, a ação teve todas as suas custas pagas pelos réus, incluindo as despesas do advogado das coristas, no valor de 71\$304 (setenta e um mil, trezentos e quatro réis), totalizando a quantia final de 531\$406 (quinhentos e trinta e um mil, quatrocentos e seis réis).

Certamente, José Bernardino de Sá detestou ser derrotado, não pela quantia que teve de dispendar – irrisória se comparada a sua fortuna imensa – mas sim pelo desprazer de ser vencido por duas coristas francesas, originalmente contratadas por seu arqui-inimigo, o ator e empresário brasileiro João

34 O advogado André Pereira Lima era membro do Conservatório Dramático, tendo sido o principal censor da comédia *Os ciúmes de um pedestre ou o Terrível capitão do mato*, de Martins Penna, censurada em 1845-1846 – o Conservatório não admitia peças que criticassem a escravidão e o tráfico (FARIA, 2022, p. 62). A saída do advogado, no meio do processo judicial das coristas, parece indicar que houve algum problema entre ele e suas clientes. Sobre a censura sofrida pela comédia de Martins Penna, ver Magalhães Júnior (1972).

35 Talvez as coristas contassem com a assessoria de membro(a)s ligado(a)s à comunidade francesa no Rio de Janeiro, como, por exemplo, o refugiado húngaro Charles Kornis, jurista e professor de direito, cujo nome consta da lista de doações, antes referida, para a viúva e a filha do socialista Étienne Cabet.

36 *Jornal do Commercio*, 19/02/1856, p. 2.

Caetano. Em março de 1851, este passou a ocupar o cargo de presidente da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, aposentando de vez o traficante negreiro português³⁷.

La Tasse Cassée (A Xícara Quebrada), comédia vaudeville em um ato

Em 6 de dezembro de 1853, quatro meses após as coristas Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne vencerem a ação salarial movida contra José Bernardino de Sá e Luís Mendes Ribeiro, a companhia lírica francesa enviou ao Conservatório Dramático pedido de liberação da comédia *vaudeville* em um ato, *La Tasse Cassée* (GUINOT; MARTIN, 1849). O parecer do censor Francisco Corrêa da Conceição liberou a peça:

Uma xícara de Jerez³⁸ quebrada dá origem à comédia – *La Tasse Cassée* – para a qual a companhia francesa solicita licença do Conservatório. O seguimento do enredo é natural e bastante engraçado, encontrando-se alguns equívocos próprios da língua, e por ela admitidos no teatro, sem que com isso ofendam as disposições que guiam as nossas censuras. Por esta razão julgo que se pode permitir a representação da dita comédia *La Tasse Cassée*.³⁹

É muito provável que o censor Francisco Corrêa da Conceição fosse o mesmo autor que escrevia libretos de óperas cômicas, assinando seu nome como F. C. da Conceição, talvez para camuflar sua identidade. Este foi o caso de *O Casamento e a mortalha no céu se talha*, estreada em 1852, com música de Joaquim José Goyanno. A música da ópera cômica incluía uma “valsa pulada” e o fado mineiro “Pica-pau atrevido”, cuja partitura foi publicada em 1851, no jornal *A Marmota na corte*, editado por Paula Brito, sobre o qual

37 Ver POLETTI (2022, p. 999-1001), sobre a íntegra do contrato celebrado em 1850-1851, entre o Governo Imperial e João Caetano para a administração do Teatro de São Pedro de Alcântara.

38 Xerez (em castelhano, *jerez*) é um tipo de vinho licoroso, originário da Espanha.

39 Fundação Biblioteca Nacional/FBN, Setor de manuscritos. Registros de exame censório da peça *La Tasse Cassée*. Rio de Janeiro, 1853. 2 p. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 145. Contêm: designação de Francisco Corrêa da Conceição passada por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos; parecer; despacho. I-08,10,061.

voltaremos mais à frente (PACHECO, 2022, p. 331-334)⁴⁰. O exemplo referido revela como a ópera cômica francesa serviu de modelo para compositores e libretistas brasileiros, seguindo uma tendência já apontada, anos antes, pelo dramaturgo e músico Martins Penna, noutra de seus folhetins:

Entre nós existem compositores que só esperam o momento e a animação para nos oferecerem seus trabalhos: o público, que corre ansioso ao teatro da ópera cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera cômica brasileira, que para ele será criada. Longe não está talvez a realização desta ideia (PENA, 1965, p. 257).

