

**JOÃO BAPTISTA GIACHINI FABRIN**

**ENTRE DESTERRO E FLORIANÓPOLIS...**

**DA RIBALTA À BANCADA:**

**Aspectos da sociedade desterreense e florianopolitana**

**no século XIX, vistos a partir de seus espetáculos.**

**Passo Fundo, outubro de 2008.**

**JOÃO BAPTISTA GIACHINI FABRIN**

**ENTRE DESTERRO E FLORIANÓPOLIS...**

**DA RIBALTA À BANCADA:**

**Aspectos da sociedade desterrense e florianopolitana  
no século XIX, vistos a partir de seus espetáculos.**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de mestre em História, sob a orientação do Professor Dr. Haroldo Loguércio de Carvalho.**

**Passo Fundo**

**2008**

CIP – Catalogação na Publicação

---

F127e Fabrin, João Baptista Giachini  
Entre Desterro e Florianópolis.... Da ribalta à bancada: aspectos da sociedade desterrense e florianopolitana no século XIX, vistos a partir de seus espetáculos / João Baptista Giachini Fabrin. – 2008.  
342 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Passo Fundo, 2008.

Orientação: Prof. Dr. Haroldo Loguércio de Carvalho

1. Florianópolis (SC) - História 2. Teatro – Aspectos sociais. 3. Elites 4. Teatro 5. Classes sociais 6. Pires, Horácio Nunes. I. Carvalho, Haroldo Loguércio, orientador. II. Título.

CDU: 981.64

---

Catalogação: bibliotecária Ana Paula Benetti Machado – CRB10/1641

**À Nica.**

## AGRADECIMENTO

Agradecer é dividir méritos com aqueles que nos apoiaram das mais variadas formas, nos momentos mais oportunos. É reconhecer o amparo e aceitar a palavra dos que nos indicaram os melhores, mas, nem por isso, os mais fáceis caminhos. Assim, àquele que agradece resta não esquecer os que o apoiaram, o ampararam, o sustentaram e propiciaram-lhe momentos de clareza quando as dificuldades e inquietudes apareceram.

Àqueles que me dedicaram o apoio, carinho e a paciência tantas vezes solicitados, dedico a minha mais profunda gratidão. Entre eles:

A minha companheira Nica, por ter me dedicado o apoio emocional suficiente para enfrentar outras tantas jornadas semelhantes, por seu crédito, suas críticas e incentivo sempre presentes.

Ao professor Haroldo Loguércio de Carvalho pela solidez intelectual e orientação ímpar.

À professora Vera Regina Martins Collaço pelo desprendimento e generosidade em ceder material imprescindível ao trabalho.

Aos meus pais Gerci e Janda e à senhora Almira por seu irreparável e indispensável apoio familiar.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Passo Fundo pelo companheirismo e sapiência dedicados.

Da sabedoria é conclusão superior:  
Faz jus à liberdade e a sua existência  
só quem diariamente a conquistar com destemor.  
Cercado de perigos é assim a vivência  
Dessas crianças, adultos e velhos a se agitar.  
Gostaria eu de tal multidão vislumbrar  
E conviver com homens livres em terra livre  
Para poder dizer ao momento fugaz:  
Continua aqui. És belo! Não te vás!  
Os vestígios de meus dias, na Terra passados,  
Nem em milênios poderão ser apagados.  
Fausto (Goethe).

## RESUMO

Na dissertação que segue, é apresentado um estudo da sociedade oitocentista da Ilha de Santa Catarina, vista por meio de alguns de seus espetáculos e divertimentos.

Mostra-se de que maneira alguns dos espetáculos e outras práticas sociais e econômicas efetuadas pelas elites irão culminar nas medidas de saneamento, urbanização, modernização e ordenamento da cidade, enfatizando, devido a essas práticas, como os populares, suas vidas, seus hábitos e espetáculos de diversão foram passíveis de uma tentativa de controle, de regramento por parte das elites.

Divide-se o trabalho em dois eixos principais, aos quais foram acrescentadas análises pertinentes dando corpo à obra: os espetáculos destinados às elites e aqueles designados às classes populares.

Do primeiro eixo se sobressai, entre bailes e festas de salões particulares e jantares sociais, o teatro, todo ele de caráter elitista, particular e amadorístico, exceto pelas poucas visitas de companhias teatrais profissionais que atracavam nos portos da Ilha. Percebem-se, então, nos espetáculos de palco, as Sociedades Dramáticas Particulares, as companhias profissionais, as principais casas de espetáculo e os espaços adaptados para a empreitada teatral.

Cabe à segunda parte temática relacionar e analisar os espetáculos que são dedicados às classes populares, às quais não é permitido o acesso aos espetáculos de teatro. Surge, assim, dos bairros mais pobres da antiga Nossa Senhora do Desterro (Florianópolis), divertimentos variados entre os quais figuram circos, cosmoramas, prestidigitadores (espetáculos de magia), polioramas, brigas de galo, touradas, ratos amestrados e outros mais.

Por fim, o trabalho percebe no teatro elitista, um caráter, um desejo, um projeto almejado por parte das classes mais privilegiadas, entre elas a burguesia comercial e administrativa emergentes, um intento moralizador, modernizador de caráter civilizatório que perpetra por seus salões e que irá culminar, em fins do século XIX e início do XX, em práticas e discursos que abrangiam valores de civilização e progresso desejados para a cidade e sua população. Valores estes pautados num projeto nacional (inspirado num modelo burguês europeu de comportamento) que tinha como exemplo substancial as transformações urbanas acontecidas na virada do século XIX para o XX,

baseadas na ideologia de uma higienização social, a qual acometeu, inicialmente, a cidade do Rio de Janeiro, capital do país, a partir da qual se buscou para a nação, um conceito de civilização que abrangia o ideal de embranquecimento, entre outros, intentado através da entrada de imigrantes no país e do “esquecimento” daqueles que se enquadravam na condição social menos favorável, a começar pelos ex-escravos, recém libertos pela Lei Áurea.

O estudo final se dá pela análise de parte da obra do dramaturgo catarinense Horácio Nunes Pires, na qual são percebidos diversos costumes e práticas de sua sociedade.

Palavras-chave: Teatro, espetáculos elitistas e populares, Nossa Senhora do Desterro, Florianópolis, Horácio Nunes Pires.



## ABSTRACT

In the dissertation below, a 1800s society study about Ilha de Santa Catarina, seen through its spectacular points and enjoyment, is presented.

It shows the way some shows and other social and economical practices, practiced by the elites will culminate into the urban sanitation, modernization and regulation, emphasizing, according to these practices, as the popular people, their lives, habits and enjoyment were passive to a norm controlling by the elite.

The lecture is divided in two main parts, the shows applied to the elite and the ones applied to the people in general. The first one stands out among fancy balls and parties in private clubs, social dinners; the private and amateur theater plays. Except by the professional theater companies that arrived at the island harbor. It's seen the plays on the stages, the private drama societies, the professional companies, and the adapted places for the theater plays.

It's due to the second theme part, relate and analyze the plays that are offered to the popular class, the ones that are not allowed to apply for the plays. Therefore, varied ways of enjoyment including the circuses, bullfights, trained mice and many more were created.

It is concluded that the elite theater plays, the high class, has an intern project to moralize, modernize and instruct the people in the end of the XIX and XX centuries for the people's progress. A national project, based on the European model, began in the Rio de Janeiro city which wanted to whiten the civilization by the immigrants who were arriving.

The study is made by the analysis of the catarinense playwright Horácio Nunes Pires, where some costumes of his society is noticed

**Key- words** : theater, theater plays, elite and popular plays, Nossa Senhora do Desterro, Florianópolis, Horácio Nunes Pires.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 - DOS PRIMEIROS ESPETÁCULOS À MORALIDADE .....	22
2 - O TEATRO DESTERRENSE, SEUS NOMES, CASAS, COMPANHIAS E ESPETÁCULOS .....	48
3 - ALÉM DO TEATRO, O POPULACHO .....	60
4 - DRAMALHÕES, LÁGRIMAS E “BONS COSTUMES” .....	77
4.1 - HORÁCIO NUNES PIRES: VIDA E OBRA .....	78
4.2 – DOLORES .....	89
4.3 – CORAÇÃO DE MULHER .....	110
4.4 – O BEM E O MAL .....	128
4.5 - O ANJO DO LAR .....	148
5 - A MORALIZAÇÃO ATRAVÉS DO RISO.....	160
5.1 - A SOGRA .....	160
5.2- FATOS DIVERSOS.....	176
5.3 - DITOS E FEITOS .....	190
5.4 - A PRIMA .....	206
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	214
7- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	242
8 -FONTES .....	247
8.1 - PEÇAS TEATRAIS, CATÁLOGOS E OUTROS .....	247
8.2 – OS JORNAIS.....	250
9 – ANEXOS .....	259
9.1 - REPRESENTAÇÕES TEATRAIS .....	259
9.2 - REPRESENTAÇÕES SEM SOCIEDADE .....	308
9.3 - AS S.D.P. E INFORMAÇÕES PERTINENTES .....	309
9.4 - LISTA DAS S.D.P .....	340
9.5 - AS CASAS TEATRAIS .....	342

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

“Pensa, tettor, s’io mi maravigliava quando vedea la cosa in de star queta, e nell’ idolo suo si transmutava.”<sup>2</sup>

“Teatro, espelho da natureza humana, corpos mendigos que imploram a essência dos deuses e carregados de paixão, fascinam, os homens. Um espetáculo que faz o verdadeiro mistério do mundo ser visível”.<sup>3</sup>

O ator ali é o fragmento humano de nosso Narciso interior, e é no palco que encontramos o espelho que irá refletir nossa beleza, vícios e virtudes. Queremos espetáculo, sim senhor, não queremos apenas a vida dura e cruel, precisamos de heróis e triunfos. Viva! O pano subiu e lá estamos nós, íntimos à tragédia, tocados pelo amor, aliviados pelo riso num autêntico gozo humano. Ali, de súbito descobrimos que somos atores e espectadores, observamo-nos a nós mesmos e deixamo-nos arrebatados pelo maravilhoso mundo da arte.

Costumes, política, obras líricas ou épicas, o teatro, o divertimento possuem uma infinita capacidade de apresentar um povo em sua forma mais afetiva. O trabalho aqui presente foi estimulado por essa força tão motivadora, e o teatro foi tomado como objeto de estudo para o Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), em 2002. Percebendo que pouco se tinha escrito sobre o teatro desterrense<sup>4</sup> no Império, e

---

<sup>1</sup> É indispensável mencionar primeiramente, que muitas das fontes utilizadas neste trabalho foram extraídas de fontes secundárias, como por exemplo da dissertação de Vera Collaço (*Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*). Esta trazia os documentos fotocopiados, ou seja, eles podem ser observados numa forma “arcaica” da língua portuguesa (utilizada no século XIX). Entretanto, muitos documentos primários foram gravados por um aparelho que registra a voz e não os copia. Assim, todos foram aqui transcritos conforme as regras e grafia da língua portuguesa vigente na atualidade.

<sup>2</sup> ALIGUIERI, Dante. Purgatório, Canto XXXI. In: *A Divina Comédia*.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. Livro Segundo, Apud: FERGUSSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. São Paulo: Zahar editores, 1964. pg. 10.

<sup>4</sup> “Desterrense” representa aquele ou aquela que nasceu em Nossa Senhora do Desterro, a cidade. Desde o século XVII até o ano de 1894, assim era conhecida a Capital da Província (depois Estado) de Santa Catarina. Logo depois da Revolução Federalista, em homenagem ao então Presidente da República Floriano Peixoto, a cidade passou a adotar o nome que carrega até hoje: Florianópolis. Muitos até os dias atuais pensam que o antigo nome foi adotado por ter sediado a cidade um local de desterrados, um sítio de penitência para a mais variada gama de criminosos, banidos de suas pátrias. Há de se convir que seria no mínimo suspeito mandar alguém cumprir alguma pena em local de natureza tão exuberante. Por certo, alguns foram deslocados para Desterro contra sua vontade própria, mas dizer que isso era regra, é demasiado forçoso. O nome foi dado por Francisco Dias Velho, o fundador da vila. Conforme o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral no livro que traz como título o antigo nome da capital (página 39-49), “O nome lhe veio da padroeira, instituída pelo fundador, que se desterrara da sua terra sob a proteção da Sagrada Família, que também o fizera para fugir à perseguição de Herodes. Desterro não era para ele degredo, banimento, efeito de punição, mas sim, viver longe da terra do seu nascimento. Desterro era então apenas ‘extramínio’ ou “degredo mesmo”. Há de se lembrar que a homenagem cabe àquele

numa tentativa de fazer com que mais pessoas tomassem conhecimento desta produção teatral, que ainda hoje, infelizmente, tem recebido pouco espaço junto às pesquisas dos historiadores, mergulhou-se num estudo mais aprofundado, o qual resultou na pesquisa que aqui se apresenta. Primeiramente houve o intuito de fazer uma análise somente acerca do teatro em Nossa Senhora do Desterro. Todavia, durante as pesquisas e leituras, percebeu-se certa particularidade dos espetáculos teatrais e todo o meio que cercava o teatro: analisando as várias casas de espetáculos e as sociedades dramáticas particulares, notou-se que o teatro era um meio de diversão única e exclusivamente da elite, o que implicava investigar outros fatores envolvidos no fato em si.

Antes de tecer qualquer comentário acerca da elite desterrense, é necessário que se diga quem era esta classe privilegiada, quais eram os seus principais membros durante a segunda metade do século XIX, o período de maior riqueza de produção teatral da capital provincial. Faz-se necessário entender como se formou tal classe social já que muito dela se tem falado e se pretende falar. Para isso, é válido analisar o trabalho de Vanderlei Machado, *O Espaço público como palco de atuação masculina: a construção de um modelo burguês de masculinidade em Desterro (1850-1884)*, o qual traça um estudo detalhado acerca da construção do modelo burguês desterrense, pautado em vários preceitos morais, códigos de conduta advindos do modelo burguês europeu. Seria esta mesma elite da qual fala Machado, freqüentadora dos palcos da capital. Para Machado, a classe então em questão teria surgido devido a um considerável crescimento da economia, ocorrido na segunda metade do século XIX, o que alavancou um crescimento comercial. Tal grupo então teria constituído um núcleo público burguês intentando a construção de um ideal de masculinidade baseado em ideais burgueses. Esta elite e os que dela nasceram passaram a formar uma elite política, propagando seu modo de vida por onde quer que julgassem necessário, desde a imprensa da época, perpassando pelos salões de baile e, por fim, até um dos objetos de estudo deste trabalho, ou seja, o teatro. Por todos os locais em que passava, esta elite procurava instituir suas características, tornando legítima a possibilidade de intervir no âmbito público da política de Nossa Senhora do Desterro.<sup>5</sup> Esta elite então em ascensão fazia do teatro um introdutor e mantenedor da moralidade, o que estava de acordo com os

---

“marechal-de-ferro” que comandara os atos do “treme-terra” Coronel Antônio Moreira César, durante intervenção federal no Estado.

<sup>5</sup> MACHADO, Vanderlei. *O espaço público como palco de atuação masculina: a construção de um modelo burguês de masculinidade em Desterro (1850-1884)*. Florianópolis, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação e História, UFSC. p. 06.

preceitos que regiam a sociedade burguesa européia, uma vez que se poderia se tratar, segundo os membros da camada social privilegiada, de um meio condutor à civilização e ao progresso.

Ainda sobre a formação da classe social entendida como a elite de Nossa Senhora do Desterro, cita-se o trabalho de Élio Cantalício Serpa, *Igreja, elites dirigentes e catolicismo popular em Desterro/Florianópolis, Laguna e Lages – 1889-1920*, que estuda as relações da igreja católica entre seus pares e as elites seculares destas cidades. Para Serpa, Nossa Senhora do Desterro, nas últimas décadas do século XIX, teria vivenciado:

Um significativo processo, de acumulação de riquezas oriunda da importância comercial do porto, ocasionando diversificação de atividades na área urbana e leve-se em conta, ainda, o significado da produção e comercialização da farinha de mandioca. Foi nesse contexto que se formou uma elite vinculada às atividades comerciais e ao transporte de mercadorias e, imbricado a isto, estava também a existência da possibilidade de mobilidade social. (...) Nos anos iniciais do período republicano, Florianópolis entrou em crise econômica pela decadência das atividades do porto, pela redução da exportação de mandioca e inexistência de atividades industriais, associando-se à problemáticas de ordem política.<sup>6</sup>

Desta forma, a sociedade desterreense e florianopolitana é percebida através do teatro. Nesta sociedade, a elite se considerava a representadora de toda a moralidade e valores de distinção, buscando transformar a sociedade segundo a sua auto-imagem, em oposição às classes populares, as quais eram consideradas imorais e não poderiam moldar esses locais segundo a sua auto-imagem.

Desta maneira, percebendo que os espetáculos teatrais das grandes casas eram um meio de diversão guardado à elite e vedado aos populares, intentou-se analisar quais eram os meios de diversão desta parcela da sociedade. E foi através das pesquisas junto à Biblioteca Pública do Estado nos periódicos da época, como também na obra *Nossa Senhora do Desterro*, de Oswaldo Cabral, que se encontraram fontes e referências que deram ao trabalho auspícios em relação aos meios de diversão das camadas populares. Foram assim descobertos os cosmoramas, os circos, as brigas de galo, os prestidigitadores (ilusionistas) e outros mais. Estes sim, espetáculos em que se podia notar a presença de membros das camadas pobres.

---

<sup>6</sup> SERPA, Élio Cantalício. *Igrejas, elite dirigentes e catolicismo popular em Desterro/Florianópolis, Laguna e Lages, 1889-1920*. São Paulo: Tese (doutorado em história) USP, 1994, p. 122-123.

Para se fazer uma análise considerável dos espetáculos que serão abordados é necessário que se tenha uma idéia acerca do conceito “popular”, tão usado no presente trabalho. Para tal fim, são utilizadas as obras de Mikhail Bakhtin, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* e *Mascates de Sonhos* de Lourival Andrade Júnior.

Lourival, em “Mascates de Sonhos”, analisa os artistas de circo-teatro em Santa Catarina e no Brasil.<sup>7</sup> Já Bakhtin, usado como principal sustentáculo teórico do trabalho, estuda os espetáculos populares através da obra de Rabelais, considerado um autor popular. É uma obra que sintetiza o popular e o imaginário permeada de aspectos da tradição da cultura popular da Idade Média e do Renascimento.<sup>8</sup>

Andrade Júnior diz que “historiadores, antropólogos e folcloristas, entre outros, têm se debatido nessas últimas décadas em entender o ‘popular’ e para que e que ele serve e se destina”.<sup>9</sup> Várias maneiras para tal foram tentadas. Uma delas é a de uniformizar o popular na forma de mantenedor da tradição, assim, ele vem a tornar legítimo o passado no presente, uma vez que o popular estaria ligado à tradição, diferente do erudito, que faz parte de um saber acadêmico.<sup>10</sup>

Entende-se aqui, da mesma maneira de Andrade Júnior, que a tradição, referente ao passado, não vem a ser “a manutenção de todos os seus pressupostos no presente”. Mas, a tradição vem a ser uma espécie de “ratificadora do presente vivido”, ao invés de ser a “legítima representação da diferença entre cultura popular e erudita”. Essa concepção pode ser verificada pelo fato de que em muitos momentos as manifestações culturais, entendidas sob a alcunha de tradicionais, foram relidas, adaptadas, transformando assim alguns de seus rituais. É desta maneira que “a rua aparece com muita freqüência como local de encontros e de sociabilidades e onde o povo parece mais livre para demonstrar suas habilidades”.<sup>11</sup> Para Peter Burke, as manifestações populares eram percebidas nas igrejas, estalagens e tavernas, além das praças.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> ANDRADE JÚNIOR, Lourival. *Mascates de Sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh’Ana*. Florianópolis: UFSC, 2000. 208f. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós Graduação em História.

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

<sup>9</sup> ANDRADE JÚNIOR. Op. cit. p. 70.

<sup>10</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Apud: ANDRADE JÚNIOR. Op. cit. p. 70.

<sup>11</sup> ANDRADE JÚNIOR. Op. cit. p. 70

<sup>12</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 44-49.

No Desterro, muitos dos espetáculos populares aconteciam em depósitos, armazéns, lojas, nas praças (como é o caso do circo), nas ruas e por aí afora. Os espaços eram muitas vezes improvisados das formas mais variadas possíveis. Homens se sentavam em bancos, normalmente destinados às senhoras, outros se recostavam às paredes e até havia os que ficavam em pé. Vitório Pesenti junto a sua família de ginastas deu espetáculos num armazém da Rua do Livramento.<sup>13</sup> Outros, é claro, conseguiam apresentar-se na mais “bela” casa de espetáculos da cidade, à época o Teatro São Pedro de Alcântara. Muitos até representavam seus espetáculos na rua. Na rua sim, como era o caso dos circos, que precisavam de tal espaço para armar suas lonas. O jornal *A Regeneração* faz menção a uma companhia que teria se instalado à Rua da Carioca: a Companhia do Circo Cerino & Marius, a qual exibia um concerto de nada mais, nada menos de 25 gatos dirigidos por um palhaço e acompanhado de oito galinhas que dançavam.<sup>14</sup>

O armazém da Rua do Livramento, nº. 02, parece ter sido um dos lugares mais propícios para as manifestações populares do Desterro. Além de Vitório Pesenti, que lá teria se apresentado em 1863, se tem notícia também, dois anos mais tarde, de que fora visto no armazém um anão que divertia o público a tocar pistão e dançar por apenas 500 réis.<sup>15</sup>

Espectáculos populares como os de prestidigitação, circenses, cosmoramas e rinhas de galo, faziam parte do cotidiano dos cidadãos desterrenses. Era através desses espetáculos que o popular se fazia presente na vida das pessoas. Assim, o popular era efetivado tanto pela população (público), quanto pelos artistas que ganhavam a vida por meio dos espetáculos.

Ao tomarmos a afirmação de Burke de que a praça e outras áreas públicas eram os locais mais adequados às manifestações populares<sup>16</sup>, também podemos ligá-la aos estudos de Bakhtin. Para este:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados)

---

<sup>13</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Vol. II, Florianópolis: Lunardelli, 1979. p. 242.

<sup>14</sup> A REGENERAÇÃO, *Nossa senhora do Desterro*, 28 de mar. de 1878. Apud: CABRAL. 1979, p. 246.

<sup>15</sup> CABRAL. Op. cit. p. 246.