A apresentação da comédia *vaudeville* em um ato *La Tasse Cassé* parece se filiar a uma longa tradição francesa, na qual os *vaudevilles* eram usados pelos atores dos teatros de feira como entretenimento e, ao mesmo tempo, para satirizar instituições políticas, criticar costumes sociais e ridicularizar figuras poderosas da época. Assim, não é por coincidência que o enredo da comédia-*vaudeville* *La Tasse Cassé* gira em torno de um processo judicial sobre uma herança disputada entre uma jovem mulher e um velho rico e aposentado. Céline Suberbie escolheu para o seu benefício, no Teatro de São Francisco, uma comédia *vaudeville* que possibilitasse à artista mostrar suas habilidades como atriz e cantora, e cuja trama evocava o processo salarial e os personagens de carne-e-osso que, na vida real, ela e Constance haviam acabado de vencer.

O programa teatral apresentado nos dias 19 e 30 de dezembro de 1853 contou com a comédia *vaudeville* *La Tasse Cassée*, seguida por *Estelle, ou Le Père et la Fille* (Eugène Scribe), tendo como intermédio musical o *Nocturne de concerto* em Sol bemol maior, Op. 74, de Alexandre Gorla, tocado pelo pianista e compositor brasileiro Geraldo Antônio Horta (1835-1913). Encerrava a noite o *vaudeville* *La Femme qui se Grise* (Adolphe Guéné, Alfred Delacour e Lambert-Thiboust)⁴¹. Os ingressos foram vendidos na casa da beneficiada e,

40 Pode-se escutar o fado mineiro “Pica-pau atrevido”, música de J. J. Goyano para canto e piano, interpretado pelo grupo Academia dos Renascidos, em vídeo no YouTube (PICA-PAU..., 2015).

41 *Jornal do Commercio*, 29/12/1953, p. 4.

“por favor especial”, na casa do editor Francisco de Paula Brito (1809-1861), responsável pela publicação, distribuição e venda das partituras compostas por Geraldo Antônio Horta (ULHÔA, 2022). Brito era membro da maçonaria e de irmandades católicas de negros, tendo sido responsável pela realização do primeiro benefício teatral para a alforria de escravos, em 1838, seguido por dezenas de outros espetáculos com o mesmo objetivo, até o fim do tráfico, em 1850 (COSTA-LIMA NETO, 2018, 2022). A *performance* de Geraldo Horta ao piano servia, assim, como chamariz, principalmente para o público feminino, enquanto a participação de Paula Brito atraía ao teatro, potencialmente, artistas, escritores, políticos e jornalistas, entre outros leitores dos periódicos editados por ele.

A comédia *vaudeville* *La Tasse Cassée* apresenta cinco personagens principais e um figurante: Mme. D’Harville (jovem viúva), Florine (criada), Lucien Dubreil (jovem advogado), Roland (velho aposentado), Isidoro (copista e musicista), e um doméstico. A ação se passa em Paris, na casa de Mme. D’Harville. Na cena inicial, Isidoro entrega a Florine uma carta de amor:

ISIDORO – Encantadora Florine, porque você não me ama? Minhas opiniões são honestas; minha pessoa é agradável; meu coração, terno; minha posição social, excelente. Sou alguém de múltiplas habilidades; sou um artista e um homem de letras... toco clarinete e pena; tenho embocadura e escrita igualmente notáveis. À noite, faço parte da orquestra de M. Musard; durante o dia, dedico-me a copiar os manuscritos que os nossos escritores mais famosos estão dispostos a confiar-me... [...] hoje em dia escrevemos romances em trinta, quarenta e cinquenta volumes. E que romances!... Foram eles que acenderam no meu coração uma inextinguível sede de amor! Foram eles que moldaram o meu estilo... como você poderá constatar nesta carta em que te explico os meus sentimentos... Onde os colocaste, os meus sentimentos?...

FLORINE – No meu bolso...⁴²

42 “ISIDORO – Charmante Florine, et pourquoi ne m’aimeriez-vous pas? Mes vues sont honnêtes; ma personne est agréable; mon coeur tendre; ma position sociale excelente. J’ai [...] deux cordes à mon arc; je suis artiste et homme de lettres... je joue de la clarinette et de la plume; j’ai l’embouchure et l’écriture également remarquables. Le soir, je fais partir de l’orchestre de M Musard,; dans la journée, je me consacre à la copie des manuscrits que nos plus célèbres écrivains veulent bien me confier... [...] aujourd’hui qu’on fait des romans em trente, quarante et cinquante volumes. Et quels romans!... Ce sont eux qui ont allumé dans mon coeur une inextinguible soif d’aimer! Ce sont eux qui ont formé mon style... cdomme vous pourrez le voir par cette lettre où je vous expose ms sentiments... Où les avez-vous mis, mes sentiments?... FLORINE – Dans ma poche...” (GUINOT, MARTIN, 1849, p. 6-7). Agradecemos à amiga Profa. Dra. Maria Helena Rouanet, pela consultoria nas traduções do idioma francês.