<sup>16</sup> BURKE. Op. cit. p. 49.

possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade e familiaridade.<sup>17</sup>

Da mesma forma que o circo é considerado um espetáculo popular pelo fato de trazer para o picadeiro os artistas da rua, fazendo com que os aspectos da tradição popular vistos na rua passem a pertencer também ao circo, tornando-o então um espetáculo popular, se entende do mesmo modo os outros espetáculos percebidos no Desterro do século XIX e analisados neste trabalho. Os cosmoramas, as prestidigitações, as touradas e brigas de galo são populares por trazerem para os seus domínios elementos advindos da rua, do mesmo lugar de onde vem o seu público.

Se os cosmoramas advêm da vontade dos populares de conhecer locais onde o parco soldo não os levaria, os espetáculos de prestidigitação são uma ressignificação dos charlatões, dos videntes e mágicos de rua. Portanto, o cunho popular desses espetáculos se dava por estarem eles impregnados tanto de elementos quanto de indivíduos do cotidiano, do dia-a-dia. Conforme Andrade Júnior:

Vários são os exemplos de artistas e manifestações populares que faziam parte do dia-a-dia dos moradores das cidades e vilas, tanto na Europa moderna como medieval. Desde engolidores de fogo, adestradores de ursos, prestidigitadores, vendedores de ervas, latoeiros, charlatões e músicos, até bobos e espetáculos teatrais. O popular tomava as ruas e principalmente as feiras, locais de grande aglomeração e onde a visibilidade destes ‘apresentadores’ se fazia mais significativa.<sup>18</sup>

Os elementos da linguagem popular se infiltraram em todas as modalidades festivas que giravam em torno da praça pública medieval e renascentista. Assim também o fizeram os elementos populares dos espetáculos vistos em Nossa Senhora do Desterro e analisados aqui. Para Bakhtin:

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra.<sup>19</sup>

O autor ainda sustenta a afirmação de que esses aspectos só podiam ser vistos nos dias de festa, que coincidiam com os períodos de feira. Assim, como se consideram

---

<sup>17</sup> BAKHTIN. Op. cit. p. 132.

<sup>18</sup> ANDRADE JÚNIOR. Op. cit. p. 71.

<sup>19</sup> BAKHTIN. Op. cit. p. 132.



os espetáculos populares ocorridos no Desterro como uma extensão dos aspectos populares das ruas, os espaços destinados aos rinhadeiras, circos e outros, também gozavam de um direito de “exterritorialidade” em relação ao mundo da ordem oficial. Desta maneira, os espaços destinados aos espetáculos se transformavam em territórios próprios, por assim dizer, populares. Um mundo mágico, à parte do real, da sociedade desterrense do século XIX, e distante de todo discurso de moralidade pregado pela elite na cidade e conseqüentemente nos espetáculos teatrais, representativos de um outro mundo, o mundo da cultura erudita. Um ambiente onde se via uma outra forma de comunicação, a das gargalhadas sem a preocupação com os preceitos morais, dos aplausos não comedidos como se via nas récitas de teatro, da ovação extasiada causada pelo prazer do divertimento. Ao menos até que fossem alvo de regramento por parte da elite, que tentaria formatar vários aspectos da vida dos populares, conforme padrões de comportamento entendidos como o “correto”.

O estudo deste tema começou ainda na graduação, quando foi feita uma análise do teatro e outros espetáculos em Nossa Senhora do Desterro no período imperial. Tal trabalho foi o ponto de partida para esta dissertação e grande parte dele está contida nos três primeiros capítulos.

Assim, inicialmente, através do primeiro e segundo capítulos, será feita uma narrativa detalhada de todas as atividades ligadas ao teatro na cidade de Nossa Senhora do Desterro no século XIX. Nesses capítulos, serão observados os principais espetáculos teatrais, as sociedades dramáticas particulares e companhias teatrais “profissionais” que chegavam à cidade. Também podem ser percebidos os espaços adaptados ao teatro, fora das grandes casas de espetáculo. Por fim, faz-se a análise do caráter e da intenção das representações teatrais. É objetivo também nesses capítulos identificar qual era o público freqüentador das encenações teatrais. Para tanto, além das fontes primárias pesquisadas junto aos periódicos da época, utiliza-se a obra de Vera Collaço, *Um Painel do Teatro Catarinense*.

No terceiro capítulo, exploram-se outras formas de espetáculos, que diferentemente do teatro, ligado à elite, estão vinculadas às manifestações populares. Este capítulo utiliza junto às fontes primárias o livro *Nossa Senhora do Desterro* de Oswaldo Rodrigues Cabral.

Por fim, o quarto e quinto capítulos levam em consideração as peças encenadas em Nossa Senhora do Desterro. Por certo, a intenção inicial seria estudar os mais

diversos autores tidos como catarinenses e ainda as obras dos autores vários, que tiveram suas peças encenadas na capital catarinense. Mas, devido à extensão que abarcaria, não podendo ser tal empresa conciliada ao tempo que fôra demandado, o estudo conteve-se a algumas obras de Horácio Nunes Pires, por ser considerado por muitos, o artista mais completo do teatro catarinense.

Estes dois últimos capítulos procuram buscar entendimento mais aprofundado acerca da busca incansável que esta sociedade fez do modelo de comportamento social e moral, tido como aceitável, entendido como o mais correto, melhor aceito.

Quanto à escolha por trabalhar com as peças teatrais, ela se dá por vários motivos. O primeiro deles seria o fato de a obra literária ser um tipo especial de fonte que dá ao historiador um entendimento mais próximo da realidade da época em questão. Parafraçando Sandra Jatahy Pesavento, entende-se que o historiador “é um tipo especial de leitor, cuja missão é, ao mesmo tempo, narrativa e interpretativa do passado, construindo uma versão plausível e coerente daquilo que um dia teria ocorrido.” Esse historiador buscaria na literatura “aquilo que ele não pode sentir ou ver nas suas tradicionais fontes”. Por fim, a obra literária, no caso em questão, as peças teatrais, “não são um mero documento, elas se constituem num ‘algo a mais’, inestimável para o historiador e que lhe fornecerá subsídios que ele não encontrará facilmente em outras fontes”. Sendo assim, entende-se, como afirmou Walter Benjamim, que é necessário olhar desta forma para o passado, fazer uma “leitura sensível” dele, através das obras literárias, interpretando e analisando a história ali narrada, e a partir daí, criando uma nova versão do “real passado”. São percebidas então as peças teatrais aqui estudadas, como uma das maneiras plausíveis para melhor se entender esse mundo real passado. Busca-se então o entendimento do real, através da ficção.<sup>20</sup>

Por fim, quanto ao problema central da pesquisa, o objetivo principal dela foi aos poucos se encaminhando ao intento de perceber de que maneira alguns dos espetáculos e outras práticas culturais, sociais e econômicas, perpetradas pelas elites iriam culminar num processo civilizatório feito através do saneamento, urbanização, modernização e ordenamento da cidade e de seus cidadãos, enfatizando, devido a essas atitudes, como os populares, sua vida, seus hábitos, maneiras de diversão (espetáculos em si) foram

---

<sup>20</sup> BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os Olhos de Clio ou a Literatura sob o Olhar da História a Partir do Conto O Alienista, de Machado de Assis*. IN: Revista Brasileira de História – São Paulo, vol. 16, nº. 31 e 32, p. 108-118, 1996.

passíveis de uma tentativa de controle, de regramento, por parte desta elite. Esse processo pelo qual passaria Nossa Senhora do Desterro/Florianópolis (e outras capitais brasileiras de forma semelhante) trazia junto de si um intento de construir uma “nova” sociedade, pautada em modelos europeus, baseando-se nas mudanças naquele continente (ao menos, em parte dele) já ocorridas. Procurando um melhor entendimento acerca dos termos que giram em torno da expressão “processo civilizador” o trabalho atêm-se a Norbert Elias, o qual enfatiza:

O conceito de civilização refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas, aos costumes. Pode-se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos.<sup>21</sup>

Procurando-se uma maneira diversa de estudar um objeto que já havia sido analisado de variadas formas, que apontasse de modo diferente a sociedade desterreense/florianopolitana e fizesse virem à tona aspectos que até então mostravam-se nublados, subentendidos ou simplesmente escondidos, encontrou-se na literatura (peças teatrais) esse método diferente. As peças teatrais analisadas, dentro de seus limites como fonte histórica, mostraram, entre outros, os costumes, as práticas sociais e culturais de uma sociedade, ou parte dela; seus anseios, sonhos, temores, esperanças e frustrações. Percebe-se a sociedade da Ilha de Santa Catarina do final do século XIX e início do XX, através do que Nicolau Sevcenko chama de linguagem, que ele diz estar no centro de toda a atividade humana. Baseando-se em Adam Schaff, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, John Orr, Michel Zéaffa e Jean-Paul Sartre<sup>22</sup>; Sevcenko afirma que a linguagem é um recurso poderoso para a existência humana, mas um de seus limites. Esta linguagem fixa-se através do discurso, e a palavra organizada em discurso traz junto de si valores e hierarquias pertencentes às estruturas sociais das quais ela emana. Esse discurso se faz em função de regras e formas convencionais da sociedade. E entre as palavras desse discurso e o real há uma grande afinidade, somente suplantada pela semelhança que elas têm como o ser social. Segundo o autor, a

---

<sup>21</sup> ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizatório: uma história dos costumes*. Vol. 1. R.J.: Jorge Zahar editores, 1994, p. 23.

<sup>22</sup> Nicolau Sevcenko utiliza, na introdução de *Literatura como missão*, entre seus referenciais teóricos os seguintes autores e suas respectivas obras: Adam Schaff, *Introduzione alla Semantica*; Maurice Merleau-Ponty, *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*; Michel Foucault, *El orden del discurso*; John Orr, *Tragic Realism & Modern Society: studies in the sociology of the modern novel*; Michel Zéaffa, *Fictions: the novel and social reality* e Jean-Paul Sartre, *Situations, II*.

produção discursiva tem muitas formas e entre elas está a literatura, que neste trabalho está representada pelas peças teatrais. Mas para que se utilize tal produção discursiva e não se incorra em reducionismo é necessário preservar “toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social”, pois o escritor possui o que se chama de licença literária, “uma vez que seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo”. O autor de *Literatura como Missão* vai além ao afirmar que o estudo da literatura efetuado dentro de uma pesquisa historiográfica faz surgir significados muito peculiares. Este estudo antes de mais nada:

Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que mecanismos da permanência. (...) (deve se preocupar) com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real. Nesse sentido, enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser.<sup>23</sup>

Na produção que se segue, quando analisadas as peças teatrais, intentou-se trabalhar tanto no sentido historiográfico quanto no literário aos quais se refere Sevcenko. Foram percebidos os discursos peculiares citados pelo autor. Basta que se observem as análises das peças de Horácio Nunes Pires. Nelas então contidos anseios, não somente do autor, mas de uma parte da sociedade (no caso a elite), daquilo que esta parcela ansiava em se tornar: como se poderá notar, dentre os maiores anseios dela estaria moralizar-se, modernizar-se, enfim, civilizar-se. Mas só foi possível que este círculo social almejasse tal condição devido às condições históricas, sociais e culturais que sua época lhe proporcionou. Portanto, as peças teatrais (literatura) mostram ao mesmo instante o testemunho de uma sociedade, os seus mecanismos de permanência, e as expectativas que se tinha do futuro, advindas do seu estado real.

O teatro e as peças que ele demandava estavam cercados daquilo que Sevcenko chama de atividade humana. O teatro e tudo que dele surgia faziam parte desta atividade humana e trouxeram à tona, a cada capítulo avançado, a cada aplauso enclausurado nas páginas amareladas pelo tempo, imagens esparsas de uma época que, como um mosaico, foram uma a uma formando uma paisagem junto a seus atores sociais. Um

---

<sup>23</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª edição. São Paulo, 1983, p. 19-24.

panorama que ao final do estudo mostrou alguns aspectos de uma sociedade, certamente não em sua totalidade, pois isso seria impossível, por ser a existência humana muito mais complexa, algo que não caberia numa moldura tão pequena, numa obra onde a paisagem foge às bordas delineadas.

Muitos foram os estudiosos que tiveram como objeto de análise a sociedade da Ilha de Santa Catarina oitocentista e de meados do século XX, várias foram as formas de entender-se tal objeto, mas intenta-se aqui algo distinto: perceber esta sociedade e muitas de suas práticas, costumes e realizações em busca de um ideal, através de um outro olhar. Um olhar atento, variante, que busca entender uma sociedade das mais variadas formas, por meio de parte de sua produção artística, através de seus espetáculos, de suas manifestações de divertimento. Analisam-se, desta forma, através dos espetáculos desterrenses/florianopolitanos, provavelmente não em sua generalidade, mas em grande parte, parcelas sociais distintas que, em nome de um projeto social, tiveram seus mundos díspares, postos em rota de colisão. Mundos distintos que serão percebidos através de seus espetáculos. Choque desigual, pois o lado mais enfraquecido, que detinha um menor poder de enfrentamento político e social, sairia ferido. Ferido na perda não somente de seus bens materiais, de suas habitações, mas em sua cultura, de suas práticas cotidianas que seriam proibidas, podadas. O ferimento se alastrará em direção ao abandono, à marginalização, à vigilância passível de punição por não se adaptar, não se enquadrar num modelo de civilização pretendido pelo lado mais forte da citada colisão.

É necessária ainda a orientação quanto aos anexos contidos na parcela final do trabalho. Eles trazem listas evidenciando o levantamento efetuado acerca de parte das produções teatrais desterrense e florianopolitana, desde aquela entendida como a primeira, em 1817, até o último registro de espetáculo no século XIX. Constam assim, de forma utilitária, datas, locais de representação, nomes das peças e dos autores. Muitas delas não trazem o nome do autor, por ter sido uma prática corriqueira dos jornais anunciar somente o nome da peça. Há ainda o arrolamento das Sociedades Dramáticas Particulares existentes no recorte temporal, junto aos principais nomes de suas diretorias (inclusive pessoas de importância social e política para a época) e datas de atuação. Lista-se por fim o nome das principais casas teatrais e dos espaços adaptados à prática, os quais puderam ser relatados, junto às datas de fundação destes locais.

## 1- DOS PRIMEIROS ESPETÁCULOS À MORALIDADE

A arte dramática tem acompanhado a civilização dos povos desde a mais remota antiguidade; a história antiga nos apresenta a sua origem em um estado grotesco apropriado a rusticidade destes tempos, mas já então era apreciada, tal é a sua importância. À medida, porém, que a civilização progride, também a arte dramática tem-se aperfeiçoado; e os governos cultos são solícitos em lhe dar impulso, tanto para a edificação, como para a manutenção dos teatros. Considerada, pois, a arte dramática, não só uma inocente e aprazível distração, como também um meio de moralizar os costumes pelos exemplos de interessantes enredos que contém as boas peças teatrais, torna a sua existência uma das necessidades públicas de grande apreço (...).<sup>24</sup>

A transferência da família real para o Brasil em 1808 e a conseqüente vinda da Missão Artística Francesa em 1816 repercutiu e influenciou as camadas de maior posse e posição social da capital provincial catarinense. Tanto que em 1817 é que se tem a primeira notícia de uma atividade teatral desterrense na casa do Juiz de Fora Ovídio Saraiva<sup>25</sup>

Como acontecia na Corte, assim acontece em Nossa Senhora do Desterro: o teatro passa a ser um novo divertimento destinado à elite. Divertimento esse que tirava as mulheres das alcovas de seus lares e passavam a freqüentar tais espetáculos. Sem dúvida o teatro se tornava um responsável por um novo modo de viver no que se refere ao gênero feminino.

É no século XIX que pululam casas de espetáculo pelas principais capitais do Brasil Imperial. Grande parte dessas casas era de iniciativa estatal, todavia em Desterro se alguém quisesse ter uma, não deveria esperar pelos auspícios governamentais, como não foi feito de fato. Para começar, o Governo Provincial nunca chegou a projetar a construção de um teatro. O Santa Izabel só se tornou propriedade estatal porque a Sociedade Empreendedora não efetuou o pagamento do empréstimo feito junto ao Governo da Província. Fica então a crédito de particulares a iniciativa e manutenção da

---

<sup>24</sup> O CRUZEIRO DO SUL, 16 de setembro de 1858, Apud: COLLAÇO. *Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. São Paulo: Dissertação de mestrado (mimeografado) USP, 1984, p. 336.

<sup>25</sup> SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960. p.138.

idéia de uma empresa teatral, a qual se consolida através da criação das Sociedades Dramáticas Particulares: elitistas, fechadas e amadoras. A primeira notícia que se tem de uma atividade teatral na cidade de Nossa Senhora do Desterro parece esboçar algumas características do que viria a ser o teatro no século XIX. Sobretudo, a de divertir uma determinada camada social: a elite.

Em 1817, no intuito de comemorar a coroação de D. João VI., o Juiz de Fora Dr. Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva faz uso de sua propriedade, adaptando-a para a representação teatral. É dessa primeira notícia em relação ao teatro que se tem uma outra característica, muito marcante por sinal, que irá perdurar por todo o período estudado: o profundo apego em homenagear o sistema vigente, e conseqüentemente seus soberanos da forma que fosse possível.

É sabido, pela obra *Nossa Senhora do Desterro*, de Cabral, que essa representação em homenagem a D. João não se fazia por si só, pois sim, era somente um apêndice das comemorações que teriam vida no Desterro. Contando a partir da estréia, a *Tragédia do Fayal* foi encenada mais duas vezes, uma após a outra. Daí em diante, não nessa ordem, seguiu-se missa, discurso do Sr. Ovídio, vivas, salvas de canhões e muito mais, inclusive: “para comemorar no Quartel dos Regimentos del’Rei, houve um ‘teatrinho de sombras’— o mais remoto antepassado do cinema, aqui verificado, para distração do populacho.”<sup>26</sup>

Na primeira metade do século XIX. não se pode falar em uma significativa atividade teatral na capital provincial. Mas tem-se como um ponto de partida a empresa do nosso Juiz de Fora em sua casa e, segundo Oswaldo Cabral, a peça encenada teria sido a *Tragédia do Fayal*.<sup>27</sup>

Assim, pode ser observada outra característica nas apresentações teatrais do Desterro no século XIX; é que a encenação foi feita por amadores, e é fato que o Juiz de Fora junto ao Vice Cônsul da Rússia mais o senhor Diogo Duarte Silva fazia parte do corpo de atores. É o que se pode observar em nota publicada no jornal *Crepúsculo*, já em 1888, a qual diz: “... foram desempenhadas com alguma perfeição, sim, porque os

---

<sup>26</sup> CABRAL. Op. cit. p. 149

<sup>27</sup> CABRAL. Id. ibid. p. 149.



amadores não são atores; portanto não queiramos exigir trabalho com muita perfeição.”<sup>28</sup>

A nota transcrita acima se refere a uma récita dada pela *Sociedade Particular Filhos de Thalma* na sua estréia. As então chamadas sociedades usavam a determinação “particular” para determinarem o caráter de amadorismo, diferentemente das companhias teatrais que para Desterro se destinavam, essas sim sob a alcunha de profissionais.

Voltando à homenagem à ascensão de Dom João VI, alguns podem questionar se tal coroação não ocorrera no ano de 1818. Sim, de fato ocorrera em tal ano, porém era prevista para a data que todos os Desterrenses esperavam e já haviam feito as suas comemorações, entretanto:

O diabo de tudo isto foi que aconteceu um imprevisto, com o qual não contara o tão bizarro Juiz de Fora. Tudo realizado, já descrito em ofício e registrado este, chegou ao Desterro a notícia de que a coroação de Dom João VI... fora adiada para fevereiro de 1818!<sup>29</sup>

Para evitar que a capital da província fosse motivo de chacota entre os seus e até pela Corte, os ofícios foram guardados e registrados como ocorridos somente em 1818.

A *Tragédia do Fayal* foi encenada alguns dias depois em comemoração da Rainha D. Carlota Joaquina que festejava sua data natalícia. Tem-se notícia também de encenação na casa do Sr. Ovídio Saraiva, que se chamava *Nova Castro*, também comemorando um aniversário, só que desta vez do Rei.<sup>30</sup>

É pertinente destacar aqui a figura do Juiz de Fora Ovídio Saraiva, por ter sido ele em Desterro um pioneiro, um incentivador das atividades teatrais, mesmo que o tenha feito como bajulação e meio de expor os seus dotes artísticos, o que, segundo Cabral, não passava de um “chato”. Ainda é digna de menção a sua iniciativa de tentar levar a cabo a empreitada de fundar uma casa específica para as atividades teatrais, o Teatro Lealdade ao Soberano, que, segundo as poucas evidências, não logrou êxito.

Num segundo momento, já em 1830, têm-se registros de uma outra casa, o Teatro Novo, que é ponto gerador de análises diferenciadas entre o historiador Oswaldo

---

<sup>28</sup> CREPÚSCULO, 9 de junho de 1888. Apud. COLLAÇO. *Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. São Paulo: Dissertação de mestrado (mimeografado) USP, 1984. p. 293.

<sup>29</sup> CABRAL. Op. cit. p.152.

<sup>30</sup> Id. *ibid.* p. 152



Cabral e a também atuante do mesmo ofício Vera Collaço. O primeiro não descarta a possibilidade de ser o Teatro Novo o início do Teatro São Pedro de Alcântara, pelos dois terem sido inaugurados em mesma data, ou seja, no aniversário de D. Pedro de Alcântara. Já Vera Collaço refuta a idéia, chamando a nota de Cabral de “confusa e contraditória”, uma vez que o Teatro Novo situava-se na Rua do Senado (atual Felipe Schmidt) e o São Pedro de Alcântara no cruzamento da Rua da Paz com a do Governador (hoje, respectivamente, Jerônimo Coelho e Tenente Silveira). Por falta de maiores evidências e por se mostrar uma análise mais fundamentada, trabalha-se aqui com a tese de Vera Collaço a qual conclui que: “... o Teatro Novo ficava localizado na Rua do Senado e que o Teatro São Pedro de Alcântara, casa de espetáculos posterior, ficava na Rua da Paz com a do Governador. São, portanto duas casas distintas e em tempos distintos.”<sup>31</sup>

Registram-se, conforme Lucas Boiteux, também por volta de 1830, representações teatrais comemorando o aniversário de D. Pedro I. Todavia não é possível estabelecer se as encenações foram feitas por alguma sociedade dramática ou já se tratava dos atores do Teatro Novo.<sup>32</sup> E, em 1831, tem-se notícia da primeira sociedade criada no Desterro, a qual tencionava propagar a arte teatral: a Sociedade Patriótica.<sup>33</sup>

Ainda utilizando a obra de Vera Collaço, evidencia-se que se algo concreto pode ser alçado é a existência das casas de espetáculo, porém, além de sua localização, pouco pode ser elucidado. A autora fez menção à existência em 1833 do Teatrinho Catarinense<sup>34</sup> que, conforme Cabral, em sete de abril teria encenada a peça “Anel de Ferro”. O que se sabe dela é que fôra encenada não somente na capital provincial de Santa Catarina, como também em Mariana e São João del Rei, em 1830, e entre 1834-1835, no Rio de Janeiro. Considerada uma peça de teor político e constitucionalista, ela seria, segundo um parecer de Machado de Assis de 1863, uma peça em cinco atos do brasileiro ‘Areires’.<sup>35</sup> Grande parte das peças encenadas nesse período é de autores de

---

<sup>31</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 21.

<sup>32</sup> BOITEUX, Lucas A. *Anais do Primeiro Congresso de História Catarinense*. Florianópolis: Imprensa Oficial. Vol III, 1951. p. 286.

<sup>33</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 145

<sup>34</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 22.

<sup>35</sup> SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1955. p. 173. Apud: HESSEL, Lothar & READERS, Georges. *O teatro no Brasil sobre Dom Pedro II*. 1ª Parte. Porto Alegre, Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Nacional do Livro, 1979. p. 249.

fora do Estado, é somente na segunda metade do século XIX que se tem uma dramaturgia catarinense em ascensão.

É somente em meados de 1850 que se percebe a presença de outra casa de espetáculos, o Teatro São Pedro de Alcântara, a maior e mais importante casa de espetáculos do Desterro, até 1869. “A primeira notícia que possuímos sobre a sua existência data de outubro de 1845, informação esta retirada de uma nota sobre a visita do casal Imperial à província de Santa Catarina.”<sup>36</sup> Na página 23 da obra já mencionada de Collaço, a autora faz uma pertinente observação quanto à importância que teria a casa de espetáculos pelo fato de ter recebido o casal Imperial tanto na ida quanto na volta de sua viagem ao Rio Grande do Sul, pois, não era qualquer local que poderia receber Sua Majestade e esposa.

Por volta de 1849, a *Sociedade Dramática Particular (SDP) Catharinense* assume a diretoria do teatro e passa a levar o nome da casa de espetáculos. Quanto ao modo de funcionamento dessa sociedade, percebe-se que ela locava a casa junto ao seu proprietário, como também a alugava às companhias que nela desejassem apresentar algum espetáculo. Era formada por uma diretoria eleita a cada semestre e tinha seu quadro de sócios divididos em contribuintes e úteis.

Os sócios úteis ficam encarregados das montagens dos espetáculos e da administração do teatro. Já os sócios contribuintes são os que sustentam a estrutura da sociedade, do teatro e as produções dos espetáculos, com uma contribuição mensal, que em 1857 estava estipulada em 1\$000 réis.<sup>37</sup>

Um constante problema nessa sociedade é a falta de pagamento das mensalidades pelos sócios, como também por parte destes últimos o reclame do não cumprimento das récitas por parte da sociedade, que deveriam ser encenadas uma a cada mês. Como as récitas, ou seja, o acesso ao teatro, era destinado somente aos sócios e aos seus familiares é percebido nos jornais da época o não cumprimento de tal norma. Pelo fato de alguns sócios levarem ao teatro pessoas que não eram dependentes seus, portanto, não pertencentes às suas famílias: “... tendo alguns dos senhores sócios levado ao Teatro pessoas que não pertencem a sua família, e que também não estão no caso de

---

<sup>36</sup> COLLAÇO. Op. cit p. 23.

<sup>37</sup> COLLAÇO. Op. cit. p.25.

serem convidadas, roga-se não continuem com semelhante abuso”.<sup>38</sup> Legalmente essa norma poderia ser quebrada por convites feitos pelos sócios a influentes pessoas da sociedade como o próprio governador da província, a jornalistas que, é claro, poderiam vir a escrever algo proveitoso em relação à peça e a própria sociedade.

Quanto ao faturamento do teatro, uma carta publicada em jornal da época pode nos dar uma idéia:

É para admirar que algumas pessoas de primeira plana não tenham querido concorrer para o Teatrinho, entre as quais pessoas há muitas que devem a fortuna que possuem, a este lugar, é isto mais que ingratidão, não querem dispensar uma centena de mil reis em benefício do lugar que eles devem a fortuna que possuem e a posição que ocupam na sociedade, não é por isso que eu lhes desejaria mal; os próprios filhos e os vindouros lhes agradecerão...  
Carta Particular.<sup>39</sup>

Mesmo as sociedades sendo de caráter amador, os membros encarregados das finanças tinham certo “profissionalismo”, ao menos quando se incumbiam de levar o dinheiro ao encontro de suas algibeiras. Parece meio contraditório que uma sociedade que constantemente publicava anúncios nos jornais pedindo aos sócios que pagassem as suas mensalidades pudesse gerar fortuna a alguém. Contudo, o documento de uma forma ou de outra é um indício de que isso ocorria, mesmo que seja o único que revele semelhante assunto. Certamente, para tratar desta questão, seria necessário que se fizesse uma análise sobre a licitude de tal geração de fortuna. Análise não feita por esse trabalho por falta de documentos que pudessem vir a embasar a investigação.

O que importa no momento é que a carta transcrita anteriormente refere-se a uma reforma pela qual passaria o teatro, a sua primeira, em 1855, como se pode comprovar. Por muitos anos, o teatro funcionou em péssimas condições, sendo provavelmente em 1858 interditado de julho a outubro, pelo fato de não haver anúncio nesse período em sequer algum periódico da época, com exceção aos de representações adiadas pelo mau estado da casa. Do período citado antes, até 1860 não são encontrados anúncios sobre récita no teatro. Tanto que nesse ano a casa é reformada por um prestidigitador que passa pela capital, que se via impedido de realizar alguma

---

<sup>38</sup> O MENSAGEIRO. Nossa Senhora do Desterro, 12 de julho de 1856. nº. 85. p. 4. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 26.

<sup>39</sup> O CONSERVADOR. Nossa Senhora do Desterro, 27 de novembro de 1855. nº. 376. p. 4. Apud: COLLAÇO. Op. cit p. 28.

apresentação sem que o teatro tivesse um mínimo de reparos. É então após essa reforma que o São Pedro de Alcântara volta a funcionar sob a direção da sociedade de mesmo nome. Porém sabe-se que a casa não demoraria muito a fechar suas portas às apresentações teatrais. A última notícia que se tem do Teatro São Pedro de Alcântara data de 1869. Contudo, antes disso, em 1865, ele chegou a abrigar a tropas imperiais que se dirigiam à Guerra do Paraguai. Ainda, conforme Vera Collaço, entre o período de 1861 e 1865, três sociedades ocupam o teatro: a S.D.P. São Pedro de Alcântara, a S.D.P. Juvenil Catarinense e a Recreio Dramático, como também, algumas companhias profissionais alóctones.<sup>40</sup>

Com a pedra fundamental lançada em 1854, o teatro da cidade de São José estaria pronto em 1856, enquanto que a capital provincial tinha o seu, já arruinado, Teatro São Pedro de Alcântara. A cidade que desde a década de 1850 vinha desenvolvendo uma considerável atividade teatral não tinha uma casa apropriada para as encenações mesmo após o São Pedro passar por diversas reformas. Era chegada a hora de construir uma casa à altura das expectativas de um público que teria tomado gosto pelos espetáculos do palco. E dessa expectativa é criada uma associação que tinha por fim a construção de uma nova casa de espetáculos em Desterro: a ‘Sociedade Empreendedora’, em fevereiro de 1854. Há aqui o que parece ser um pequeno equívoco de datas no que se refere à criação da sociedade. A data citada anteriormente, 8 de fevereiro de 1854, nos é proposta por Lucas Boiteux<sup>41</sup>; já Oswaldo Cabral diz ter sido a origem da sociedade no ano de 1855, segundo uma nota no jornal “Mensageiro” de 26 de setembro.<sup>42</sup> Todavia, Vera Collaço, elucida que:

... estamos propensos a crer que o dia a que Lucas Boiteux está se referindo é 8 de outubro de 1854, quando da instalação oficial da Sociedade Empreendedora’, e quanto a nota de Cabral, esta ‘comenta as origens da Sociedade, mas não quer dizer que o início tenha sido quando da publicação da matéria.<sup>43</sup>

Estava sendo iniciada uma história que tão logo não acabaria, e os cidadãos desterrenses teriam de esperar mais algum tempo para ver erigido o tão falado teatro. Passando por um “furacão”, eleições e reeleições da diretoria, empréstimos junto ao governo, problemas financeiros, discussões quanto ao terreno a ser comprado e até o

---

<sup>40</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 30-31.

<sup>41</sup> BOITEUX. Op.cit. p. 238.

<sup>42</sup> CABRAL. Op. cit. p. 154.

<sup>43</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 38.

total descaso em 1864, quando, segundo uma nota no jornal *O Despertador* do segundo dia do mês de setembro, estavam as obras em total abandono. Até que em 1868 o teatro passa para as mãos do governo devido ao não pagamento do empréstimo feito a Sociedade Empreendedora ainda nos anos de 1859 e 1860. Todavia o governo não toma posse imediatamente do Teatro Santa Izabel (denominado desta forma somente em 1858), é óbvio, ainda não concluído. Sua pedra fundamental só teria sido lançada em 1857. Somente em agosto de 1870 o governo toma resoluções de proprietário e põe o prédio a leilão, no qual ninguém deu lance de arremate. Assim, o governo toma para si o encargo do término da construção. Convém salientar que a *Sociedade Empreendedora* tinha dado como garantia de pagamento do empréstimo, ao governo, o próprio edifício que aos solavancos e percalços tentavam erigir.

É somente através desses dois empréstimos que se percebe pela primeira vez um estímulo vindo do governo provincial em ajuda ao teatro desterrense, que até aqui era totalmente de ordem privada, sendo de inteira responsabilidade das Sociedades Dramáticas Particulares a iniciativa e andamento de qualquer atividade teatral de que se tivesse notícia. Todavia essa ajuda parece ter sido uma faca de dois gumes para a *Sociedade Empreendedora*. Mas, analisado de um outro mote, a intervenção governamental parece ter vindo em boa hora, porque a construção se arrastava por anos e anos, e pelo que se percebe, a Sociedade constantemente tinha problemas de receita. A obra chegou a estar em estado de ruínas conforme nos adverte um acionista que escreve uma matéria ao jornal *O Despertador*, da capital.

Causa lástima o encararmos este edifício, e seu estado quase ruinoso denota o indiferentismo e empobrecimento da nossa terra.

Surpreende-nos que, a Diretoria daquela empresa composta de homens atléticos (sic),..., não tenha movido uma pedra, nem mesmo dado um paço para o seu adiantamento.

Como acionista, lembro uma panacéia que evitará a vergonhosa queda do teatro.

O Sr. Presidente da Província que convide aos acionistas para fazerem doação a favor da Província, e como prédio Provincial seja concluído para paço da Assembléa, Biblioteca e Administração da fazenda...<sup>44</sup>

É sabido, porém, que as intenções governamentais com o prédio tomado, eram outras inicialmente, e não estava em seus planos a continuidade da idéia do uso da obra para fins teatrais. Tinha-se a intenção de tornar o Santa Izabel numa qualquer repartição

---

<sup>44</sup> O DESPERTADOR, Nossa Senhora do Desterro, 2 de set. 1864, nº 171, p. 03. Apud: COLLAÇO. Op.cit. p. 50.

provincial. E havia quem concordasse com tal, devido ao descaso de todas as diretorias da Sociedade, como se pode comprovar na nota anterior em que um acionista do empreendimento, desgostoso com o andamento das obras propõe outros fins para a mesma. Entretanto, para a graça das artes desterrenses, a intenção de tal fim fica somente no papel e, em 1871, com o teatro ainda inacabado, se tem notícia da primeira encenação efetuada na casa, feita pela *Associação Bohemia Dramática Paulistana*, ocupando o palco até 1872. Importante é salientar que a casa nesta época funcionava provisoriamente por não estar concluída. Tem-se notícia então de um outro espetáculo já em outubro de 1873, quando em Desterro aporta a Real Companhia Italiana responsável em atrair o público através de números acrobáticos.<sup>45</sup>

Mesmo assim, como se sabe, a construção estava parada até que o Presidente da Província decide contratar a conclusão do teatro junto a particulares em 1874. Dentre os deveres do contratador estava o de iniciar as obras, no máximo em três meses, dada a data do contrato; de concluir o trabalho antes de vencida a segunda parcela de pagamento... Já um de seus direitos era: hipoteca e plenos poderes sobre o teatro até que fosse paga a última prestação.<sup>46</sup> Posta em prática a concorrência, quem deveria terminar o teatro no prazo de dois anos era o Tenente Coronel José Feliciano Alves de Brito. Finalmente a obra que tivera sua pedra fundamental em 1854 estava pronta após longos anos, para ser mais exato, 21 anos para que Desterro pudesse ter uma casa à altura de sua condição de capital provincial. E a data de inauguração, após todo esse longo prelúdio, nada melhor que um sete de setembro em ano de 1875. Assim, haveria uma dupla comemoração, a inauguração do teatro e a independência brasileira. Isso deveria fazer luzir os olhos dos cidadãos desterrenses que, pelo percebido, adoravam comemorações. E ficara ao encargo da *Sociedade Dramática Particular Recreio Catharinense* o espetáculo de estréia. No que se refere ao público do espetáculo, sem sombra de dúvida era a mais bela e exuberante camada social ilhoa, perpetuada pela figura do então presidente da província, o Sr.Dr. João Capistrano Bandeira de Mello e Filho.

Neste momento a administração do teatro fica sob a responsabilidade de José Feliciano Alves de Brito o que se mantém até o ano de 1877, quando este aluga a casa

---

<sup>45</sup> O DESPERTADOR, Nossa Senhora do Desterro, 21 de outubro de 1873, n°. 283. p. 3. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p.57.

<sup>46</sup> COLLAÇO. Op. cit. 58 e 59.

de espetáculos a Moysés William Comsett.<sup>47</sup> José Feliciano teria em 1876 pedido ao governo provincial a liquidação da dívida restante. O contrato previa o saldo dela somente em 1878. A Assembléia Legislativa nega-lhe o pedido, argumentando da seguinte forma:

... terá a Província de tomar desde já a si a administração e conservação do edifício; o que lhe trará grande ônus, não só atentas as suas circunstâncias financeiras, como também porque não é possível contar, conforme a experiência tem demonstrado que a renda proveniente do aluguel do edifício compense as despesas de sua conservação e custeio.<sup>48</sup>

Somente em 1878, como previa o contrato, é que o pagamento total é feito e, desta maneira termina a administração de José Feliciano Alves de Brito. Então, em início de 1879, o governo recebe o teatro. Ficando a partir daí responsável pelos arrendamentos e aluguéis da casa, porque foi desta maneira que ela funcionou daí por diante. O prazo de arrendamento prescrito ao Sr. Comsett era de dois anos e vencera. Em 1879, sob a jurisdição do governo, o teatro é alugado ao ator José de Araújo Coutinho pelo período de três anos.

O teatro passou a funcionar da seguinte forma: as pessoas que tivessem arrendado a casa de espetáculos se responsabilizariam pelas apresentações que chegassem a ocorrer e ficaria a seu encargo a organização das vindas das companhias de fora tanto quanto das apresentações das sociedades particulares da cidade. Porém, o governo faz-se perceber pela figura do fiscal de teatro cujo intento era o de fazer vingar de maneira mais perfeita possível o contrato de arrendamento e, sobretudo cuidar do espaço físico para que nada ou ninguém viesse a o danificar. Muitos fiscais passaram pelo teatro, mas não convém a esse trabalho enumerá-los.

Em 1885, a forma de administração da casa toma outro rumo. O teatro passa agora a ser administrado pelo governo provincial que ainda em 1884, quando a casa estava sob administração particular do Sr. Virgílio José Vilela (1882 – 1885), nomeia uma comissão para o Teatro Santa Izabel composta por um membro da tesouraria da Fazenda, o próprio fiscal do teatro e mais alguém vinculado à procuradoria fiscal.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 13 de outubro de 1877, n.º. 464, p. 03. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 63.

<sup>48</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 62.

<sup>49</sup> A REGENERAÇÃO, Nossa Senhora do Desterro, 10 de janeiro de 1885, n.º. 07, p. 03. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 64.



É sob a administração estatal que muitos regulamentos virão à tona, novos cargos serão criados, poderes serão concedidos; por exemplo, ao fiscal do teatro, que poderia nomear ou demitir o pessoal do movimento. Ainda, maneiras de trajar-se serão impostas, “os porteiros estarão vestidos com decência e usarão de toda a urbanidade para com os espectadores...”<sup>50</sup>, os empresários que tivessem peças encenadas na casa, antes de fazer anúncio de alguma outra função, deveriam considerar o consentimento a autoridade policial, e muitos outros regulamentos que às vezes chegavam a atrapalhar ao invés de proporcionar conforto ao público e facilidades para as companhias e sociedades particulares que viessem a se apresentar. Tem-se notícia de que as exigências dos regulamentos eram tantas que chegavam a afastar as Companhias, diminuindo o número delas a apresentar-se no Teatro Santa Isabel.

A administração do teatro continua sob a responsabilidade da comissão diretora, indiretamente, do governo provincial, mesmo tendo-se notícia que em 1884 a *Sociedade Dramática Particular Fraternal Beneficente* arrenda a casa.

A mudança de nome do *Teatro Santa Isabel* para *Teatro Álvaro de Carvalho* ocorre em dois de julho de 1894, sob resolução do então interventor Antônio Moreira César.

É importante ressaltar que as casas de espetáculos teatrais mais importantes da segunda metade do século XIX em Nossa Senhora do Desterro são: O *São Pedro de Alcântara* e o *Santa Izabel* (futuro Álvaro de Carvalho). Contudo, outros espaços surgiram, menores é claro, insuportáveis no verão, às vezes com cadeiras em menor número que os espectadores. Mas que denotavam o interesse e paixão dos que se disponibilizavam a erigir tal empresa.

Às vezes, para apresentações de novidades e curiosidades – destas que ainda percorrem o País e que aqui já não encontram a afluência que outrora se verificou – preparavam-se os salões existentes, nos térreos dos sobrados, geralmente ocupados por lojas e depósitos de mercadorias, ou exposições dos mostruários dos “cometas” – viajantes comerciais principalmente os de fazendas – onde podiam eles abrir as enormes malas, verdadeiras arcas, que continham as amostras. Em geral, situavam-se nos térreos dos hotéis, ou então em lojas desocupadas.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Relatório*. (À Assembléia Legislativa Provincial de Santa Catarina, em 21 de julho de 1886)/ Francisco José da Rocha. Desterro: Typ. do Conservador, 1886. p. 29. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 65

<sup>51</sup> CABRAL. Op. cit. p. 159 e 160.



Junto a essas casas e depósitos, que eram propriedades adaptadas às encenações que viriam a apresentar, muitas foram as chamadas sociedades dramáticas particulares que surgiram. Jovens, entusiastas, estudantes, até abolicionistas, ou apenas meros amantes da arte da representação fizeram, ao descer do pano, com que muitos se emocionassem diante de suas representações. Porém o que se deve deixar registrado aqui é a importância destes espaços adaptados, junto às sociedades, ao teatro desterrense. Numa época em que o *Teatro São Pedro de Alcântara* já tinha fechado suas portas à dramaturgia e o *Teatro Santa Izabel* estava ainda na tentativa de ser construído (entre 1869 e 1875), foram essas casas adaptadas que garantiram aos amantes da “ribalta” os espetáculos que, a cada noite representados, geravam burburinho nos jornais, imprimindo opiniões nem sempre lisonjeiras, porém sempre enfatizando que no Desterro outros espetáculos eram vistos além do cotidiano de uma cidade provinciana.

O primeiro destes espaços a surgir, em 1855, é o *Teatrinho Juvenil Catharinense*, que inicialmente era chamado de *Teatrinho Infantil*. Há ainda uma terceira denominação ao mesmo espaço: *Teatrinho Juvenil Particular*. Todavia, o nome da sociedade que nele atuava é desconhecido.<sup>52</sup> Quanto ao nome do teatro, não o era assim por ser representado por crianças, pois sim “teatro realizado por pessoas mais jovens que montavam peças adultas”.<sup>53</sup>

Há uma sociedade que se chamava de *S.D.P. Juvenil Catharinense*, mas essa nada tinha a ver com o teatro, pois ela data de 1862, quando não se tem mais registro da casa de espetáculos.

Oswaldo Cabral relata a existência de outra casa, o *Teatro São Felipe*, situado na Rua João Pinto, no ano de 1878 quando já havia sido inaugurado o *Santa Izabel*.<sup>54</sup>

Voltemo-nos agora a um período anterior no qual Vera Collaço afirma que a existência de espaços alternativos antes do ano de 1869 era consequência do mau estado que se encontrava o *Teatro São Pedro de Alcântara*. E que mesmo com este em funcionamento, a procura de outros espaços era promovida por grupos de jovens. Tanto que as duas sociedades existentes nessa época eram denominadas de juvenis, o que leva o leitor a presumir que não estavam autorizadas a atuar no referido teatro. Quanto a elas

---

<sup>52</sup> COLLAÇO. Id. *ibid.* p. 111 e 190.

<sup>53</sup> COLLAÇO. Id. *ibid.* p. 90.

<sup>54</sup> CABRAL. p. 159.

eram a *S.D.P. Juvenil Catarinense*, que mesmo assim passaria no mesmo ano a apresentar-se no São Pedro e a *S.D.P. Recreio Juvenil*.<sup>55</sup>

O período de maior afluência de espaços alternativos não coincidentemente é entre 1869 e 1875, datas em que figuram a desativação do São Pedro e a inauguração do Santa Izabel.

Nesse período, surgiram os seguintes espaços alternativos:

*Teatro Provisório* em 1870, na Rua do Livramento, *Teatro Provisório* em 1873, na Rua Augusta, *Teatro Provisório* em 1873 na Rua do Príncipe.

Os teatros acima citados, mesmo tendo nome igual, tratavam-se de casas (de espetáculo) diferentes. Eles não são improvisados por nenhuma sociedade particular, mas sim, por artistas particulares. Entre 1870 e 1872 não se encontra registro algum das sociedades particulares e, somente em 1873, é que se têm notícias delas.