Florine recebe a carta e, depois que Isidoro sai, ela quebra, acidentalmente, uma das xícaras de sua patroa. Temendo a ira de Mme. D'Harville, Florine tem a ideia de colocar a carta de amor de Isidoro próximo aos cacos, para transmitir a impressão de que, arremessada pela janela, a carta acabou quebrando a xícara. O estratagema funciona e a triste viúva Mme. D'Harville encontra os cacos e, junto destes, a carta de amor, passando a crer que está sendo cortejada. Como a carta não foi assinada, contudo, Mme. D'Harville não sabe quem é seu pretendente. A esperta Florine alimenta então as fantasias da patroa, sugerindo que o cortejador pode ser um dos vizinhos, como o jovem advogado Lucien Dubreil, morador do terceiro andar.

Num dueto vocal entre Mme. D'Harville e Florine, a viúva se mantém inicialmente irredutível, mas a criada insiste, maliciosamente: “Talvez num jovem marido, os defeitos sejam mais agradáveis...”⁴³. As canções da comédia *vaudeville* estão perfeitamente integradas à cena, ajudando as ações a progredir. Mme. D'Harville acaba dando razão a Florine e inventa um pretexto para atrair seu vizinho advogado. Envia-lhe uma carta, solicitando uma consulta sobre o processo da herança do falecido marido. Depois que Florine sai para entregar a carta, a jovem viúva canta:

Indiferente em meu lar solitário,
Sem tristeza e sem prazer...
Em vão, gostaria de me distrair
E não posso alcançá-lo;
Nada até agora funcionou para mim.
Sem saber como devo proceder,
Para triunfar uma vez sobre o tédio,
Devo hesitar em tomar contra ele
Um advogado para me defender?⁴⁴

Lucien Dubreil entra em cena, colocando os seus serviços à disposição de Mme. D'Harville, apesar de dizer-se apenas “advogado estagiário”. Mme. D'Harville, enganada por Florine de que teria sido ele quem lhe enviou

43 “Peut-être que d'un jeune mari, les défauts sont plus agréables...” (Idem, 1849, p. 11).

44 “Indifférent en moi toit solitaire/ Sans chagrin, comme sans plaisir... / En vain, je voudrais me distraire/ Et ne je puis y parvenir;/ Rien jusqu'ici n'a pu me réussir./ Ne sachant pas comment je dois m'y prendre,/ Pour triompher une fois de l'ennui,/ Dois-je hésiter à prendre contre lui/ Un avocat pour me défendre?” (Idem, p. 15-16).

a carta de amor, passa a dar “indiretas” ao vizinho. Menciona que certa declaração apaixonada foi arremessada por sua janela, quebrando uma xícara muito cara, da qual o falecido marido gostava muito, etc. O vizinho Lucien não entende nada, mas se solidariza com Mme. d’Harville, cantando:

Senhora, com você, eu concordo,
Sim, é uma coisa muito triste...
Mas a Justiça não pode fazer nada a esse respeito,
De todos os ladrões, de fato,
O amor talvez seja injusto,
É o único que permitimos
Entrar pela janela.⁴⁵

Mme. D’Harville decide então contar a Lucien a verdade: que foi convencida por seu advogado a se casar, contra a sua vontade, com o velho aposentado Sr. Roland, parente de seu falecido marido e, em troca, aquele desistiria de lutar pela herança familiar a que teria direito. A viúva solicita que Lucien analise o processo judicial de disputa pela herança e, ao sair da casa, este quase esbarra com Roland, o qual se enche de ciúmes ao ver o jovem. Alternando-se em duo com Roland, Mme. D’Harville canta:

Eu realmente não sei que vantagem
Deve me trazer esta conclusão,
Ou dinheiro, ou casamento,
Ah, de um jeito ou de outro, é uma condenação!⁴⁶

Como o censor Francisco Corrêa da Conceição assinalou em seu parecer, o texto da comédia *vaudeville La Tasse Cassé* joga com palavras francesas de sonoridade semelhante e duplo sentido, como, por exemplo, “avantage” e “avantageux”, relacionadas, respectivamente, ao velho Roland (financeiramente “vantajoso”) e ao jovem Lucien (sexualmente “avantajado”). O duplo sentido ia, provavelmente, além do texto, complementando-se com a interpretação por meio de “gestos codificados, olhares insinuantes e pausas

45 “Madame, avec vous, j’en conviens, / Oui, c’est une bien triste chose... / Mais la justice n’y peut rien, / De tous les larrons, en effect, / L’amour, c’est injuste peut-etre, / Est le seul auquel on permet / De pénétrer par la fenetre.” (Idem, p. 19-20).