Já entre 1873 e 1875 se tem notícia de três teatros funcionando no Desterro: O primeiro deles é o *Teatro Recreio Catarinense*, pertencente a S.D.P. de mesmo nome. Estabelecido em 1873, funciona até 1875 quando a sociedade passa a dar espetáculos no *Teatro Santa Isabel*. Ainda no ano de 1873, porém no segundo semestre surge o *Teatro União dos Artistas*. A sociedade leva nome igual ao da casa de espetáculos. Provavelmente tenha fechado suas portas em 1875, pois é do mês de janeiro deste ano que se tem a última notícia; A terceira casa chamava-se *Teatro da União dos Estudantes*, e seu início data de 1874. Como acontece com os anteriores, a casa traz o nome da sociedade que dirige o teatro até 1875.

É somente após a inauguração do *Teatro Santa Isabel* que passam a ser raras as notícias de espaços improvisados. Isso ocorreu durante um determinado espaço de tempo, pois que em 1878, para realizar suas récitas mensais, a *S.D.P. Apologistas da Arte Dramática* adapta um armazém para teatro o qual se chamará *São Felipe*. Conforme Vera Collaço, “a sociedade também cedia o seu espaço para outras sociedades locais, como foi o caso da *S.D.P. União Artística* que lá fez a sua estréia, em junho de 1878.”<sup>56</sup> A respeito da dissolução da última sociedade citada não se tem certeza, somente foi encontrado um último anúncio que data de 14 de julho de 1878.

---

<sup>55</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 112.

<sup>56</sup> COLLAÇO. Id. ibid. p. 116.

O Teatro São Felipe, mesmo após a dissolução dos *Apologistas da Arte Dramática* em 1880, continua funcionando.

Muitos espaços que antes eram destinados a outros fins foram transformados em teatros pelas S.D.P., todavia não se tem como saber o seu nome. É o caso do teatro da *S.D.P. Recreio dos Artistas*, surgida em 1883, e o teatro da *S.D.P. Cosmopolita de 1884*. Sabe-se, entretanto, que o teatro da *S.D.P. Amadores da Arte* também do mesmo ano chamava-se *Teatro São Luiz*. Dessa sociedade fora secretário o poeta Virgílio Várzea. A Amadores da Arte chegou a representar também no *Teatro Santa Izabel*. Contudo, um fato interessante unia essa sociedade à *Fraternal Beneficente*: ambas faziam parte do *Clube Abolicionista*, o que era muito comum nesse meio artístico.

Há ainda em 1885 um outro *Teatro São Pedro* da *S.D.P. São Pedro*. Tem-se notícia também de outros teatros: O *Teatro São João*, da *S.D.P. Phenix Catarinense* em 1886; um outro *São João*, porém pertencente a *S.D.P. Filhos de Thalma* registrado em 1888; um teatro na João Pinto chamado de teatro São Carlos, pertencente a *S.D.P. Treze de Maio*. Pouco se sabe sobre a *S.D.P. Treze de Maio*, a começar pelo nome e o ano em que surge (e desaparece), ao que tudo indica, era uma sociedade ligada à causa abolicionista. Prova disso é que em espetáculo do dia 06 e 15 de setembro de 1888, apresenta em seu teatro o drama em três atos *A Vingança do Escravo*, do português Líbero Teixeira Braga.

Característica comum entre todas as sociedades dramáticas era o caráter particular (amadora) e a parca ajuda de custos que o governo provincial dedicava aos assuntos teatrais. Evidência disso é a paupérrima concorrência do governo provincial para com as atividades teatrais desterrenses e, na maioria das vezes os homens que formavam essas empresas tinham condições financeiras suficientes de encenar peças teatrais para o bel prazer e sustento da sociedade. Claro que alguns chegavam a ganhar uns cobres extras com as atividades. E, um jornal de época assim percebe tais sociedades:

Não sendo possível que estes (teatros) se estabeleçam em todas as povoações estipendiados pelos cofres públicos, o que acarretaria enormes despesas com preterição de outras indispensáveis, tem-se limitado tais auxílios as capitais das Províncias, e as cidades de grande população, o que em verdade nos parece justo. Quando porém em qualquer povoação seus habitantes reconhecendo a impossibilidade de serem socorridos pelos cofres públicos, para edificarem o seu teatro, e não lhes convidado espassar por mais tempo esse gozo, formam

companhias para tais empresas e a testa destas colocam-se briosos caracteres são dignos de louvores.<sup>57</sup>

O que se pretende elucidar com tais afirmações é que em sua maioria as sociedades formavam-se de membros de uma camada social privilegiada. Portanto, o presente trabalho discorda, em parte, da afirmação de Vera Collaço quando ela diz que “... o teatro, no século passado (XIX), por ser um dos poucos meios de diversão que possuía a sociedade, era muito cultivado...”<sup>58</sup> Que era muito cultivado isso se tem absoluta certeza, mas quando a autora retrata que o teatro era um meio de diversão da sociedade abre-se um ponto de interrogação. Ele era espetáculo destinado somente à elite? Será que os populares também tinham acesso as récitas mensais das sociedades particulares? Não, o público freqüentador dos teatros era na sua essência a elite. Será que o que ganhavam dava para pagar uma entrada no *Teatro Santa Izabel*?

A começar pelo simples fator econômico, era óbvio que dificilmente uma pessoa que compunha a camada popular gastaria mil réis para assistir a uma peça de teatro. Antes disso, se fosse pai de família, teria de alimentar seus filhos, ou, se não o fosse, mil réis lhe renderiam uns bons e intermináveis tragos em algum boteco perto do porto. Como também os próprios estatutos das sociedades teatrais não admitiam em suas récitas pessoas que não fossem sócios. O teatro era um lugar delimitado à elite, onde somente ela permeava, aos populares era um local de acesso vedado.

O teatro no país era visto como um introdutor e indutor de virtudes morais e agente civilizador. Características estas foram entendidas como um dos elementos de fundação da escola realista de teatro do Brasil, escola esta presente de forma efetiva entre 1855 a 1865. Nossa Senhora do Desterro seguia tal proposição estético/social em curso no Brasil. Desta forma, tanto nas principais capitais do país quanto na futura Florianópolis, as comédias e as farsas ao mesmo tempo em que faziam divertir, também instruíam. Já nos dramas continham um esboço do que deveria ser a moralidade de seus cidadãos. Para o autor de uma matéria de um jornal de época:

Um viajante célebre, para avaliar da moral e da civilização de um povo entrava nos seus templos e nos seus teatros: a moral estava nos primeiros, a civilização nos segundos.  
Incontestavelmente o teatro é o termômetro do grau de civilização de um povo. Aí de um relancear de olhos se pode julgar da índole, da

---

<sup>57</sup> O CRUZEIRO DO SUL, Nossa Senhora do Desterro, 16 de set. 1858. Apud: COLLAÇO. Id. ibid. p. 120.

<sup>58</sup> COLLAÇO. Id. ibid. p. 119.

instrução, da civilização e mesmo da moral publica e doméstica do espectador.

Afora o abuso que se possa fazer do teatro é ele uma escola animada, que num só quadro nos mostra a luta das paixões, e o triunfo da virtude sobre o crime. O que não sentimos com a leitura de um livro, sentimos ao ver uma representação.

Em Santa Catharina há uma notável tendência para a civilização por meio do teatro. O espírito de associação para representar, suspende-se por algum tempo, mas nunca se extingue.

Um teatro material é pois uma necessidade para desenvolver o teatro moral, escola de costumes e de instruções...<sup>59</sup>

Salientando que o teatro propagado na capital catarinense era reflexo daquele em voga no país, para alguns desterrenses era uma escola de costumes, formadora da moral que é necessária a uma sociedade que se diz moderna, portanto civilizada. E, por trás do teatro, estavam as peças encenadas, muitas das quais apenas o seu título sugeria uma indução à moralidade, como a peça que veio à cena em 30 de setembro de 1875, uma comédia intitulada *O Defeito de Família* de França Júnior. Ainda em mesma noite antecedia “o drama de costumes modernos (...) O Poder do Ouro”<sup>60</sup>

Provavelmente o defeito de família naquela noite representado não era desejado nos lares dos seus espectadores, o que não significa que alguma família desejosa de moralidade não o portasse.

Sobretudo, respondendo a questão quanto à possibilidade de acesso ao teatro para os populares, evidencia-se a conclusão de que a sociedade desterrense era fechada, como também era o teatro. E essa elite que detinha o acesso aos espetáculos não via as camadas populares com bons olhos. Se a moralidade estava presente até no modo de se vestir, uma pessoa que não tivesse dinheiro para pagar mil réis de entrada conseqüentemente não teria também para vestir-se decentemente como mandava a etiqueta dos bons costumes. Portanto, seria um perigo à prática da moralidade burguesa pregada pela elite, não estaria à altura de dividir o assento com uma virtuosa e casta moça, conhecedora dos valores morais e desejosa das virtudes da boa conduta.

Na sociedade desterrense da segunda metade do século XIX, visualiza-se uma elite em ascensão, ligada ao comércio e urbana, com influências na política imperial e poder de enfrentamento na provincial. Uma classe ligada ao poder, mas ao mesmo tempo independente dele.

---

<sup>59</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 09 de março de 1861.

<sup>60</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 29 de setembro de 1875, nº. 270. p. 4.

Junto a um crescimento no comércio e o já mencionado aumento de poder em relação ao Governo Provincial, tem-se um aumento da diferenciação social na população do Desterro. Que conforme Henrique Oliveira, esse processo será levado adiante pela elite, delimitando os espaços sociais e reestruturando a urbanidade, pautada respectivamente nas expectativas morais e sociais. É assim então que o erário acumulado por essa classe social passa a ser utilizado para ela se distinguir perante o restante populacional.<sup>61</sup> E uma forma dessa distinção é a delimitação dos espaços teatrais, como já foi dito, reservados a ela. Uma distinção em relação aos populares considerados imorais.

Segundo Henrique Oliveira, houve um processo de diferenciação entre os populares e a elite que se determinava como mantenedora de valores diferentes, se afirmando por meio da diferenciação em relação aos populares.

Para Chartier “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”.<sup>62</sup> É assim então que a elite cria representações sociais tentando transformar a sociedade partindo de sua própria imagem. Uma questão que pode ser proposta é de que forma se poderia caracterizar o teatro no Desterro do século XIX? O que os conteúdos das peças representadas denotavam ao público presente?

Oswaldo Cabral faz uma bela análise sobre como eram vistas essas peças, na qual diz:

O teatro, ou melhor, as peças teatrais tinham, de fato, a sua mensagem, eram uma lição de comportamento prescrito pelo grupo social, embora raramente praticado... Por isso é que provocava lágrimas. Porque o sentimento de culpa era geral. Porque toda a gente gostaria de ser assim, de acordo com o figurino...<sup>63</sup>

Constantemente as críticas produzidas nos jornais da época elevam e glorificam o conteúdo moral e construtor de civilidade das peças. Exemplo disso é o *Quinzenista*, do jornal *O Mensageiro*, que assim diz sobre uma peça “cujo enredo sempre crescente

---

<sup>61</sup> OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Os Filhos da Falha: assistência aos expostos e remodelação das condutas em Desterro (1828-1887)*. São Paulo, PUC, 1990, Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990. p. 195.

<sup>62</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1987. p. 17.

<sup>63</sup> CABRAL. Op. cit. p. 170.

enlevador, e profusa moralidade muito nos encantou, divertiu e instruiu...”<sup>64</sup>. Um ano depois, o mesmo era percebido, porém agora numa récita comemorativa do sete de setembro a qual “... é puramente nacional e de muito interesse pela sua moralidade.”<sup>65</sup> O cronista do *Mensageiro* que escreveu a citação que se seguiu considerava a peça em partes até patética, mas o que mais lhe interessava era o seu conteúdo moral. Quem sabe desta maneira, ouvindo sermões sobre moralidade, os membros das sociedades deixassem de burlar os estatutos levando pessoas que não estavam autorizadas a assistir os espetáculos. Ou então que deixassem de “portarem-se mal” não fazendo troça dos atores que como se sabe no que diz respeito às sociedades particulares, eram amadores e nem sempre bem desempenhavam os papéis que lhes eram incumbidos.

Mesmo assim, tratando-se ou não de um sermão encenado, junto à matéria o cronista transcrevia uma carta do autor sobre o conteúdo da peça, que explicita de forma detalhada o que era considerado moralidade:

O objeto do presente drama é seguramente uma fábula, mas nem por isso alguns de seus episódios deixam de ser verdadeiros. Tendo eu observado que a maior parte dos crimes julgados em nossos tribunais são resultados, ou de educação deleivada (sic), ou de más companhias, tencionei escrever um drama, onde ao vivo mostrasse os perigos desses dois inimigos da alma e do corpo...<sup>66</sup>

Que o teatro no Desterro era considerado um veículo propagador da moral e dos bons costumes, isso já foi dito. Porém, é necessário analisar o que era, o que significavam eles (a moral e os bons costumes) para a elite desterrense. Percebe-se primeiramente que esta dita moralidade era um degrau à almejada situação de progresso e civilização que intentava a elite desterrense. Cristiane Corrêa Paulick, em sua monografia *O Doce Império da Mulher*, que analisa a idealização da figura feminina nos jornais do Desterro, percebe a construção dos papéis femininos entre 1850 e 1860:

Nos jornais, a imagem da mãe estava por algumas vezes ligada à noção de progresso e de civilização, elas eram consideradas como as criadoras e educadoras das gerações futuras. Através do estudo das relações de gênero, será possível perceber que estas imagens foram construídas para possibilitar a distinção da elite que estava emergindo, e diferenciando-se do resto da população. Esta elite estava envolvida

---

<sup>64</sup> O MENSAGEIRO, Nossa Senhora do Desterro, 5 de dez. de 1855, nº. 23 p. 02. Apud: COLLAÇO. Op. cit. pp. 165 e 166.

<sup>65</sup> O MENSAGEIRO, Nossa Senhora do Desterro, 10 de set. de 1856, nº. 101, p. 02. Apud: COLLAÇO. Id. ibid. p.167

<sup>66</sup> O MENSAGEIRO, Nossa Senhora do Desterro, 10 de set. de 1856, nº. 101, p. 02. Apud: COLLAÇO, Id. ibid. pp.167 e 168.



num processo de auto afirmação, se empenhava em parecer civilizada. Os jornais, neste caso, eram formadores de opinião e divulgadores desta “civilidade”. Reproduziam as imagens femininas idealizadas, ditavam as formas a serem assumidas e evitadas, sendo com isso instrumentos normatizadores de conduta, principalmente das condutas femininas.<sup>67</sup>

Se a autora percebe tal idealização da parte dos jornais, que tinham um fim moralizador e conseqüentemente civilizador por parte da elite, essa elite era a mesma que freqüentava os espetáculos teatrais. Os jornais a que Paulick se refere, se não eram os mesmos, seguiam as mesmas idéias do jornal *O Mensageiro*, anteriormente citado, tecendo uma análise do que é considerada uma peça de teor moral.

Para a elite, a tão desejada moralidade e a prática dos bons costumes deveria começar desde o privado, idealizando a figura feminina, até o público, como acontecia no teatro. E, quando um cidadão entendesse que um ato de algum dos seus pares estava indo contrariamente aos ditos preceitos moralísticos, algo deveria ser feito. Era aí então que surgia um segundo órgão de controle, normatizador de condutas: a imprensa. Se ao teatro caberia o destino de através de suas representações e peças tornar-se condutor da moralidade, dos bons costumes e da civilização, cabia à imprensa o papel de divulgador da moral quando no interior desse teatro alguma dessas normas fossem violadas. E, com certeza o queixoso iria se retratar nos jornais delatando semelhante abuso ocorrido. Como podemos constatar no fragmento que segue abaixo:

Terminarei dizendo à diretoria do teatro, que há quatro ou cinco sócias e sócios, que nos dias de récita, agregam-se a certas famílias e com estas vão ao espetáculo, deixando assim de pagarem as suas mensalidades; e por isso, não posso deixar de censurar a mesma diretoria, não só nessa parte, como na facilidade que há na distribuição não só de bilhetes de convite, como também dos porteiros deixarem nos dias de récita, como na passada, entrarem, como de fato entraram, certos intrusos tão conhecidos...<sup>68</sup>

A citada reclamação do sócio se fazia pelo fato de dias antes a diretoria da *S.D.P São Pedro de Alcântara* ter ameaçado despedir os sócios que levassem à récita pessoas que não fossem seus dependentes, ou seja, que infringissem os estatutos. “Aos

---

<sup>67</sup> PAULICK, Cristiane Corrêa. *O doce império da mulher: ideal feminino e sociabilidade da elites em Desterro (décadas de 1850 e 1860)*. Florianópolis: UDESC/FAED. 2000. Monografia. pp. 10-11.

<sup>68</sup> O MENSAGEIRO, Nossa Senhora do Desterro, outubro de 1857. Apud: COLLAÇO. 1984. p. 154.



espetáculos da Sociedade tinham direito apenas os seus sócios, e estes só podiam levar consigo pessoas de sua família ou que vivessem no mesmo teto”.<sup>69</sup>

O que se percebe é que o teatro era como que uma visão minimizada da sociedade desterrense e, os estatutos (todas as S.D.P vindouras baseiam seus estatutos nos da S.D.P *São Pedro de Alcântara*) se eram uma forma de normatizar, moralizar o teatro, também o eram para a sociedade no seu cosmos. Não somente a eles cabia esse papel. Havia também as posturas. Nas entrelinhas dos estatutos, pode-se identificar um caráter moralizador. Dentre os regulamentos dos estatutos que tinham um caráter normatizador e moralizador, destacam-se alguns, referentes à época em que o *Teatro Santa Isabel* fica sob administração estatal: Havia uma comissão determinada pelo governo, encarregada de administrar o teatro; Fôra nomeado um fiscal que deveria cuidar tanto da parte física quanto do pessoal do teatro, a esse caberia nomear como demitir; O artigo 11 dizia que “os porteiros estarão vestidos com decência e usarão de toda a urbanidade para com os espectadores, participando ao fiscal qualquer ocorrência que se dê...”;<sup>70</sup> Nenhum empregado do teatro poderia se recusar a trabalhar, salvo alguma doença, que deveria ter sua veracidade atestada pelo médico, também nomeado pela comissão; Ao fiscal cabia analisar o conteúdo das peças que seriam encenadas, como também conforme o artigo 13, “o fiscal poderá, a bem da ordem e moralidade, proibir o ingresso de qualquer pessoa quer para assistir aos ensaios, quer na caixa do teatro nas noites de espetáculo”, como também o artigo 15 que dizia que o fiscal:

... reclamará ao Chefe de Polícia ou a autoridade que presidir o espetáculo, todas as providências que julgar convenientes a bem da boa ordem, moralidade, e quando as autoridades não se acharem presentes a força de polícia que estiver de serviço no teatro prestará ao fiscal todo o auxílio que se lhe pedir”;<sup>71</sup>

Itamar Siebert também analisa a elite política da Capital Provincial de Santa Catarina e percebe através da imprensa a vontade que essa elite tinha de civilizar-se e se afirmar através dela. Ele analisa a sociedade através do aporte teórico de um processo civilizador, percebendo a imprensa como um órgão normatizador de hábitos, construtor da sociedade da época. Para Siebert, os jornais da época tinham um mesmo ideal:

---

<sup>69</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 153.

<sup>70</sup> COLLAÇO. Id. ibid. p. 65.

<sup>71</sup> COLLAÇO. Id. ibid. p. 66.

Fomentar o processo civilizador nesta província que, naqueles tempos, era uma larga faixa de fronteiras a serem deslindadas e povoadas (...) a Imprensa empunhava as bandeiras da ilustração e do progresso numa cruzada civilizadora e produtiva. No discurso jornalístico a palavra CIVILIZAÇÃO assumiu um leque muito variado de significações que poderiam ser agrupadas em duas grandes categorias; a saber: por vezes indicariam o conjunto de fatores técnicos que propiciariam o progresso material –comunicações, colonização, estradas, lavoura, navegação, comércio, crédito e indústria; por outras, poderia indicar o refinamento dos costumes, a exaltação à disciplina moral, a censura aos desregramentos sociais, o elogio à urbanidade no trato social, ou ainda o fomento à instrução primária e secundária.<sup>72</sup>

Tanto como Siebert percebe a imprensa como um órgão do processo civilizador, o presente trabalho assim analisa e interpreta o teatro e todas as entidades e obras associadas a ele no Desterro do século XIX. Um teatro que detinha na moralidade e em todos os preceitos advindos dela, a premissa para se tornar “civilizado”, esse (o teatro), todavia utiliza a segunda categoria de significações para o que vem a ser civilizado, ou seja, a moralidade vista como o alicerce de uma sociedade, os costumes intentados no seu mais alto grau de *finesse*, e a injúria a todo desregramento que viesse atentar tanto a moral quanto os bons costumes.

Até aqui não foi explanado de forma clara o que era para essa elite a moralidade e os bons costumes que resultariam num processo de civilização. Isso será feito a partir de agora. A moralidade estava ditada no modo de se vestir (vestuário), na maneira de se portar em público. Estava dentro dos padrões de moralidade da época. No caso da mulher, aquelas que através da combinação de seus trajes ostentassem riqueza, graciosidade e “bom gosto”, entre outros atributos. Na verdade, a moralidade e os bons costumes não diziam respeito somente à aparência física, a indumentária apurada. Pois sim, a honestidade, o pudor e o recato também eram sinônimos de boa educação, da mesma maneira o eram “a conversação agradável, a graciosidade da dança, a prática correta das convenções e etiquetas”.<sup>73</sup>

Deve-se perceber que toda essa moralidade pregada pela elite provinciana de Nossa Senhora do Desterro estava embebida de princípios da moral burguesa do século XIX, ou seja, tinha suas bases assentadas num modelo europeu burguês permeado pela submissão feminina, pela distinção entre público e privado, sendo que no primeiro o

---

<sup>72</sup> SIEBERT, Itamar. *Um Biênio de Provações e Entusiasmos nas Origens do Jornalismo Catarinense (1855-1856): entre a polêmica política e o processo civilizador*. Florianópolis: UFSC, 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, 1995. pp. 356-357.

<sup>73</sup> SIEBERT. Id. *ibid.* p.262.

cuidado com o recato deveria ser mais esmerado. Pregava ainda a austeridade, a reserva, a moderação, uma vida na qual a norma deveria se transformar em regra, e essa norma era a boa conduta. É claro que se deve falar em termos de apropriação do modelo burguês europeu de moralidade, mas é sabido que a moral e os bons costumes do Desterro estavam fincados em preceitos religiosos cristãos, no patriarcalismo, buscando um ponto de equilíbrio entre o público e o privado, desta maneira, almejando um patamar de estabilidade. Este patamar, essa base era o lar.

Para que esse lar fosse um ambiente de moral e castidade, fora escolhido para guardá-lo a figura feminina da mulher-mãe, um ser moral e submisso ao marido, reservado ao espaço do lar. Guardadas, seriam vistas no espaço público como uma espécie de adorno edênico que fazia luzir sua beleza nos salões de baile, nos espetáculos teatrais, saraus, óperas etc.

É salutar para a análise que não se esqueça do idioma francês, que está para o século XIX como a língua inglesa está para o século XXI. O primeiro era falado pelas mais “castas e soberbas” elites, inclusive pela provinciana desterrense.

Se toda essa moralidade poderia ser atestada nos salões de baile, seria imprudência deixar de acrescentar o teatro, freqüentado como já foi dito, praticamente pelo mesmo público. Um anúncio feito no jornal *O Mercantil* de récita oferecida pela *Associação Dramática do Sr. Eduardo Álvares da Silva* para o dia 18 de outubro confirma esse caráter

A bela escolha e variedade do que compõe o espetáculo que terá no dia 11 faz com que convidemos ao público a não desprezá-lo, visto que pelo teatro e só pelo teatro se adquire uma boa parte dos mais belos sentimentos que devem ornar o coração do homem, além da instrução e deleite que nos oferece o teatro.<sup>74</sup>

Pelo anúncio se percebem evidências de que a elite de Nossa Senhora do Desterro seguia um padrão de comportamento pautado na burguesia européia, na qual havia um fascínio em descobrir e explorar a sua vida interior.

Para Peter Gay, esse fascínio se refere às concepções românticas em relação à “vida secreta” do eu e da interioridade. Portanto, se na Europa essas concepções românticas puderam ser vistas desde a religião à sexualidade, perpassando por espaços

---

<sup>74</sup> O MERCANTIL, Nossa Senhora do Desterro, 08 de out. de 1863, nº. 279.

como a economia, política e a música, no Desterro elas eram percebidas nos espetáculos teatrais, nas peças escritas.

Segundo Peter Gay, há no século XIX uma grande preocupação com o “eu”. A burguesia ia do êxtase à angústia através da introspecção. Uma época em que artistas e estudiosos faziam da “auto-exploração um exercício fundamental”. Há desta maneira um momento histórico em que a burguesia pôs “seu coração a nu diante dos contemporâneos”.<sup>75</sup>

Essa busca da interioridade revelava sintomas como as paixões sexuais desviadas da normalidade como se é evidenciado no romance *Às Vésperas de Turgueniev* (1859), onde um personagem da trama revela o grande interesse por si mesmo. Assim:

Os historiadores tomaram as teorias da mente e as técnicas psicanalíticas de Freud como momentos fundamentais da transição da cultura vitoriana para o século XX. Isso é verdade, mas elas representavam também a culminação do esforço de todo um século para cartografar o espaço interior dos seres humanos.<sup>76</sup>

Espaços do interior que continham “os mais belos sentimentos que devem ornar o coração do homem”. Então, para a elite da Ilha de Santa Catarina, esses sentimentos poderiam ser encontrados, entre outros locais, nos espetáculos teatrais.

Gay afirma que nessa época “as idéias românticas sobre o amor garantiram um público numeroso”. Tratava-se de uma maneira de a classe burguesa perceber o mundo através da interiorização, da “vida secreta do eu”.<sup>77</sup> O autor então entende o “eu” como “um amálgama de elementos estáveis e instáveis e que pode ser conhecido” utilizando-se de Freud, o qual assegurava a mente humana como “um enigma a ser solucionado (...) ela refletia a cooperação – e também a competição — entre necessidade e razão, natureza e educação”. Assim, a mente seria esculpida pelos dons naturais e a experiência.<sup>78</sup>

Itamar Siebert em sua análise da imprensa desterrense adentra um salão de baile da capital no século XIX por meio dum cronista do jornal *O Argos*. Através do qual se percebe claramente o que era estar vestido de acordo com a moralidade, quando o

---

<sup>75</sup> GAY, Peter. *O Coração Desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 11.

<sup>76</sup> GAY. Id. *ibid.* p. 12.

<sup>77</sup> GAY. Id. *ibid.* p. 16.

<sup>78</sup> GAY. Id. *ibid.* p. 17.

cronista descreve detalhadamente as vestes das mulheres. Tal inclusão (da análise de Siebert) é feita por ser o público desses bailes praticamente o mesmo que freqüentava as casas de espetáculo teatral, para ser mais exato, esse público era a tão aqui falada elite de Nossa Senhora do Desterro. Como também pelo fato de o autor ver a imprensa como “fiscal da moralidade pública e familiar”<sup>79</sup>, exercendo seu poder não somente nos bailes senão também nos teatros. Assim, então se une em uma só análise o tema do presente trabalho (teatro) à moralidade pregada por ele, e por substância pela elite.

O que se perceberá no trecho a seguir é uma certa exigência no modo de vestir, um padrão de comportamento a ser seguido tanto como no espaço físico do teatro, quanto no que era transmitido pelas peças escritas. E, com certeza todo esse padrão de vestimenta, que era apenas um fragmento da moralidade aceita, baseava-se no modelo burguês oitocentista, introjetado da corte do Rio de Janeiro e, essa por vez, assim o fazia das cortes européias:

(...) grande número de senhoras com lindo toilettes abrihantaram o baile com sua presença; e entre eles sobressaíram alguns quer pelo bom gosto, riqueza ou combinação. Os mais notáveis eram: um vestido de seda escocesa de bicos, orlados de blonde, uma grinalda e ramos de flores de palha primorosamente trabalhados indicavam uma das belas e interessantes moças da rua da tronqueira. Acompanhava este o toilette simples mais elegante do vestido de barege cor de ouro e basquine branca de punhos bordados que muito harmonizava como nome pastoril de quem o trazia. Em seguida notava-se aquela senhora com o seu bem cortado vestido de seda furta-cor, penteada com o melhor gosto possível, ornada com fitas e flores que rançavam muito seu tipo romântico: e com um rico alfinete de peito de retrato. Ainda agradou um vestido de escumilha azul celeste que fazia realçar a cor morena daquela senhora cuja inteligente conversação deleitou a diversos cavalheiros a quem deu a honra de dançar. Não deixou de chamar a atenção aquele penteado a Imperatriz Eugênia e vestido escocês, com que se apresentou uma das flores da tronqueira. De muito bom gosto era aquele vestido de seda cor de cinza e aquelas duas rosas de escamas cujo rubor desaparecia ante a cor daqueles lábios onde parecia sempre brincar o sorriso da infância (...)<sup>80</sup>

Deve se deter a atenção ainda para o termo “escocês” utilizado para caracterizar algumas vestimentas, desta maneira evidenciando a influência que os costumes europeus inferiam na sociedade desterreense, certamente àquela época provinciana. De tal maneira se permite salientar também o termo francês “toilette” designando a maquiagem das beldades juvenis do baile.

---

<sup>79</sup> SIEBERT. Op. cit. p. 266.

<sup>80</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 26 de set. de 1856, n°. 76. Apud: SIEBERT. Id. ibid. p. 259.

Ainda utilizando-se da obra de Siebert, para dar substância ao âmago da análise acerca da moralidade pregada pela elite, é transcrito outro documento, onde, se tem escancarada, uma riquíssima noção desse intento de moralizar. O luxo mesclado à etiqueta se faz sinônimo de bom comportamento e apreço aos bons costumes, onde a distração velada pelos padrões europeus de sociedade civilizada é imprescindível. Tem-se uma carta anônima de um pai de família preocupado com sua esposa e filhas explicitando que nesses salões de baile imperara a presença do luxo, porém isento de prazer e emoções:

Pois é isto meus senhores o que encontramos nestes salões de alta etiqueta. Ali reina o fraseado, as mais das vezes vicioso, onde o luxo e o brilho das riquezas incitam a inveja, matam a modéstia e a sinceridade, e fazem nascer a intriga...

Para um verdadeiro recreio familiar a reunião deve ser tão bela e escolhida, quanto limitada e singela. Para uma noite de belas distrações é necessário a reunião de bons sentimentos, de simplicidade, franqueza e intimidade entre os que se associam para esse fim. Só assim encontraremos um recreio que, longe de prejudicar os bons costumes, anima-os e aperfeiçoa-os.

E quando assim considero é para mim uma satisfação profunda ver ainda isenta de semelhante mal uma pequena parte da sociedade, em que vivemos. É com orgulho digo que a Sociedade Recreio Familiar pertence a essa pequena exceção.<sup>81</sup>

A percepção que esse anônimo pai de família tinha era de que os salões de baile não eram locais apropriados para as damas, portanto uma ameaça a sua moralidade. Já para o cronista o citado local era um ambiente de “civilização”. Itamar Siebert analisa o referido entendendo antagonismos nos moralistas da época percebendo que a “posição do pai assentava-se nos costumes e na tradição, a do cronista nas luzes do século”, assegura ainda uma conclusão que se poderia tirar desses episódios através do discurso moralista referente à posição social das mulheres: Vendo a mulher na figura da mãe, era então ela o cerne da moralidade e recato dos filhos e a honra da própria família, porém enquanto mulher era ela “objeto de desejo, alvo da sedução, e fonte de pecado – suscitava fantasias ilícitas na imaginação dos moralistas; isto não só nos bailes, mas também nos templos ou em qualquer lugar público onde se apresentasse”, inclusive nos espetáculos teatrais. Todavia se alguma moça viesse a se portar mal em algum desses

---

<sup>81</sup> O MENSAGEIRO, Nossa Senhora do Desterro, 03 de dez. de 1856, nº. 125. Apud: SIEBERT. Id. ibid. p. 261.

espaços públicos, tal ato seria entendido por esses cronistas como que o âmago dessa deficiência moral estivesse no lar e não que fosse adquirido nos espaços públicos.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> SIEBERT, Itamar. Id. *ibid.* pp. 262-263.

## 2. O TEATRO DESTERRENSE, SEUS NOMES, CASAS, COMPANHIAS E ESPETÁCULOS

Que sorte têm os atores! Cabe a eles escolher se querem participar de uma tragédia ou de uma comédia, se querem sofrer ou regozijar-se, rir ou derramar lágrimas; isto não acontece na vida real. Quase todos os homens e mulheres são forçados a desempenhar papéis pelos quais não têm a menor propensão. O mundo é um palco, mas os papéis foram mal distribuídos.<sup>83</sup>

O teatro de que se tenciona aqui falar em alguns aspectos diferencia-se do teatro contemporâneo. Este “teatro teatral”, disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola.”<sup>84</sup> Aquele, do qual falamos, e o qual acontecia no Desterro: clássico, romântico, e mais tarde –num descompasso— realista, com a afirmação do ilusionismo cênico, como chama Anatol Rosenfeld, a reprodução no palco da ilusão da realidade empírica e do senso comum. Um palco do tempo cronológico incitador do senso de moralidade

“O teatro brasileiro, entendido como um sistema integrado por autores, intérpretes, obras e público, nasceu como o romantismo.”<sup>85</sup>, quando em 1838 João Caetano levou aos palcos a tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães. Esta peça também seria exaustivamente apresentada ao público desterrense. Há também a comédia *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena, que junto à primeira marca o “nascimento” do teatro tupiniquim.

Entre tragédias e comédias o que se percebe nesse momento são as peças de influências neoclássicas. As comédias faziam sempre papel secundário, nessa época, quando as tragédias, vistas como sérias, representavam a principal peça do programa.

O teatro nacional sofrera influência do teatro francês, para o qual o modelo ideal seria o “resultado da fusão da tragédia e da comédia, conforme a receita prescrita por Victor Hugo”<sup>86</sup>, ou seja, o drama romântico.

Se aqui é afirmado que o teatro nacional nasceu com o Romantismo é porque, além de Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, outro escritor romântico tentou se

---

<sup>83</sup> WILDE, Oscar. *Sebastian Melmoth Aphorisms*. Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1995, p. 21.

<sup>84</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: UNICAMP, 1993. p. 108.

<sup>85</sup> FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 69.

<sup>86</sup> FARIA. Id. *ibid.* p. 70.



aventurar na dramaturgia, foi ele, Gonçalves Dias, que voltava da Europa com algumas peças na bagagem. De uma maneira ou de outra, ambos tiveram suas intenções podadas, uns por demérito da parte de João Caetano, que chegou a se recusar a representar algumas peças de tais autores, o último, também por tal, mas, sobretudo por encontrar sua verve literária na veia poética. Há de se salientar, entretanto, a importância de João Caetano para o teatro brasileiro, pois ele encenou vários autores brasileiros, foi o formador da primeira companhia composta somente por atores brasileiros e lutou de forma inquestionável pelo teatro brasileiro.

No Desterro até a segunda metade do século XIX pouco se pode falar, além do que foi dito anteriormente, já que são raras as casas de espetáculo e, da dramaturgia nem se fala. O que havia na maioria das vezes era a encenação de peças vindas da Corte Imperial no Rio de Janeiro essa, por conseguinte as buscava em Portugal, França Itália e Espanha, com algumas exceções.

É novamente outro romancista romântico, em 1849, que reascende a dramaturgia nacional, desta vez, Joaquim Manoel de Macedo com o drama *O Cego*. Não se pode esquecer da obra *Macário* de Álvares de Azevedo que para João Roberto Faria, o autor nela, “diminui a distância entre os gêneros (drama e comédia), mesclando no interior de um enredo dramático fantástico certos traços narrativos e líricos.”<sup>87</sup>

Observa-se que nem no Brasil e muito menos em Nossa Senhora do Desterro (até 1855) se tem um grande dramaturgo, mas, romancistas que tentavam adaptar o seu estilo de escrita a forma que uma encenação teatral prescindisse.

Em Nossa Senhora do Desterro e conseqüentemente na Província de Santa Catarina, pode-se pontuar a existência de dois grandes dramaturgos festejados pelo público e pela imprensa: Álvaro Augusto de Carvalho e Horácio Nunes Pires.

Álvaro de Carvalho (1829-1865), o primeiro dramaturgo da capital, de carreira militar, chegou a ser primeiro tenente. Esta mesma carreira custou-lhe a vida na Guerra do Paraguai. Ele escreveu três peças: *O Pescador Pedro Martelli ou o Conde de Castellmar*, *Uma Moça de Juízo* e ainda o drama *Raimundo*. A primeira encenada em 1853, no *Teatro São Pedro de Alcântara*, que segundo um jornal de época:

Houveram muitos convidados, em cujo número tivemos a honra de ser contemplados, e participamos do prazer que animava a todos os

---

<sup>87</sup> FARIA. Id. *ibid.* p. 72.

circundantes por verem subir à cena nesta capital um drama, escrito pela hábil pena de um catarinense, e que foi otimamente executado.<sup>88</sup>

No que diz respeito às suas peças, Álvaro de Carvalho é considerado um neoclássico anacrônico.

Já Horácio Nunes Pires, romancista, poeta, tradutor e, é óbvio, dramaturgo, escreveu inúmeras peças. A notícia de jornal anunciando seu mais novo trabalho em 1880 comprova a dedicação de Horácio Nunes ao teatro:

A exceção de dois fatos dignos de nota durante a semana última nada ocorreu que mereça as honras de rodapé do jornal O Comércio.

Um desses fatos foi o aparecimento de um trabalho literário, última produção, segundo nos consta do senhor Horácio Nunes, moço já bastante conhecido na república das letras.

É um drama.

Divide-se em sete quadros e intitula-se A Pecadora.

Pela rápida leitura que da nova peça fizemos, notamos grande unidade de ação, de tempo e de lugar – requisitos exigidos para as composições daquele gênero. Os caracteres dos personagens são bem sustentados em linguagem vigorosa e fluente. E para pouco entendamos do que diz respeito à arte de Talma, supomos que o novo drama deve produzir um bonito efeito cênico. Sendo como essa a pedido, por mais difícil dar-se publicidade a qualquer obra nessa província, felicitamos o senhor Horácio Nunes por ter conseguido publicar a sua composição. Avante!<sup>89</sup>

Se nesse período romântico alguma figura merece destaque em nível nacional é um ator, João Caetano, que já em 1833 cria a primeira *Companhia Dramática Nacional*, ele chegou a vir representar em Desterro em 1854 onde lotou o *Teatro São Pedro de Alcântara*, sendo incessantemente aplaudido.

Para Décio de Almeida Prado, João Caetano:

...representa a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro, visto pelo lado de dentro, a partir do palco, através de sua parte mais viva e atuante. Os nossos escritores passaram em geral marginalmente pela cena. Antes de comediógrafos ou dramaturgos, foram poetas, romancistas, historiadores, políticos, quando não simples funcionários públicos. Não viveram de suas peças, nem lhes devem, com raríssimas exceções, a sua notoriedade literária. Somente ele, na sua dupla função de ator e de empresário, sustentou durante

---

<sup>88</sup> CORREIO CATHARINENSE, Nossa Senhora do Desterro, 28 de set. de 1853, n.º. 46, p. 1. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 360.

<sup>89</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, Nossa Senhora do Desterro, 25 de fev. de 1880, n.º. 02, p. 03.

três decênios a continuidade de nossa vida teatral, em condições sempre adversas e em nível surpreendentemente alto.<sup>90</sup>

Se por um lado a dramaturgia desterrense era marcada pelas sociedades particulares, portanto, pelo amadorismo, era relevante a assiduidade que as companhias profissionais aportavam no Desterro. Registra-se, contudo, que elas começam a chegar na Ilha de Santa Catarina na segunda metade do século XIX, não por coincidência o período de maior sucesso do teatro junto ao público na cidade.

Então, em 1851, é que se percebe a chegada da primeira *Companhia Dramática*, a de João Batista de Sousa Lima e, quatro anos depois a *Companhia de Domingos Martins de Sousa*.<sup>91</sup> É somente em 1861 que se tem registro de uma nova Companhia, desta vez a de Luís Cândido Furtado Coelho e D<sup>a</sup> Eugênia Câmara, como também a de Eduardo Álvares da Silva em 1863, que utilizou o Teatro São Pedro para suas apresentações. Eduardo Álvares junto a um grupo de atores que haviam abandonado a *Companhia Sales Guimarães & De Giovanin* formam a *Associação Dramática*. Em 1866, Eduardo Álvares forma uma outra empresa desta vez sob o nome de *Ginásio Desterrense*.

Muitos atores vindos de fora por Desterro ficavam, como o próprio Eduardo Álvares da Silva e José de Araújo Coutinho que teria vindo como ator da *Associação Bohemia Dramática Paulistana* em 1871. Em 1874, se tem registro da *Companhia José Ribeiro Guimarães*.

Como não se pretende fazer uma análise mais apurada acerca das companhias, daqui por diante elas serão apenas enumeradas, e as que tiverem conteúdo pertinente, serão passíveis de análise:

*Companhia Leal Ferreira* em 1877; *Companhia Fontoura e Castro*, no mesmo ano; *Companhia Dias Braga*, também em 1877; *Companhia Dramática de Guilherme da Silveira*, 1879; *Companhia Ribeiro Guimarães*, 1879, 1882 e 1883; *Companhia Julieta dos Santos* em 1882; *Companhia Brandão*, 1884; *Companhia Moniz*, 1886; *Companhia Sousa Bastos* em 1886; *Companhia Simões* em 1886.

---

<sup>90</sup> FARIA. Op. cit. p. 72.

<sup>91</sup> Devido a pouca documentação encontrada no que diz respeito às Companhias Dramáticas o presente sub-capítulo tem como base a obra anteriormente citada de Oswaldo Cabral. Presume-se que a documentação usada pelo autor esteja em seu arquivo particular, do qual não foi possível obter acesso.

Observa-se no ideário dos membros das S.D.P. do Desterro e daqueles que cercavam o mundo do teatro, que tal espetáculo era visto como propagador dos bons costumes e da civilização simbolizada pela modernização, importantíssimo como gênero literário e artístico. E tais afirmações tornam-se verídicas se observada a quantidade de sociedades dramáticas particulares, o número de peças encenadas e os pequenos espaços adaptados à arte da representação. É claro, que esse empenho era percebido numa pequena parcela da sociedade desterrense, mas os que faziam tal, o desempenhava com entusiasmo significativo.

As Companhias que por aqui aportavam renovavam o repertório dramático das sociedades e, sobretudo o ânimo de se fazer teatro, como também de fazer o público ir ao teatro. Provável é que no Desterro, não se via o esplendor dos teatros da Corte, mas devido a presença de tantos espetáculos numa cidade do seu porte, nota-se que algo de bom era visto nos palcos e, ao descer do pano alguém iria regozijar-se pelo espetáculo visto.

O teatro catarinense era um segmento do teatro que ocorria na Corte. Ele fundiu, junto a elementos contemporâneos à época, partículas de tragédia mitológica e comédia satírica, mescladas de influências românticas e renascentistas, fazendo surgir um estilo ímpar e próprio ao seu tempo.

O que se percebe no teatro desterrense do século XIX é uma tentativa de expor os problemas morais de sua sociedade e ao mesmo tempo procurar algum bálsamo curador para tais problemas. Deste modo encenando peças que procuravam mostrar a moralidade em voga, condizente à sua época e situação social. Mesmo que essa procurada moralidade fosse quebrada ainda no decorrer dos espetáculos quando algumas pessoas do público se levantavam e procuravam a porta de saída sem ter findado o primeiro dos quatro ou cinco atos. Ou ainda, quando durante as encenações se ouviam conversas esparsas e o corpo da peça sentindo-se ofendido terminava o espetáculo pela metade, como alguém ressentido da quebra de uma respeitabilidade que deveria ser mantida dentro de tal espaço, punisse os responsáveis por tal quebra de decoro. E, dessa maneira, a pessoa que trazia para si a propriedade de exercer tal poder, o fazia de forma a primar pela moral e os bons costumes a que estava relegada a sociedade desterrense oitocentista.

Não há dúvidas de que tal ato de produzir e fazer sentir poder, é apenas uma visão microcós mica do geral que era a sociedade em si, com todas as suas leis, códigos

de postura e civilização. Mas é intento desse trabalho o entendimento do teatro por si só como uma sociedade fechada que refletia uma moralidade exterior em seu semblante.