46 “Je ne sais pas vraiment quel avantage / Doit m’apporter cette conclusion / Ou de l’argent, ou bien un mariage, / Ah! C’est toujours ma condamnation.” (Idem, p. 24-25).

reveladoras” (VENEZIANO, 1991 apud REIS, 1999, p. 105). Roland fica ainda mais enciumado quando vê outro jovem, o copista e musicista Isidoro, entrar na casa de Mme. D’Harville, tendo nas mãos um buquê de flores (para Florine), e exclama: “Estão chovendo homens nessa solidão!...”⁴⁷. Florine o tranquiliza mentindo e diz que Isidoro é médico, ao que Roland sai de cena, cantando, para comprar entradas para a ópera.

Enquanto Isidoro tenta seduzir Florine, Mme. D’Harville chega, obrigando o musicista a se esconder no armário, de onde passa a escutar tudo, sem ser visto. Enganos se sucedem num crescendo até o final. Ao escutar Mme. D’Harville falando, sozinha, sobre certo “homem jovem” (ou seja, Lucien Dubreil), pelo qual está apaixonada e com quem pretende se casar, Isidoro pensa que é sobre ele que a viúva está falando. Da mesma maneira, quando Mme. D’Harville sai de cena e Florine volta, Isidoro exclama, em êxtase: “Oh, felicidade!... eu sou amado!”, ao que Florine responde, num aparte, pensando que Isidoro está se referindo a ela: “Qual o quê!... ‘amado’!... eu não disse nada!...”

Depois de muitos quiprocós e de quase Roland, Lucien e Isidoro se matarem em duelos, Florine resolve finalmente contar a verdade para Mme. D’Harville sobre a xícara quebrada e a carta de amor. A patroa a perdoa, pois, graças à criada, acabou encontrando a felicidade em Lucien. Este dá a deixa para o final: “Aqui está uma xícara que, ao quebrar, terá feito as pessoas felizes”⁴⁸.

Casais formados, o coro celebra a paz no julgamento do processo de Mme. D’Harville e esta canta a sua ária final, oferecendo ao público, ironicamente, uma xícara quebrada, em troca da receita obtida com a venda dos ingressos adquiridos na bilheteria do Teatro, na casa da artista beneficiada e na do editor Paula Brito:

Estou realmente muito envergonhada,
Porque lhes ofertamos um presente singular:
Certo! Oferecemos uma xícara quebrada,
Enquanto no escritório vocês nos dão o seu dinheiro!
Bem! Senhores, não sejamos hostis,

47 “Il en pleut des hommes dans cette solitude!” (Idem, p. 27)

48 “Voilà une tasse qui en se brisant aura fait des heureux.” (Idem, p. 53)

E poderemos nos sentar em paz,
Nesta base, infelizmente!, um pouco frágil,
Para mim, a felicidade; para os autores, sucesso.⁴⁹

Considerações finais

Antecedido pela greve das coristas brasileiras, em 1847, o processo trabalhista das coristas francesas Celine Suberbie e Constance Tarte Lalanne evidencia como foi problemática a gestão do traficante negreiro português José Bernardino de Sá à frente da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, entre os anos de 1845 e 1851. Ao processarem José Bernardino e Luís Mendes, as coristas francesas exigiram seu direito à remuneração pelo trabalho, se recusando, na prática, a serem tratadas como escravas. Foi necessária a ambas uma boa dose de coragem, inteligência e resiliência para enfrentarem e vencerem um criminoso rico e muito poderoso, reconhecido internacionalmente como responsável pela escravização e morte de milhares de pessoas, transportadas nos porões dos navios negreiros.