Tal procura pela moralidade e sua conseqüente intenção de civilização moderna, também ocorria quando a diretoria de alguma S.D.P. vinha às vias de fato publicando um anúncio em algum jornal dizendo que os membros da sociedade viessem a quitar o débito referente à mensalidade, caso não fizessem estariam despedidos, segundo os estatutos da sociedade. A presença de tal estatuto viria ainda a reforçar a idéia de que alguém, munido das devidas autorizações sociais canonizadas, incumbia a si próprio o direito de preservação de uma moralidade dos costumes. Um anúncio publicado no jornal *O Conservador* elucida tal afirmação:

...desejando saldar as contas da Sociedade, roga aos Srs. Sócios que por ventura estejam em atraso com suas mensalidades, hajam de satisfazê-las até o dia da próxima récita, na certeza de que aqueles que o deixarem de fazer ficarão sujeitos ao que dispõe o art. 9º dos respectivos Estatutos, o qual declara que o Sócio que não pagar mensalmente será despedido.<sup>92</sup> A parte acusada, entretanto, via-se perfeitamente capaz de exercer um poder contrário que também pregava a proteção das virtudes morais reclamando que não se tinha notícia até a presenta data da récita do presente mês que deveria, conforme os estatutos, ocorrer.:

Acho um pouco ambígua essa declaração: -- mensalidades atrasadas--; porque, tendo-as eu satisfeito até a ultima recita (não incluindo a extraordinária que teve lugar no dia 7, em memória de nossa gloriosa independência) não é razoável exigir a satisfação de tal contribuição sem que se tenha cumprido um dos preceitos dos estatutos, que é o de haver uma recita mensal, e tendo pelo contrário havido notável interrupção, sem que a diretoria se dignasse a comunicar a sociedade os motivos de tal falta, julgo razoável a exigência do Procurador.<sup>93</sup>

Percebe-se então que, se alguém tinha o direito de zelar pela moralidade, essa pessoa deveria cumprir o que estava proposto para si mantendo então o que fora determinado. Então o indivíduo que anonimamente escrevia ao jornal via-se na figura de uma espécie de guardião da moralidade em voga.

O que o teatro representado em Desterro e suas peças têm é uma espécie de didatismo moralizador, tanto quando se fala em comédia ou drama, as duas modalidades que mais atraíam o público. o que se trata de um estilo difundido em todo o país quando

---

<sup>92</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 16 de jun. de 1854, nº. 230, p. 04. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 151.

<sup>93</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 2 de out. de 1855, nº. 360, p. 04. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 152.

se tem como pano de fundo o século XIX, conforme nos atesta A. de la Guardia: “É, precisamente, a comédia moral que forma a mais ampla base do teatro da segunda metade do século XIX; comédia didática e de costumes que dará origem à obra de salão e de caracteres, de crítica social e de tese.”<sup>94</sup> E, sobretudo, o teatro do século XIX, por conseqüente o do Desterro assimilava e reinterpretava os temas teatrais de épocas anteriores. Se na Europa e depois no Brasil fez-se sentir a transformação romântico-realista, também o fez Desterro, é claro que com certo descompasso, ou seja, mais tardiamente. Evidentemente vêm-se em primeiro plano, falando-se da dramaturgia catarinense, aspectos neoclássicos e logo após, conforme Celestino Sachet, influências românticas, as quais não se pode precisar quando passaram a se manifestar, “– como idéia, como ideal, como movimento, foi sentido na Província Catarinense. Talvez, mesmo, como tal, tivesse passado despercebido. Como fenômeno estético, entretanto, podemos declarar sua existência aqui, ao iniciar-se a segunda metade do século XIX.”<sup>95</sup>

Tanto romancistas como dramaturgos da escola romântica exerceram no Desterro grande influência e foram suas peças amplamente encenadas. Tal se percebe no dramaturgo Catarinense Horácio Nunes Pires, o qual era considerado na sua época um autor clássico, contudo, estudos contemporâneos o consideram um romântico. Há ainda um outro importante autor catarinense, que, segundo Celestino Sachet, se enquadra em um “neoclassicismo anacrônico”: Álvaro Augusto de Carvalho.

E, se estava no gosto do seletor público desterrense o dramalhão romântico, onde a choradeira seria inevitável, para aplacar tal desconforto, que talvez poderia vir a se tornar em sentimento de culpa, já que no teatro se tentava pregar lições de moralidade, era necessária, depois de representado o comovente drama, uma comédia para fazer rir e distrair. Sem contar pelos infortúnios que passava o espectador desterrense, como iluminação insuficiente (por muito tempo à luz de lamparinas), má acomodação e, é claro, o insuportável calor úmido do solstício de verão, que muitas vezes fazia como que fossem adiadas as récitas. E até na melhor casa de espetáculos do Desterro “as mulheres dos camarotes passam martírio no Teatro Santa Isabel: um calor abrasador...”<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> DE LA GUARDIA, A. *Breve panorama da cultura e do teatro*. In: BORBA FILHO, Hermilo. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Ed. Íris, 1960, p. 12.

<sup>95</sup> SACHET, Celestino. *A Literatura de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. ?

<sup>96</sup> O DESPERTADOR, Nossa Senhora do Desterro, 11 de mar. de 1879, n.º. 1671, p. 02. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 75.

Dramalhão, melodrama, o que incessantemente atraía o público e levava uma peça a ser repetida a pedido de algum membro de alguma Sociedade. Para Magaldi:

O drama, liberto da fatalidade e mais condizente sempre pelo arrependimento e pela penitência, medrou na literatura teatral e compreende as peças normalmente denominadas sérias. Se nele predomina a intriga, sendo mínima a ação, assenta-lhe a palavra melodrama, tão em voga no teatro de efeitos fáceis e lacrimajantes.<sup>97</sup>

E o que mais havia nos teatros após esses dramalhões, misturados à umidade do ar era o gosto acre das comovidas lágrimas do público.

Porém deixem-se de lado o calor e a má acomodação e centre-se no riso, na comédia, que fazia o seletto cidadão desterrense esquecer que batia em seu escravo que tantas vezes fugira. Fazia-o se olvidar do pretendente da filha que já não o agradava tanto quanto antes. A comédia por certo fez com que muitos, pegos de surpresa pelo riso, deixassem de lado, ao menos por instantes, seus problemas, suas ânsias e infortúnios do dia-a-dia. Ah! mas nem por se tratar de um estilo para fazer rir, as obrigações seriam deixadas de lado. Havia também nelas amplo conteúdo moralizador.

Tanto quando da vinda das grandes Companhias como quando representadas pelas Sociedades Particulares locais, era a comédia também valorizada, e uma crítica do *Jornal do Comércio* sobre a peça *Pretos e Brancos* mostra isso:

A comédia-drama Pretos e Brancos a par de uma boa crítica, reúne o espírito cômico, estamos certos, despertará a hilaridade da platéia. Nesta peça acha-se em ação a grande questão debatida na tribuna e na imprensa de há anos a esta parte – a liberdade dos escravos...<sup>98</sup>

É interessante mencionar aqui que por esse período algumas Sociedades Dramáticas Particulares consideram-se abolicionistas e até encenam peças em benefício da compra de cartas de alforria. Um exemplo disso é a Sociedade Dramática Particular Treze de Maio, surgida, não por acaso, em 1888, ano da Lei Áurea.

A comédia parece sempre ter estado um patamar abaixo da tragédia. Não que aqui se fale em termos quantitativos, muito menos qualificativos, porém como mero exemplo. Nos tempos de Aristófanes a comédia era sinônimo de pornografia. Já Molière, dizia:

---

<sup>97</sup> MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. p. 18.

<sup>98</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, Nossa Senhora do Desterro, 23 de ago. de 1885. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 369



Se, pela dificuldade, se colocasse o mais no caso da comédia, talvez não fosse engano. Porque, enfim, acho que é bem mais fácil guindar-se aos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar os Destinos e dizer injúrias aos Deuses, do que penetrar devidamente no ridículo dos homens, e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo mundo. Quando se pintam heróis, faz-se o que apraz; são retratos de pura invenção, nos quais não se procura de modo algum a semelhança, e onde se tem a seguir a trilha de uma imaginação que se dá livre curso, e que freqüentemente deixa o verdadeiro para agarrar o fantástico. Mas quando se pintam homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer as pessoas do seu tempo. Numa palavra, nas peças sérias, basta, para não ser censurado, dizer coisas que sejam de bom senso e bem escritas; mas isso não é suficiente nas outras, é preciso brincar; e é uma estranha empresa a que consiste em fazer rir as pessoas de bem.<sup>99</sup>

Analisando os anúncios dos jornais de época, constata-se, quando eles avisam que seria encenada uma peça, um aspecto importante: normalmente as comédias são representadas após os dramas. Todavia, dificilmente percebe-se a ausência de comédias nos espetáculos. Talvez não fosse dada a importância que Molière dá a comédia, porém de uma forma ou de outra, depois de um enfadonho melodrama, a comédia parecia ser imprescindível aos pares que freqüentavam aos espetáculos teatrais.

O teatro, seja qual for a época, é um espetáculo de imediatismo, o seu efeito é imediato. Para Sábato Magaldi o espetáculo deve ser o ponto alto de reflexão, logo após o fechar das cortinas, onde o prazer estético é sentido durante a representação e não depois.<sup>100</sup>

Portanto, era de costume que algumas pessoas, de algum jornal, recebessem convite para assistir às récitas, para que algo fosse escrito em relação à encenação, conforme ocorreu no mês de novembro de 1883, quando a *S.D.P. Amadores da Arte* representou o drama *Helena* de Horácio Nunes Pires e o *Jornal do Comércio* publicou a seguinte nota:

(...) Helena – composição do Sr. Horácio Nunes, de um entretcho fácilimo, fraco mesmo, porém rico de linguagem.

A história do – Helena – é a história de todos os dias: a opulência, que só rende preitos no bezerro de ouro, seu único deus, pretendendo esmagar a virtude acastelada no peito de um homem pobre, mas sobejamente honrado, negando-lhe até o direito de amar.

(...) o opulento personagem do – Helena – desce sem sentir para os abismos da miséria, e aí , encontrando no vício o castigo do próprio

<sup>99</sup> MOLIÈRE. *Crítica da Escola de Mulheres*. In: MAGALDI. Op. cit. p. 18 e 19.

<sup>100</sup> MAGALDI. Id. ibid. p. 20.



vício , acha para esmagá-lo um passado negro, repleto de vergonhas(...) <sup>101</sup>

O crítico parece ter refletido acerca do espetáculo e o considerado fraco, fácil e percebido que se tratava de uma peça que tinha em seu texto aspectos do cotidiano Desterrense.

Quanto às dificuldades por que passou o teatro de Nossa Senhora do Desterro, não foram poucas. Ao amadorismo, juntaram-se percalços tal qual a falta de dinheiro, a avareza de alguns sócios, a precocidade, desconfiança, descrença, desinteresse após curto espaço de duração, ou a própria inveja, como se percebe na nota desabafo de um jornalista da época:

A empresa Paraíso Desterrense – de que é fundador e diretor o Sr. Leoni, estréia amanhã às 7 e meia horas da noite.

O belo exercício a que se dedica. Deus permita que se agüente por alguns anos. Temos esperança que o seja, por ser um estabelecimento fundado por empresa; pois que os de associações estão já desacreditados, que poucas são as pessoas que têm confiança.

Já tivemos uma associação para baile, que parecia duradoura pela confiança que inspirava aos indivíduos que a dirigiam, mas, o espírito de destruição que domina a certos homens, fez com que outras iguais sociedades se fundassem, e foi isso bastante para todas elas desaparecerem por ‘omnia scécula’...

Uma interessante muito proveitosa associação foi fundada há muito pouco tempo – o Clube Catarinense- sob os melhores auspícios; prometia alguma duração pela influência que se notava em princípio, mas desgraçadamente, essa influência conservou-se, talvez por tempo de seis meses, daí por diante foi a diminuir-se em tais proporções, que acabaria no fim de oito meses de existência, se não fora a paciência e constância da maioria dos membros da diretoria, que levaram a em timbre sustentá-la até completar o tempo de sua duração; assim mesmo foram além, quiçá por uns dois meses pelos embaraços com que lutavam para se proceder a eleição da nova diretoria; afinal ela se efetuou.

Mas, infelizmente, já não havia sócios que quisessem auxiliar para manutenção do clube, e o resultado foi dissolver, vendendo-se em leilão todos os móveis do estabelecimento, cujo produto alguém meteu na algibeira.

A sociedade dramática tem por vezes morrido e ressuscitado, não sabemos por que milagre!

Outras sociedades têm mais aparecido e desaparecido; porque o espírito de associação não reina entre nós. Um outro –a inveja- tem

---

<sup>101</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, Nossa Senhora do Desterro, 17 de nov. de 1883. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 367 e 368.

mais preponderância, e é isto que destrói tudo quanto é útil e proveitoso nas sociedades humanas.<sup>102</sup>

Conforme o jornal *O Argos*, essas sociedades com várias exceções passavam de um ano de funcionamento. Uma dessas exceções é a *S.D.P. São Pedro de Alcântara*, que chegou a treze anos de palco. Se não tivesse sido desativada em 1858 e 1859 chegaria aos quinze. E o reclamante prossegue:

Não somos daqueles que só atendem por proveitoso e interessante aquilo que rende dinheiro, ou que traz fortuna. Os estabelecimentos de certa ordem, onde domina a moral, se adquire instrução e se obtêm recreio, são muito úteis e proveitosos, principalmente à mocidade. Temo-nos alargado um pouco nessas considerações, todavia muito nos resta dizer sobre a matéria, porque consideramo-la de importância. Em todos países adiantados em civilização as associações de todas naturezas são numerosíssimas; hoje em muitas províncias do Brasil com especialidade no Rio de Janeiro, já vai sendo adaptado o uso, por irem reconhecendo os habitantes desses lugares as vantagens resultantes das associações, ou companhias. Quanto maior é o grau de civilização a que o povo vai atingindo, tanto mais se desenvolve o espírito de associação. Nenhum estabelecimento da ordem desses que ficam apontados podem manter-se sem a concorrência de muitos, e estes com uma pequena cota mensal ou anual, conseguem ter um útil entretenimento recreativo, e ao mesmo tempo... Parte mutilada.<sup>103</sup>

O que se tem a dizer do teatro desterrense é que ele foi, em sua totalidade de ordem privada, funcionando através de suas Sociedades Dramáticas Particulares (SDP).

Assim como o teatro da segunda metade do século XIX (Teatro de influências românticas) está para o Romantismo, o teatro desterrense está para as S.D.P. É insustentável a idéia de analisá-lo sem se conhecer profundamente tais sociedades.

O que o documento transcrito evidencia, ainda, é o intento de civilização almejado pela sociedade desterrense espelhando-se no Rio de Janeiro (indiretamente na Europa) através do teatro. Percebe-se nele muito do que já foi escrito aqui, além é claro do desejo de civilização. Mas também a busca de uma moral, quer dentro ou fora das casas de espetáculo. Ou seja, o teatro é visto com instrumento moralizador, civilizador, recreativo e instrutivo.

---

<sup>102</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 28 de setembro de 1861, n.º. 793.

<sup>103</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 28 de setembro de 1861, n.º. 793.

Como indica Oswaldo Cabral, o espetáculo teatral era a idealização daquilo que deveria ser a realidade, transformando-se assim, numa lição do comportamento prescrito pelo grupo social (a elite).<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> CABRAL. Op. cit. p. 169.

### 3. ALÉM DO TEATRO, O POPULACHO

Agora a multidão se dispersa para a esquerda e um pequeno grupo de carregadores vai para o Armazém Triunfo, um misto soturno de bar e ex-depósito marítimo repleto de barris de querosene vazios, ferragens apodrecidas e até uma chalupa de socorro semidestroçada, virada de borco e com o casco coberto de calendários obsoletos. O chão é de pedra, escorregadio, e a uns seis metros da porta há um pequeno balcão de madeira coberto de garrafas e rolos de fumo. Ali o português João Ramalho lê, numa antiga cadeira de balanço...<sup>105</sup>

Se, por um lado, à elite estavam destinados os melhores salões de atividades sociais como o *Teatro São Pedro de Alcântara* ou o Quartel do Campo do Manejo, como também o Palácio (atual Museu Cruz e Sousa), os populares, é de certeza, não gozavam do privilégio de usufruir desses espaços.

Enquanto a elite se esbaldava assistindo a uma récita no Teatro Santa Izabel (após 1875, ano em que foi inaugurado), o “populacho” ansiava a vinda de algum circo mambembe.

Para a elite, o ponto máximo de diversão se dava na vinda de alguma figura importante ao Desterro, tanto como a comemoração da ascensão de Dom João VI, até o aniversário do monarca (Pedro I e Pedro II). Dada a importância de tais datas, a comemoração era vastíssima, por isso é que significava a diversão em sua amplitude.

Para se ter idéia da amplitude de tais comemorações, basta se ater à primeira estada de Dom Pedro II, na ilha, em 1845 (em 1826 o teria antecedido, o seu pai) que conforme Cabral, teria sido recebido por toda a população, “em meio de grandes festas e geral regozijo.”<sup>106</sup>

Seguindo o protocolo, tudo começava no cais do porto, onde a população recebia o figurão e esperava com ansiedade a descida do imperador. Daí se seguiam salvas, abraços e “bajulações”; cortejo até a Igreja Matriz onde seria cantado *Te Deum*, e após, beija-mão, normalmente no Palácio. Daí por diante o que se via era desfile militar, espoadas de canhões e fuzis, e assim seguia. Provavelmente nem sempre nessa ordem ocorria a programação oficial diurna. Já lá pelo entardecer era oferecido um jantar à

---

<sup>105</sup> CARUSO, Raimundo. *Noturno, 1894 ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*. Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997, p. 25.

<sup>106</sup> CABRAL. Op. cit. . p.12.

figura famosa que por aqui passava. Havia também renovações no programa, como bailes e serenatas e, é óbvio, récita no teatro, que culminava sempre em mais homenagens, às vezes em forma de soneto ou até mesmo discurso.

Para a “patuléia”, o povão, cabia a observação dessas festividades cívicas, patrióticas e por aí afora. Porém, não mais que observar curiosamente enquanto a elite subia aos céus a gracejar e paparicar a dita celebridade. O povo até participava, respondendo aos vivas. Conforme Oswaldo Cabral, ao povo restava “ver passar a tropa, ouvir a música, contemplar a empáfia dos figurões e responder sempre aos mesmos vivas — à nação, à Independência, à Constituição do Império (...) ao Imperador”<sup>107</sup> e assim por diante. Cortejar, por exemplo, a Dom Pedro II na sua segunda vinda a Capital Província, cabia à elite, a mais fina flor da terra. Aos populares tal ato estava vedado.

No reinado de Pedro II duas datas se comemoravam, o seu aniversário a 21 de dezembro e o sete de setembro da independência. Era nelas que se fazia o cortejo, e como não se fazia presente de corpo e alma o Imperador, havia na Câmara Municipal, “no seu salão principal (...) um retrato do imperador, cercado por dossel.”<sup>108</sup> E pouco a pouco iam se reunindo as autoridades e principais componentes da mais “elevada” camada social para, diante da figura, elogiá-la e um a um venerá-la. E quando, da sacada da câmara, o presidente Provincial, em nome de qualquer coisa alusiva ao Império, aclamava, novamente o povo devolvia um entusiástico viva.

Diante de tais afirmações, pergunta-se aqui se os populares eram “bilontras” ou “bestializados” pela maneira de participar.<sup>109</sup> Todavia, nessas atividades cívicas de homenagem e muitas outras, o espaço destinado ao povo era esse, por não ser admitido no cortejo. Para o povo tais atividades cívicas eram formais, ou seja, não eram levadas a sério. Ele punha-se a gritar vivas pelo mero fato de tal ato diverti-lo. E, como ele não

---

<sup>107</sup> CABRAL. Id. *ibid.* p. 207.

<sup>108</sup> CABRAL. Id. *ibid.* p. 207.

<sup>109</sup> Os termos ‘bestializados’ e ‘bilontras’ se referem ao quinto capítulo da obra ‘Os Bestializados’, de José Murilo de Carvalho, na qual o autor analisa a idéia de Aristides Lobo, o qual sustenta que o povo assistiu bestializado à Proclamação da República, ou seja, ele era incapaz de pensar e sentir. O que o autor afirma é que havia consciência clara de que o real se escondia sob o formal. Os que se iludiam pelas aparências do formal eram objetos de gozação. “Perdia-se o humor apenas quando o governo buscava impor o formal, quando procurava aplicar a lei literalmente. Nesses momentos o entendimento implícito era quebrado, o poder violava o pacto, a constituição não-escrita. Então tinha de recorrer à repressão, (...)o que gerava a revolta em resposta. (...) O povo sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a república não era para valer. Nessa perspectiva, o bestializado era quem levasse a política a sério... Quem apenas assistia, como fazia o povo do Rio por ocasião das grandes transformações realizadas a sua revelia, estava longe de ser bestializado, era bilontra.” In: CARVALHO. José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987, pp. 140-160.

levasse a sério o que estava acontecendo ao seu redor naquele momento, apenas assistia, era ele bilontra. O povo tinha sua participação política e/ou social sim, mas quando burlava as posturas através de alguma rinha de galo, ou por simplesmente deixar a cachorrada correr solta e saltitante pela rua, correndo perigo de algum transeunte ser atacado por uma turba de canídeos. Assim, participava política e socialmente, pois alarmava os jornais do dia posterior, provocando a ira dos redatores, colaboradores dos periódicos, dos governantes, pois, a partir desses comportamentos e muitos outros, vistos como irregulares deveriam ser criadas outras posturas, outros códigos, para regular e quem sabe coibir tais comportamentos.

O teatro em si, como forma de espetáculo, era unicamente estrito à maioral, à garbosa, à (nem) sempre elegante elite. Também assim o fazia, como um espaço destinado a si própria. É notório que nenhuma Sociedade Dramática Particular iria aceitar algum membro do “terceiro estado”, sem berço esplêndido e de algibeira forrada de teia de aranha, em seus domínios.

Portanto, o teatro e todas as instituições e sociedades dele designadas eram reflexo de uma amplitude: a sociedade desterrense do século XIX. Se aos populares as portas do *São Pedro* e do *Santa Izabel* estavam cerradas era porque isso também ocorria na sociedade desterrense. Os espaços eram delimitados. Era porque esses populares habitavam o Bairro da Pedreira e não o centro da cidade; trabalhavam na estiva e não eram comerciantes nem empresários armadores usando cartola e bengala. E, sobretudo, o bolso vazio os fazia procurar outros divertimentos, outros espaços que pudessem freqüentar. A Rua Bela do Senado (atual Felipe Schmidt) e suas afluentes (local de várias casas teatrais no decorrer do século XIX) eram apenas espaços de circulação diurna, ao entardecer, lhes cabia dirigirem-se às margens do Rio da Bulha, ao Bairro da Figueira, ao Bairro da Toca e outros espaços destinados a eles.

Assim, se para Oswaldo Cabral, Nossa Senhora do Desterro era “Uma sociedade fechada, quando abria os seus salões”<sup>110</sup> acrescenta-se: e também quando os cerrava, pois não somente os salões estavam fechados para a população pobre.

Caso não quisesse, literalmente, ficar a ver navios, a camada popular deveria criar os seus próprios espaços e neles procurar divertimento. Certamente Franc da Paulicéia não iria recitar soneto algum a um trabalhador braçal. Sorte dele, pois,

---

<sup>110</sup> CABRAL. Op. cit. p. 09.

conforme alguns registros, inclusive a obra do professor Cabral, o homenzinho tinha capacidade de fazer o espectador mais esforçado, abraçar o Morfeu, senão, perder a última gota de paciência e se pôr afora, para bem longe de onde se encontrava esse (des)temido “poeta intelectual”.

Antes que os populares encontrem espaços a eles propositados, o presente trabalho elucidada o que entende por elite:

O termo elite, originalmente, designa ‘os melhores’ (optmi), percebida por um largo tempo entre os historiadores nas relações entre dominantes e dominados. À época das Luzes, efetuou-se a passagem de uma nobreza hereditária para uma elite fundada na fortuna, portanto, na propriedade da terra. Primeiro pela exclusão, rejeitou os que não eram ‘bem nascidos’, depois, reuniu todos os que usufruíam da mesma fonte de renda, prestígio e poder, e, somando a isso, com o triunfo do Liberalismo, a coincidência entre propriedade, competência e valor, permanecendo discriminatória. Mesmo com a noção ampliada, nas sociedades atuais, a idéia de que a elite dominante tem o poder e a competência continua em pauta.<sup>111</sup>

A essa altura se pergunta quais eram os divertimentos das camadas populares se, como já foi visto no primeiro capítulo, o teatro era destinado à elite. Não é intentado aqui, porém, analisar as festas populares como a do divino, procissões e outras festas de caráter religioso. Pois sim, o divertimento que tinha caráter de espetáculo, como o teatro e, de uma maneira ou de outra aquele que se pagava para assistir, no qual se percebia a presença de ator e espectador.

Desta maneira se encontram nos jornais da segunda metade do século XIX anúncios que chamavam o público a assistir espetáculos da mais variada forma. Entre eles circos, cosmoramas, prestidigitações, polioramas, touradas, brigas de galo e por ai afora.

Apesar de serem considerados espetáculos populares, não se tem certeza desse seu caráter, pois “De vez em quando aparecia no Desterro alguém, que trazia, para montar, algum espetáculo do tipo popular, que era do gosto da arraia miúda – e de muita

---

<sup>111</sup> BURGUIÉRE, André. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 283-286. Apud: PAULICK, Cristiane Corrêa. *O Doce Império da Mulher: Ideal feminino e sociabilidade das elites em Desterro. (Décadas de 1850 e 1860)*. Monografia de História, Florianópolis: UDESC/FAED, 2000. p. 18.

gente fina, também, mas que não dava confiança em se dizer que os apreciava...”<sup>112</sup>. Isso também era percebido no espetáculo dos cosmoramas que:

(...) apesar de ser uma atração popular, para muita gente que não viajava e gostava de ter conhecimento de como seriam as outras partes do mundo, de que ouviam falar, artistas de renome pintavam cosmoramas e o próprio Vítor Meireles (...), apresentou, até no estrangeiro, um deles, de sua própria autoria, com vista geral do Rio de Janeiro...<sup>113</sup>

O que se percebe é que mesmo alguns espaços sendo vedados aos populares, eles de uma forma ou de outra perpassavam por eles. Como no caso do teatro que, conforme explicitado no capítulo anterior, era um espetáculo destinado à elite. Tal afirmação é sustentada; todavia, esse espaço era penetrado de outra maneira, e não através dos espetáculos teatrais, mas através dos cosmoramas, dos prestidigitadores que no teatro ofereciam os seus espetáculos ao público. Já o contrário acontecia, num espaço destinado ao público popular como era o circo, se percebia a presença de membros da elite de Nossa Senhora do Desterro. Para Cabral:

... em verdade, popular mesmo era o circo, o ‘circo de cavalinhos’, que o povo podia assistir sem ter de tirar o chapéu da cabeça, comendo amendoim torrado, o circo com as suas doceiras do lado de fora, vendendo tudo o que havia de gulodices, como em dias de procissão ou de festa do Divino, com charanga atacando peças desafinadas, com palhaço de cara pintada, que saía pelas ruas montando de costas, num burrico, anunciando o espetáculo com perguntas a que toda a molecada contestava, ‘a una voce’, com respostas já conhecidas. (...)

Era para ele, para o povo pobre que não podia fazer parte das associações teatrais e assistir peças de chorar e de rir, principalmente de chorar, a um mil réis por cabeça, mas cujos espetáculos toda gente era obrigada a ir mais arrumada, de gravata, de sapatos.

O circo era do povo, da gente de pé no chão, da gente sem paletó, da gente que não sabia ler, que ia para ver as novidades de fora, circo de um mastro, de lona rasgada, de barracas de pau, nivelante, democrático, onde havia os palhaços que faziam rir, os acrobatas que provocavam o suspense, na barra fixa, no trapézio e em outros aparelhos, as moças de coxas de fora, montadas como homem nos cavalos amestrados...<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> CABRAL. Op. cit. p. 242.

<sup>113</sup> CABRAL. Op. cit. p. 245.

<sup>114</sup> CABRAL. Id. ibid. p. 246-247.



E, se Cabral afirma que estes espetáculos eram destinados aos populares, tal é verificado no espetáculo oferecido em 1852 pelo *Grupo Acrobático Menault* no Teatro São Pedro de Alcântara.<sup>115</sup>

Muitas companhias por aqui chegaram e ofereceram seus espetáculos para o povo ilhéu, sedento de diversão. Como pode ser visto pelo anúncio feito no jornal O Conservador de 13 de abril de 1855, o qual sob o título de *Circo Olímpico* avisava que no dia 15 haveria:

Extraordinário divertimento pela Companhia Ginástica.

Público ilustrado, esta companhia recém chegada a esta cidade, tendo já trabalhado em diferentes cidades, tanto no Império do Brasil como de países estrangeiros, pretende no dia acima indicado dar um novo e interessante divertimento, que deve muito agradar; sendo executado da maneira seguinte:

1ª parte.

Dará princípio ao divertimento com a corda tirante pelo Sr. André Martineti;

2ª parte.

Jogos africanos;

3ª parte.

Sr. Paula Hércules, italiano jogará com três balas de canhão, uma de 36, outra de 48, outra de 80.

4ª parte.

A Gran Percha Equiposia;

5ª parte.

Os jogos de cariós pelos dois irmãozinhos;

6ª parte.

A senhora Lupin sobre o seu ligeiro cavalo executará o índio araucano;

7ª parte.

Dará fim ao divertimento com uma engraçada farsa denominada: Dois Montanheses.

Tal é o divertimento que a companhia pretende por em prática perante o benigno público de quem espera merecer todo o acolhimento e promoção.

Entrada geral 1000 réis;

Camarotes para seis pessoas 6000 réis;

Meninos ou meninas de 10 anos para baixo 500 réis.

Os bilhetes achar-se-ão a venda no mesmo circo.

Principiará às 7 horas e meia da noite.<sup>116</sup>

O que se percebe aqui é característica de vários outros anúncios de outras companhias ginásticas encontrados nos jornais de época: sobretudo ressalta-se a farsa anunciada como última parte do entretenimento; o apelo junto ao público, de já ter

<sup>115</sup> CABRAL. Id. *ibid.* p. 242.

<sup>116</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 13 de abril de 1855, nº. 314, p.04.

estado em várias partes do mundo. Verdade ou não, o anúncio de uma companhia “internacional” deveria deixar o povaréu ainda mais excitado para ver o espetáculo. Isso tudo são coisas da propaganda que, já na época, e muito antes disso também, fazia seus apelos para vender.

Provavelmente o espetáculo fora bem sucedido, pois, a 17 de abril se tem outro anúncio da mesma companhia agradecendo ao “respeitável público... pelo seu favorável acolhimento que obteve no seu primeiro dia”. Assim, prometia um novo e variado espetáculo que incluíam cenas de acrobacias em cordas, montaria, “jogo de tranca chinesa”, saltos de trampolim entre outros.<sup>117</sup>

Parece então que a *Companhia Ginástica e Equestre* (num novo anúncio ela assim se intitula) realmente fizera muito sucesso, tanto é que foram registrados mais dois anúncios no jornal *O Conservador*, um para vinte e quatro de abril e outro para oito de maio. No primeiro anúncio, entende-se que o espetáculo seria em benefício do Sr. Paula Hércules, membro da trupe. E, no próprio anúncio é afirmado o sucesso do circo: “o beneficiado implora proteção dos ilustres habitantes desta capital esmerando-se em mostrar seu empenho de agradar fazendo escolha de variadas cenas que até agora tem agradado em todos os lugares que tem sido apresentado”.<sup>118</sup> O circo, então, mudava o seu espetáculo apresentando na primeira parte “corda tirante pelo senhor Martineti”, e assim seguia:

- 2ª parte.  
Tranca com beneficiado;
- 3ª parte.  
Chapéu Apolka, cena a cavalo pelo palhaço;
- 4ª parte.  
Jogos chineses por toda a companhia;
- 5ª parte.  
Mouro de Veneza, cena a cavalo pelo palhaço;
- 6ª parte.  
Argolas pelo Sr. Martineti e o palhaço e o jovem Eloy;
- 7ª parte.  
Luta romana pelos Srs. Paula e o palhaço;
- 8ª parte.  
Beneficiado sustentará um cavalo na coluna giratória.<sup>119</sup>

Já o anúncio de oito de maio avisava do último espetáculo da companhia:

---

<sup>117</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 17 de abril de 1855, nº. 315, p. 04.

<sup>118</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 24 de abril de 1855, nº. 317, p. 04.

<sup>119</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 24 de abril de 1855, nº. 317, p. 04.

Circo Olímpico.

Quinta feira, 10 do corrente mês.

A benefício do engraçado palhaço o Sr. Lupim último espetáculo.

O beneficiado confiando nos sentimentos de filantropia que caracterizam os catarinenses não duvidou em empenhar todos os seus esforços para oferecer ao ilustrado público desta capital um espetáculo digno de seus aplausos. O beneficiado desde já espera dos benignos catarinenses sua valiosa proteção certo de que concorrerão a honrá-lo e agradecer-lhes protestando-lhe seu eterno reconhecimento.<sup>120</sup>

Assim, somente no mês de setembro de 1861 se tem registro de um circo no Desterro. É o *Circo Ginástico do Sr. Juan Adolpho Espinosa*, que, conforme o anúncio, não era a primeira vez que aportava na capital e, desta vez, seu primeiro espetáculo seria gratuito em razão da comemoração da Independência do Brasil. E é claro como todas as outras companhias chegadas prometia um novo espetáculo, cheio de surpresas e novidades, afirmando em relação ao diretor da companhia:

... penhorado pelo benévolo acolhimento do generoso público catarinense tem recebido, e desejoso de continuar a merecê-lo, trouxe de Tijucas um outro artista que se propõe a executar todos os diversos trabalhos da – coluna giratória de força –, e de incombustibilidade.<sup>121</sup>

O espetáculo que estava previsto para o dia cinco de setembro continha o seguinte programa:

1ª parte.

Dança na corda por toda companhia, na forma do costume;

2ª parte.

Sete sortes novas sobre a corola:

- 1- A cobra é enroscada em uma escada.
- 2- A embarcação de fogos artificiais.
- 3- Salto de Vulcano.
- 4- A coroa de martírio (com fogos).
- 5- A grande pirâmide do Egito.
- 6- O equilíbrio de Zibumba.
- 7- A sombra na Lagoa.

3ª parte.

Os copos de Veneza no arame bambo.

- o passo do caçador.

4ª parte.

O Sr. Lima, na coluna áurea giratória, fará o seguinte:

- 1- O gladiador ou guerreiro romano.
- 2- Pé de ferro, sustentado por uma pessoa pelos cabelos.
- 3- O vôo de mercúrio.

<sup>120</sup> O CONSERVADOR, Nossa Senhora do Desterro, 8 de maio de 1855.

<sup>121</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 4 de setembro de 1861.

5ª parte.

O mesmo Sr. Executará a difícil sorte denominada, Rei do Fogo. Finalizará o espetáculo com uma engraçada farsa denominada São Tristeza. (...) <sup>122</sup>

Conforme anúncio no jornal desterrense “O Argos”, o espetáculo previsto para o dia 5 de setembro fora adiado para o dia 15 do mesmo mês “por causa do mau tempo”.

<sup>123</sup>

Parece que o público realmente estava se aborrecendo porque novamente tem-se um outro anúncio, no qual se afirma que novamente o espetáculo fora adiado:

Desesperação.

CIRCO GINÁSTICO.

Aos meus favorecedores, e ao público em geral.

Com vento, ou sem ele: com chuva, ou sem ela, terá lugar hoje o espetáculo há dezesseis dias anunciado, com todas as partes constantes do programa que se distribuiu e anunciou.

Desterro, 21 de setembro de 1861.

Espinosa. <sup>124</sup>

Perante o anúncio, talvez tivesse razão em dizer Cabral que alguns dos circos que para cá vinham eram meio precários. Mesmo com o vento sul, tão conhecido hoje em dia, e o tempo que quando diz de não parar de chover, atesta certa teimosia, supunha-se ser esse tal circo um pouco mambembe, com alguns rasgos na lona, mastros à deriva, prontos a cair a qualquer sinal de vento, impedindo o espetáculo com chuva. Ainda, a respeito de sua sustentação, se julga que fosse parca a ponto de não oferecer segurança aos espectadores. Enfim, não se tem mais registro nos jornais se houve ou não espetáculo. A julgar pelo entusiasmo com que foi escrito, acredita-se que tenha ocorrido. E, é provável que os que foram prestigia-lo, mesmo sob chuva, muito se divertiram. Mesmo a comemoração da independência dando-se com alguns dias de atraso, certamente não veio atrapalhar o espetáculo.

A origem que denomina a palavra “circo” remete ao século XVIII, quando Philip Astley montou arquibancadas ao redor de um picadeiro, o qual serviu para que ele mostrasse suas habilidades de equitação. Mais tarde, para manter o público, introduziu ao espetáculo outros números, aqueles que podiam ser vistos nas ruas. Como ele era militar, de características rígidas, deu então ao espetáculo uma forma também rígida.

---

<sup>122</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 4 de setembro de 1861.

<sup>123</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 15 de setembro de 1861.

<sup>124</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 21 de setembro de 1861.

Nascia assim o circo moderno que podia ser visto em Nossa Senhora do Desterro do século XIX.<sup>125</sup>

Desta maneira o circo é considerado um espetáculo popular porque traz para o picadeiro os artistas da rua. Assim, os aspectos da tradição popular, vistos na rua passam a pertencer também ao circo. Peter Burke já considerava as praças e outros locais, como espaços mais propícios às manifestações populares, então, se o circo passa a representar espetáculos que continham indivíduos (transeuntes) das ruas, ele também pode ser considerado popular.<sup>126</sup>

Se as companhias ginásticas já atraíam o público, o que se diria de um circo de ratos? Sim, um espetáculo que trazia como principais animadores esses bichinhos que povoam atualmente os esgotos da atual capital catarinense e à noite saem para dar seus bordejos em busca de comida, espantando e causando ojeriza aos desavisados freqüentadores das madrugadas. Isso aconteceu exatamente no ano de 1862, portanto pouco tempo depois da última apresentação do Circo Americano do Sr. Espinosa.

Foram encontrados nos jornais de época anúncios em quatro dias a respeito das apresentações que se realizariam no Salão do Paraíso sob a regência do Sr. Pazzozi Stephano, respectivamente nos dias 14, 15, 16 e 18 de janeiro de 1862. Sendo que a matéria do dia 18 não se trata absolutamente de um anúncio, mas de um artigo feito por um jornalista que teria assistido ao espetáculo dos quadrúpedes. O texto dos anúncios é o mesmo para todos os três dias. Portanto, se supõe que o espetáculo, nos dias em que foi apresentado, não teve mudanças em seus programas. Segue na íntegra o anúncio do primeiro dia de espetáculo:

Grandes exercícios dos ratos indianos, japoneses, americanos e brasileiros instruídos pelo professor Pazzozi Stephano executados pela primeira vez na cidade.

Salão do Paraíso.

Quinta feira, 16 de janeiro.

Duas apresentações, sendo a primeira às 8:00 horas e a segunda às 9:00, durando cada representação uma hora.

De passagem por esta respeitável cidade o diretor dos quarenta artistas quadrúpedes tem a honra de dar algumas representações, esperando merecer a atenção dos senhores que quiserem honrar o divertimento com a sua presença.

---

<sup>125</sup> ANDRADE JÚNIOR, Lourival. *Mascates de Sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh'Ana*. Florianópolis: UFSC, 2000. 208f. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós Graduação em História. p. 72.

<sup>126</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Este divertimento único no seu gênero na atualidade, obteve gerais aplausos de todos os jornais de Paris, de Londres, e de toda a Europa, e da capital do Brasil, Rio de Janeiro; e de todas as pessoas que puderam apreciar a dificuldade de sua organização, a paciência, tempo e a inteligência do homem que pode alcançar fazer obedecer as suas ordens esses animaizinhos, que foi também de uma rara beleza.

O diretor confessa e franqueia o público os mais honrosos atestados, por haver trabalhado na presença de vários ministros da Europa, e da América; e de Victor Emanuel, rei da Itália; e Dom Pedro II, Imperador do Brasil.

#### Distribuição do espetáculo.

- 1º. Rato subindo um mastro de cocanha.
- 2º. Rato que leva uma carta ao correio.
- 3º. Ratos que sobem numa corda esticada (exercício de grande equilíbrio).
- 4º. Ratos levando contrapeso imitação da madame Sacchi.
- 5º. Rato frade Francisco, sacristão que toca o sino da igreja.
- 6º. Rato caixeiro que conta o dinheiro.
- 7º. Rato que conduz e entrega qualquer moeda.
- 8º. Ratos no Machambomba em número de quatro, puxados pelo famoso rato Timilino.
- 9º. Rato deslocado fazendo exercício ginástico sobre a corda bamba.
- 10º. Rato na corda volante, indo pelo ar com perfeição e equilíbrio.
- 11º. Rato que ilumina o palácio.
- 12º. Rato que sobe a corda bamba com dois contrapesos.
- 13º. Rato arteleiro, dando fogo a peça, e subindo sobre a mesma.
- 14º. Último e brilhante exercício:

Rato marquês Simão com seu carro com seu criado, -- rato Martin em pé, de trás do carro puxado pelo famoso rato Coccó; cavalo que os leva ao passeio.

Principiará às 8:00 horas da noite.

Lugar reservado a mil réis, geral 500 réis.

Os bilhetes acham-se a venda no mesmo salão das 10:00 horas da manhã em diante. No dia da apresentação.<sup>127</sup>

É difícil se falar de que maneira o espetáculo era executado. Porém uma matéria escrita por um jornalista do *Argos* que fora assistir ao espetáculo dos ratos pode nos ajudar. Ele relata que o Salão do Paraíso estava cheio, tanto que ele mais um colega seu tiveram que ficar em pé como outras pessoas, que da mesma maneira estavam. Ao jornalista e seu colega “maravilhou-nos ver o bem com que estes animalejos executavam as partes mencionadas no programa; a prontidão com que executavam movimentos ordenados pelo mestre diretor tanto por palavras como por acenos, que fazia com a varinha!” Julgou ele o espetáculo que se apresentava pela primeira vez no Desterro divertido (o jornalista se refere ao espetáculo do dia 14 de janeiro). E, finalizando, o jornalista pede “a deus que, a exemplo desses artistas de nova espécie, não dê na gana de alguns ratinhos bípedes que temos por aqui, formarem alguma

---

<sup>127</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 14 de janeiro de 1862, nº. 886, p. 04.

companhia, que em vez de divertir-nos, nos dê que fazer, mas para estes se ousarem a aparecer, invocaremos a vigilância do polícia (...)" <sup>128</sup>

Fica complexa a interpretação do pedido (em relação aos ratos ‘bípedes’) que faz o nosso jornalista. Parece em primeira estância estar falando acerca das várias companhias, desde as de teatro como as de baile e outras, que tinham uma vida precoce na maioria das vezes. Todavia quando ele coloca a polícia como meio repressor a tais “ratinhos bípedes”, que ao invés de divertir causem trabalho, a refutação primeira tende a parecer incoerente. Assim, parece que ele não vem a tratar da efemeridade das companhias várias que surgiam na Capital Provincial. Seria difícil então, dizer quem poderia causar trabalho na visão desse periodista do Argos.

Tal acontecido não vem muito ao caso, outrossim, um anúncio também do “Argos”, no mesmo dia, ou seja, 14 de janeiro de 1862, do árabe serpente Azi-Cherife, o homem de borracha que daria espetáculo no dia 19 do mesmo mês. Além do apelo junto ao público, que teria ele se apresentado em vários países “ilustrados”, o árabe serpente trazia junto um outro divertimento muito comum àquela época: um “poliorama ou vistas dissolutivas”. O espetáculo terminaria com os trabalhos do homem serpente, intitulado “ventre em terra”. Percebe-se, através do convite feito no jornal, que a divulgação desses espetáculos dava-se também por meio de cartazes que eram espalhados pela cidade e que continham o programa mais detalhado. Provavelmente esses cartazes seriam uma forma mais barata de propaganda do que um anúncio de várias linhas feitas nos jornais. <sup>129</sup>

É por meio deste anúncio que adentramos numa outra forma de espetáculo em larga difusão na cidade de Nossa Senhora do Desterro da segunda metade do século XIX: os cosmoramas. E, se for levar em conta o número de anúncios que se têm nos jornais da época, que apresentam anúncios de tais espetáculos, muitos desses cosmoramas devem ter vindo para a cidade e, conseqüentemente, eles devem ter caído no gosto dos cidadãos.