A lista de doações para a viúva e a filha de Étienne Cabet, na qual figura o nome de Celine Suberbie, possibilita um vislumbre da personalidade e do perfil político da artista que processou o traficante português misto de empresário teatral. Mais do que um gesto de solidariedade entre mulheres, a participação de Celine na lista parece ser indicativa de sua simpatia pelos ideais dos socialistas utópicos franceses, como a igualdade entre os sexos, o sufrágio e a educação universais, o fim da propriedade privada e o amor livre. Afinal, o enredo da comédia *vaudeville* *La Tasse Cassée*, escolhida por Celine para o seu benefício no Teatro de São Francisco, se adequa bem a esse ideário, na medida em que a personagem da jovem viúva Mme. D'Harville, contando com o estímulo providencial da criada Florine, consegue se desvencilhar da condição de objeto e da perspectiva de um casamento indesejado com o velho Roland, encontrando no jovem Lucien seu verdadeiro amor.

49 “Je suis vraiment assez embarrassée, / Car on vous fait un singulier présent: / Quoi! L'on vous offre une tasse cassée, / Lorsqu'au bureau vous donnez votre argent! / Eh bien! messieurs, qu'on ne soit pas hostile, / Et nous pourrions asseoir avec la paix, / Sur cette base, hélas! un peu fragile, / Moi, mon bonheur; les auteurs, un succès.” (Idem, p. 54).

A comédia e o processo trabalhista estavam relacionados: assim como na realidade o todo-poderoso José Bernardino de Sá foi humilhado ao ser condenado pela Justiça a pagar os salários atrasados das coristas, com juros e custas processuais, na ficção Roland acabou perdendo para o “avantajado” Lucien a chance de se casar com Mme. D’Harville e abocanhar sua herança, restando-lhe pagar pela xícara quebrada. O benefício teatral para Celine Suberbie, apresentando a comédia *vaudeville La Tasse Cassée*, comemorava, assim, uma dupla vitória, celebrando a liberdade profissional e amorosa feminina, dentro e fora dos palcos.

Canções irônicas e com duplo sentido, como as da comédia *vaudeville La Tasse Cassée*, estrelada por Celine Suberbie, além dos números performativos e árias apresentadas por Constance Lalanne, serviram como meio de crítica ao machismo, em oposição à tradição de as solistas de ópera italiana serem mortas nos enredos e, por vezes, na vida real. Ao entrarem em conflito com a ordem patriarcal e escravista brasileira da segunda metade do século XIX, as coristas francesas questionaram a posição da mulher e das artistas na sociedade, protagonizando mais um capítulo da longa luta pelos direitos e pela emancipação feminina.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, A. J. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2011.
- BARROS, J. C. D. Visões da igualdade em uma utopia oitocentista: A Icária de Étienne Cabet (1842). **Remate de Males**, Campinas, v. 39, n. 2, p. 884-903, 2019.
- BONFIM, E. R. Música, política e tráfico negreiro – tensões e representatividades no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. *In*: Simpósio Internacional Música e Crítica, 4., Pelotas, 23-24 nov. 2020. **Anais...** Pelotas: UFPEL, 2020. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/iv-simposio-internacional-musica-e-critica/> Acesso em 28 jun. 2023.
- CARDOSO, L. A. **O Som social**. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Edição do autor, 2011.
- CLÉMENT, C. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COSTA-LIMA NETO, L. Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá. **ArtCultura**, v. 19, n. 34, 2017. DOI: 10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-07

- COSTA-LIMA NETO, L. **Entre o Lundu, a Ária e a Aleluia**: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.
- COSTA-LIMA NETO, L. O ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822-1890): lundus, árias, *vaudevilles* e paródias no Império da escravidão. **Per Musi**, n. 42, p. 1-31, 2022. DOI: 10.35699/2317-6377.2022.37599.
- DE LOS RIOS FILHO, A. M. **O Rio de Janeiro imperial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. *In*: PRIORE, M. D. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.
- FARIA, J. R. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- GIMENEZ, P. R. **Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX**: questões de uma edição da “Semana Lírica” de Martins Pena. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2014.
- GOLDSTEIN, L. Early Feminist Themes in French Utopian Socialism: the St.-Simonians and Fourier. **Journal of History of Ideas**, v. 43, n. 1, 1982.
- GUINOT, E.; MARTIN, P. H. **La Tasse Cassée**, comédie-vaudeville em um acte. Bruxelas: J. A. Lelong, 1849. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=c1BSAAAACAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em 07 mar. 2023.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. L. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HAMILTON, T. C.; PROCTOR-TIFFANY, M. **Moving women moving objects (400-1500)**. Leiden; Boston: Brill, 2019.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- INACIO, D. S. **Cenas esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013a.
- INACIO, D. S. Comédia, leituras e representações do teatro de Eugène Scribe na Corte brasileira. **Música em perspectiva**. v. 6, n. 2, novembro 2013b.
- LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LERNER, G. **A criação da consciência feminista**: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Cultrix, 2022.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Martins Pena e sua época**. Rio de Janeiro: LISA/ INL, 1972.
- MAMIGONIAN, B. G. **Africanos livres**: a abolição do tráfico de escravos para o Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
- MARGUTTI, P. **Nísia Floresta, uma brasileira desconhecida**: feminismo, positivismo e outras tendências. Porto Alegre: Fi, 2019.

- MENCARELLI, F. A. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- PACHECO, A. J. V. **O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional: 1842-1922**: volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022.
- PENA, L. C. M. **Folhetins, a Semana Lírica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.
- PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; SANTOS, S. A. (org.). Vida, fortuna e morte: a trajetória de José Bernardino de Sá – Barão e Visconde de Villa Nova do Minho. *In*: PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; ALMICO, R. **Tráfico & Traficantes na ilegalidade**: o comércio proibido de escravos para o Brasil (c. 1831-1850). São Paulo: Hucitec, 2021.
- POLETTI, D. N. **Cosmopolitisme en scène**: Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). Tese (Doutorado) – Université Paris-Saclay, 2022.
- REIS, A. de C. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- SAWAYA, L. **José D’Almeida Cabral**: o último modinheiro do 2º Império do Brasil. Estudo crítico, manuscritos, partituras e gravações. Ramada: ACD PRINT, 2017.
- SOUZA, S. C. M. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora Unicamp; CECULT, 2002.
- STARK, A. C. S. **Augusta Candiani**: história e memória de uma cantora-atriz no Brasil (1844-1880). 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- TAUNAY, A. de E. **Rio de Janeiro de antanho**: impressões de viajantes estrangeiros. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. p. 276- 277. Disponível em: <http://brasilianadigital.com.br/brasiliana/colecao/obras/373/o-rio-de-janeiro-de-antanho-impressoes-de-viajantes-estrangeiros>. Acesso em 28 jul. 2023.
- TELES, M. A. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ULHÔA, M. T. de. **Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX**: de folhetins, música de salão e serestas. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2022.

Manuscritos

ARQUIVO NACIONAL (AN). **Relação do Rio de Janeiro – 84. Apelação cível**. “Apeladas solicitam o pagamento de seus salários, por terem sido contratadas pelos apelantes para serem coristas do Teatro de São Pedro de Alcântara.” Partes: José Bernardino de Sá, Luis Mendes Ribeiro (apelantes); Constance Tarte Lalani e Celine Suberlie (apeladas). Código referência: BR RJNRIO.84.0.ACI.06821. 1850-1853.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Setor de manuscritos. **Registros de exame censório da peça *La Tasse Cassée***. Rio de Janeiro, 1853. 2 p. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 145. Contêm: designação de Francisco Corrêa da Conceição passada por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos; parecer; despacho. I-08,10,061.

Periódicos

Almanak Laemmert Administrativo e Commercial, 1849, p. 53.

Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal, 15/07/1848, p. 4, 07/04/1851, p. 4, 08/05/1854, p. 4, 21/12/1864, p. 3, 21/03/1867, p. 3.

Courrier du Brésil: Politique, Litterature, Revue des Theatres, Sciences et Arts, Industrie, Commerce, 5/07/1848, p. 1, 24/05/1857, p. 5.

Diário do Rio de Janeiro, 03/06/1848, p. 4, 09/02/1850, p. 2-3.

Jornal do Commercio, 22/05/1834, p. 3, 02/03/1848, p. 3, 23/04/1848, p. 4, 28/04/1848, p. 4, 06/05/1848, p. 4, 13/05/1848, p. 4, 11/01/1849, p. 1, 28/06/1849, p. 4, 20/01/1850, p. 4, 04/07/1851, p. 4, 12/12/1853, p. 4, 29/12/1853, p. 4, 27/05/1854, p. 4, 19/02/1856, p. 2.

O Brasil: Vespra res agitur, 22/02/1849, p. 3.

Internet

O Pica-pau atrevido. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1 min 48 s). Publicado pelo canal Alberto José Vieira Pacheco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tcavRi72k4g>. Acesso em 21 fev. 2023.

VOYAGES: The trans-atlantic slave trade database. [S.l.: 2007]. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/voyage/database>. Acesso em 11 mar. 2023.

Recebido em 12/03/2023

Aprovado em 20/06/2023

Publicado em 31/08/2023