Segundo Cabral, esses cosmoramas tiveram no Desterro seu ciclo iniciado em 1856, e seu apogeu deu-se a 1860. Não é muito fácil de se imaginar como eram esses cosmoramas, pois não se tem gravura alguma nos anúncios. Para o autor anteriormente citado, eles eram “vistas pintadas, que se sucediam umas após as outras, iluminados de

---

<sup>128</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 18 de janeiro de 1862, nº. 890, p. 1-2.

<sup>129</sup> O ARGOS, Nossa Senhora do Desterro, 18 de janeiro de 1862, nº. 890, p. 04.

tal modo que pudessem dar uma idéia de realidade – uma espécie de cartão postal gigante, colorido.(...) engenhos simples, capazes de dar uma idéia de movimento”.<sup>130</sup>

Levando-se em conta que ela evidencia o público freqüentador dos cosmoramas, é importantíssima para o presente trabalho, a afirmação de Oswaldo Cabral de que:

Apesar de ser uma atração popular, para muita gente que não viajava e gostava de ter conhecimento de como seriam as outras partes do mundo, de que ouviam falar, artistas de renome pintavam cosmoramas e o próprio Vitor Meireles, (...) apresentou, (...) um deles, de sua própria autoria, com vista geral do rio de Janeiro (...).<sup>131</sup>

Era essa a função dos cosmoramas, divertir e ao mesmo tempo fazer com que as pessoas que os procurassem matassem a curiosidade. Aos que não tinham condições financeiras de ir até Paris conhecer a Torre Eiffel ou a Londres conhecer o Big Ben, poderiam apreciar as suas imagens através dos cosmoramas, que mais pareciam, pelo que se pode deduzir, um precursor do cinematógrafo. É esse um dos motivos que leva o presente trabalho a considerar esses espetáculos voltados ao público popular. Mesmo sendo pintados por pessoas ligadas à elite, no caso de Vitor Meireles, ligado diretamente à Coroa Imperial Brasileira, eles eram destinados aos populares, às pessoas menos exigentes, com diz Oswaldo Rodrigues Cabral.

Cosmoramas, polioramas e panópticos, todos eles basicamente eram a mesma coisa, conforme a citação anterior referida a Cabral. Entende-se então que esses cosmoramas eram uma série de vistas de variados locais, vistas por meio de lentes ópticas especiais e iluminação. Um poliorama seria um tipo de panorama montado através de quadros móveis, que por penetração recíproca se transformavam e encantavam os espectadores.<sup>132</sup>

Tanto os anúncios de espetáculos circenses, afins e outros, como os cosmoramas e os prestidigitadores (mágicos) traziam em seu texto o apelo propagandístico ao público de já terem se apresentado em diversas partes do Brasil e do mundo. O que se percebe também através desses anúncios é que em sua maioria esses espetáculos agradavam muito ao público como se pode constatar no documento que se transcreve a seguir:

---

<sup>130</sup> CABRAL. Op. cit. p. 244-245.

<sup>131</sup> CABRAL. Id. ibid. p. 245.

<sup>132</sup> MICHAELIS: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://www.uol.com.br/bibliot/dicionar/>. Acesso em 01 de julho de 2002.



É com a escolha desse divertimento em tudo variado que o prestidigitador de sua volta de viagem da República do Prata, e a Província do Sul, espera entreter por algumas horas o respeitável público dessa cidade, de quem tantas provas de bondade e proteção recebeu durante sua primeira estada nesta capital; certo pois de seu caráter protetor, espera que não serão baldos os seus esforços, por serem poucos os divertimentos que tenciona dar.<sup>133</sup>

Espectáculos da mais variada forma divertiam os populares, como vimos até agora. Mas, não podemos deixar de mencionar uma espécie de circo que passou por Desterro no ano de 1870. Era uma companhia eqüestre, tendo aportado no Desterro no dia 28 do mês de setembro, ela era composta de “dezesseis indivíduos de diversas nacionalidades, a qual muito breve proporcionaria algumas horas de recreio ao povo dessa cidade, que poderia então sair da apatia em que tem estado nesses últimos tempos”.<sup>134</sup> Por meio do periódico *O Cacique*, sabe-se que seu último espetáculo se realizou no dia 22 de outubro e que fora feito em benefício ao Hospital de Caridade.<sup>135</sup>

Além de ratos e cavalos, outros animais faziam a diversão dos populares. Entre eles, podem-se citar os galos. Mais especificamente as brigas de galos que as posturas proibiam aos menores de 18 anos e aos escravos. Às posturas cabia também a proibição da formação de rinhadeiras (locais onde havia lutas de galos), sem que o dono de tal estabelecimento obtivesse uma licença, mediante o pagamento de 50 mil réis. Muitos desses rinhadeiras se localizavam nas imediações da cidade como os bairros da Fonte Grande e o da Pedreira. Ambos, bairros de população pobre. Daí, então, não é necessário nem mencionar quem eram os freqüentadores desses locais.<sup>136</sup>

Se havia códigos de posturas que taxavam e em certos momentos proibiam as brigas de galo, é de se acreditar que eram muitos os seus amantes e apreciadores. Cabral chega a mencionar a existência de quatro rinhadeiras existentes na capital entre 1860 e 1874. Ressalta ainda a importante verificação de que o imposto que era pago para se obter a licença para o funcionamento de um rinhadeira era o de mais alto valor de todos que estavam no orçamento.<sup>137</sup> Daí duas conclusões podem ser tiradas, sendo que uma

---

<sup>133</sup> Trata-se de um convite a um espetáculo de prestidigitação anunciado no jornal “O ARGOS”. Todavia, tendo sido o cabeçalho do periódico daquela data mutilado, a única precisão que se pode ter a respeito de datas é o número do jornal: n.º. 972. É sabido que o jornal era editado pelo menos 5 vezes por semana. Foram encontradas edições de terça-feira a sábado. Calculando-se a partir do dia 18 de janeiro de 1862, n.º. 890, presume-se que o periódico n.º. 972 seja da segunda metade de maio do mesmo ano.

<sup>134</sup> O CACIQUE, Nossa Senhora do Desterro, 01 de outubro de 1870.

<sup>135</sup> O CACIQUE, Nossa Senhora do Desterro, 22 de outubro de 1870.

<sup>136</sup> CABRAL. Op. cit. p. 225-226.

<sup>137</sup> CABRAL. Id. ibid. p. 226.

não anula a outra: a primeira é de que certamente o espetáculo não fosse visto com bons olhos pela elite governamental e social; e a segunda é que há a possibilidade de que a prática era muito difundida entre os populares, afirmação que este trabalho acata junto à primeira. Sendo assim, entende-se que se o espetáculo praticado e assistido pelas “baixas” camadas sociais não agradava aos *gentleman's*, habitantes dos palcos, poltronas e bastidores tanto do teatro quanto do palácio do governo, era necessário coibi-lo, de alguma forma normatizá-lo: taxá-los e assim gerar maior receita aos cofres provinciais.

, Pode –se ter alguma idéia quanto ao modo com que funcionava um rinhideiro, dias de espetáculo e horário costumeiro, observando-se o anúncio do jornal “O Despertador”:

#### RINHIDEIRO PÚBLICO.

O abaixo assinado participa a todas as pessoas amantes do divertimento de brigas de galo, que se acha aberto um rinhideiro para este fim a rua do Desterro canto da Lapa nº 24, cujas reuniões a freqüentar todos os domingos e dias santos das 9:00 horas do dia em diante até a entrada do sol. Espera, pois, o dono da casa a concorrência de todos os senhores que gostam do divertimento.

José Manoel da Silva.<sup>138</sup>

Muitos outros rinhideiros devem ter existido que não anunciaram na imprensa seus espetáculos a fim de burlar as posturas, fazendo-se invisível aos olhos da lei e se livrando de possíveis contratempos como multas e até a prisão por não haver licença.

O próprio título do anúncio “Rinhideiro Público” pode ser entendido como um chamado aos populares. No primeiro capítulo deste trabalho, foi dito que os divertimentos da elite desterrense eram de cunho privado, ou seja, particular, vedados a uma determinada parcela social. Era preciso ser sócio de uma Sociedade Dramática Particular para poder participar, ou ser alguém de extrema importância social. Outro indício do aspecto popular do divertimento era o fato de ele se realizar nos dias santos ou nos domingos. Assim seja, numa cidade onde predominava a religião católica, e a conseqüente crença de que não se deve trabalhar nos dias santos e nem aos domingos (dia que deve ser guardado a deus) restava aos populares esses dias para seus divertimentos. Não que eles ocorressem somente nesses dias, pois, como já foi visto, muitos outros espetáculos ocorriam durante a semana. É claro que à noite. Como

---

<sup>138</sup> O DESPERTADOR, Nossa Senhora do Desterro, 01 de agosto de 1868, nº. 577, p. 04.

também dificilmente poderia ser visto um membro da elite numa briga de galo. Tal fato iria contra os princípios morais vigentes na época, uma vez que não seria de boa índole apreciar um espetáculo onde houvesse sangue e morte dos animais.

Se houve no Desterro as companhias de teatro e de acrobatas, também se tem notícia de um outro espetáculo trazido por elas: as touradas. Como atesta o anúncio contido no *Jornal do Comércio* avisando que “de ora em diante não haverá mais na referida praça o lugar de sombra, cujo preço de entrada será de mil réis, ficando, porém, o dito lugar reservado para as famílias”.<sup>139</sup>

Sob o título de “Praça de Touros”, esse foi o único anúncio encontrado nos jornais pesquisados. Assim pouco se tem a falar delas. Na medida da proporção de tal anúncio, Oswaldo Cabral fala que elas existiam, e que os touros eram embolados, ou melhor, suas aspas eram postas em bolas para não ferir os participantes e o próprio toureiro.<sup>140</sup>

O autor ainda faz menção de que nos subúrbios do Desterro havia o “Boi-na-Vara”, uma espécie de tourada onde o boi era amarrado ou posto num espaço cercado onde era apedrejado e surrado até sucumbir.<sup>141</sup>

Nem só de touradas e brigas de galo se fazia a diversão das camadas populares. Havia magia. Magia sim, no mais denotativo significado da palavra. Eram os espetáculos de prestidigitação que aportavam na ilha junto à cartola de seus mestres ilusionistas.

Os espetáculos de prestidigitação consistiam em toda a sorte de mágica possível, dos mais estranhos aos mais surrados truques, como se pode perceber no fragmento de um programa de prestidigitação que estava anunciado no *Argos* e segue abaixo:

Enganos, lenço feiticeiro, costura a vapor, variada escolha, jardins encantados, distribuição geral, urna mágica, dádiva de lenço, milagre da caixa, (...) caçador moderno, boa pontaria, quadro negro das cartas.  
(...)  
Surpresas e adivinhação, (...) efeitos mágicos (...) o cofre dos duendes, passagem invisível, transformação, perfeito engano...<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, Nossa Senhora do Desterro, 22 de setembro de 1882, nº. 213, p. 04.

<sup>140</sup> CABRAL. Op. cit. p. 249.

<sup>141</sup> CABRAL. Id. ibid. p.238.

<sup>142</sup> O ARGOS, nº. 972.

Novamente por escassez de anúncios e matérias nos arquivos pesquisados se recorre ao livro de Cabral, tantas vezes citado aqui. Com duas passagens pela ilha fez-se presente o prestidigitador Júlio Pereira dos Santos nos anos de 1860 e 1862, o qual aparentemente fizera muito sucesso junto ao público. Como já pudemos perceber no espetáculo de outro prestidigitador, Júlio Pereira terminava o seu “show” com a apresentação do Megascópio Egípcio, uma espécie de cosmorama.

#### 4. DRAMALHÕES, LÁGRIMAS E “BONS COSTUMES”

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez  
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,  
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,  
Como o mendigo exhibe a sua sordidez.  
Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;  
Impomos alto preço à infâmia confessada,  
E alegres retornamos à lodosa estrada,  
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.<sup>143</sup>

O capítulo que segue, da mesma forma que o quinto capítulo, faz uma análise de parte da obra teatral de Horácio Nunes Pires, conforme havia sido anunciado na introdução do trabalho. Em 1898, Horácio reúne considerável parcela de sua produção dedicada ao teatro, numa coletânea chamada *Bastidores*, dividida em duas partes: a primeira, *Parte Dramática* que traz em seu conteúdo seis dramas e a segunda, *Parte Cômica*, que reúne sete comédias.

Assim, decidiu-se utilizar uma parcela de tal antologia. Dividido em subcapítulos, esta unidade reúne, além de um estudo da participação social e da obra do autor em Nossa Senhora do Desterro e posteriormente em Florianópolis (Horácio Nunes Pires: vida e obra), a análise de quatro dramas, a saber: *Dolores*, *Coração de Mulher*, *O Bem e o Mal* e *O Anjo do Lar*. No que se refere às comédias foram analisadas *A Sogra*, *Fatos Diversos*, *Ditos e Feitos* e *A Prima*.

Quanto ao critério de escolha das peças a serem usadas no trabalho, todas as peças que constam na coletânea *Bastidores* foram lidas e analisadas. Simplesmente aquelas que demonstraram maior possibilidade (tanto qualitativa quanto quantitativamente) de revelar práticas, costumes e características do período estudado, foram utilizadas na dissertação. Desta maneira ficam de fora as seguintes peças: *Helena*, *Rosas e Goivos*, *Os Pretendentes*, *Grandes Manobras* e *O Idiota*. Foram escolhidas tais peças por elas evidenciarem de maneira mais nítida a sociedade Desterrense/Florianopolitana, seus costumes, práticas sociais e culturais e anseios. Pelo fato de tornar a operacionalização do estudo mais exequível, decidiu-se resumir cada uma das peças e partir daí analisá-las.

---

<sup>143</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 99.

#### 4.1 – Horácio Nunes Pires, vida e obra

Para apreciar a boa reputação de um homem não se tem em conta se cuida da educação dos filhos, visto que todos praticam esse dever; por justa e recomendável que seja, é uma ação comum a todos os homens; também não se atribui mérito a uma árvore gigantesca quando se encontra entre outras das mesmas proporções. Não creio que algum espartano se vangloriasse do seu valor, visto que era uma virtude comum no seu país, como a fidelidade e o desdém pelas riquezas. Um mérito, por maior que seja, não pode ser objeto de recompensa quando se converteu em costume; e não sei que motivos teriam para lhe chamar grande, estando ao alcance de todas as fortunas.<sup>144</sup>

Desde o nascimento de Horácio até a sua morte, na hoje movimentada e cosmopolita Rua Bocaiúva, 25; decorreram-se 64 anos. Dificilmente seus pais, Anfilóquio e Henriqueta Nunes Pires, poderiam imaginar que seu pequeno Horácio, nascido em 1855 se tornaria o mais celebrado dramaturgo catarinense, quase um século depois de sua morte.

Hoje a capital catarinense é outra, nem mais o nome é o mesmo. A Nossa Senhora do Desterro, desde 1894, é Florianópolis, Floripa para os que a adotaram como lar ou como refúgio para as épocas de veraneio.

Na rua onde Horácio Nunes Pires viveu tantos anos e que em sua época era um recanto ermo dos mais abastados cidadãos desterrenses (e depois florianopolitanos), um amontoado de chácaras destinadas àqueles que queriam fugir do burburinho do centro, das epidemias de cólera, febre amarela, etc., ou simplesmente das classes menos favorecidas que circundavam o núcleo principal da cidade, hoje pululam lojas de grife, shoppings centers, redes hoteleiras internacionais, bares, escolas, bancos e diversos indícios de uma época, no mínimo diferente da sua. Como era de se esperar, devido ao passar dos anos que abarcou entre outros tantos acontecimentos; proclamação da república, a abolição da escravatura, a Revolução Federalista, a Guerra do Contestado, o advento do cinema, duas grandes guerras mundiais, a televisão, a internet, a cibernética e por ai afora, a Rua Bocaiúva vive uma período totalmente mudado.

---

<sup>144</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Das recompensas da honra*. In: MONTAIGNE. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Otto Pierre, editores, 1980, p. 89.

Durante muitos anos, a seu tempo, Horácio Nunes Pires pode ver de seu quintal a beira mar tão próxima que seria possível seus serviçais deitar fora o lixo ao mar pela janela da casa, como era de costume então. Desde os primeiros ranchos construídos pelos que colonizaram a ilha, passando pelas casas e sobrados que os substituíram, em sua maioria, eles foram construídos com seus fundos voltados para o mar. Este por sua vez era local de despejos, para dar vazão aos excrementos carregados pelos escravos. Para ali eram jogados os animais mortos, o lixo da casa e tudo mais que não prestasse. A praia não era local de banho como é hoje, era local do indesejado. Muitas vezes, na orla marítima desterrense, se poderia encontrar até cadáveres humanos. E não somente no Desterro era assim, conforme informações de viajantes que nela e em outras capitais e cidades importantes do país que por elas passaram, a higiene não era das melhores, ou talvez a noção dela fosse diferente. Esta mesma orla que fazia parte do cenário da casa de Horácio Nunes, já foi chamada de Rua da Praia de Fora e, que depois do aterro sofrido em fins do século XX passou a ser a avenida mais movimentada da capital.

A Rua Bocaiúva (passou a ter este nome a partir da proclamação da República em 1889), antes chamada de São Sebastião, junto à atual Esteves Júnior e a Heitor Luz, ou seja, a região que circunda atualmente o Shopping Beira-Mar, era um emaranhado de propriedades beirando à medida de consideráveis latifúndios urbanos.

O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral menciona em sua obra *Nossa Senhora do Desterro* que era comum os desterrenses mais providos de dinheiro disporem, além de uma moradia no centro da cidade, de uma segunda propriedade afastada das áreas de maior circulação, esses locais seriam as citadas chácaras. Relata também que tais domínios, além do refúgio para as épocas de epidemias, como já foi mencionado aqui, eram local de fuga, refúgio, das ruas sujas e nauseabundas do centro da capital provincial, pois segundo os médicos e estudiosos do período, as doenças que causavam pandemônios eram transmitidas pelos seus miasmas. Assim, acreditavam eles, o mau cheiro que exalavam os becos estreitos e também as principais ruas do conglomerado humano poderia levar às doenças como varíola, cólera, febre amarela, etc. Posteriormente descobriu-se que os verdadeiros vetores que levavam a tamanha infestação eram outros. Ainda o autor refere-se a tais locais como casas de veraneio, nem sempre luxuosas, mas certamente muito espaçosas, confortáveis, rodeadas de árvores frutíferas e de sombra e muitos outros atributos da natureza. Era de costume também que entre as famílias das redondezas houvesse visitas, com trocas de presentes

e amenidades, onde se colocava a conversa em dia acerca da política, de fatos relevantes à ordem e ao desenvolvimento da sociedade ou simplesmente colocavam-se os mexericos em dia.<sup>145</sup>

Muitos foram os que em tais sítios habitaram, compreendendo-os como moradia fixa e não sazonal, como foi o caso da família de Horácio Nunes Pires. Certamente o teatrólogo viveu num ambiente semelhante, o que por seguro deve ter-lhe auxiliado nas longas horas dedicadas à escrita de suas peças, romances, poesias e traduções. O resultado pode ser visto na sua longa obra que mais à frente será detalhadamente mencionada e estudada.

É muito relevante perceber que possivelmente uma grande quantidade de tipos, personagens e acontecimentos do cotidiano que permeiam os trabalhos literários de Horácio Nunes Pires são advindos desse ambiente. O historiador Oswaldo Cabral, antes mencionado, ajuda a comprovar tal, num devaneio produtivo. Com direito à licença literária e tudo, chega a traçar como seriam as reuniões dessas famílias em tais locais. Alcança uma divagação tal, no trecho que vem a seguir, que faz parecer estar escrevendo uma peça teatral de costumes da época, uma peça que se assemelha muito em seu conteúdo ao trabalho de Horácio Nunes Pires. Tanto se parece que não esquece nem de mencionar mesmo de forma tênue o moralismo burguês:

Eram visitas inesquecíveis, com tempo suficiente para todas as fofocas, a começar pelo defeito das escravas, como sempre, e acabando pelas aventuras dos maridos alheios, pelos namoros e promettimentos das moças, pelas espinhas dos filhos deitando barba, pela alta constante do custo de vida – toda a novela que as donas de casa sempre contam, desde que o mundo é mundo e que continuarão contando até a consumação dos séculos. E, em cochichos entrecortados de risadinhas, um ou outro caso escabroso que, afinal, havia aqui como em qualquer parte, a história do padre ‘tal’, cuja comadre estava outra vez ‘esperando’ - coisas que se contavam enquanto as moças andavam pela chácara e interrompidas se elas apareciam sem aviso prévio...<sup>146</sup>

Enfim, o modo de vida de Horácio influenciou amplamente sua obra. Desde a vida pacata e sossegada de sua propriedade, quanto a tranqüilidade da provinciana Nossa Senhora do Desterro de sua época, tudo está lá, nas suas peças, nos seus romances. Também foram muito importantes para a sua vasta produção, todos os

---

<sup>145</sup> CABRAL. *Nossa Senhora do Desterro*. Volume 1, Notícia. Florianópolis: Lunardelli, 1979. p. 261-264.

<sup>146</sup> CABRAL. Op. cit. p. 264.



empregos públicos que teve. Grandes escritores brasileiros beneficiaram-se com a considerável “tranqüilidade” e estabilidade advinda dos cargos públicos, no que se refere ao tempo que poderiam dedicar à literatura mesmo em horário de expediente. Não se pode negar que a posição social e a conta bancária do pai também lhe auxiliaram, mas de nada lhe adiantariam tantos aspectos relevantes o auxiliando se, ele não tivesse talento e, isto sim lhe sobrava. O teatro em si estava tão arraigado em Horácio que em passagens de diversas peças ele faz menção de citá-lo diversas vezes. O moralismo que suas peças demonstram é fruto da sociedade em que vivia, da mesma forma que os cenários e os personagens criados por ele evidenciam a camada social a qual pertencia.

Por muitas vezes parece até meio sem sentido falar-se tanto na propriedade e o meio que circundavam o autor, porém, sabe-se que as pessoas, inerentemente, carregam em seu comportamento e atitudes, as características do espaço que coabitam. E Horácio preservou toda essa riqueza cultural de sua época em seus trabalhos literários.

Voltando então ao círculo de convivência do escritor, sabe-se que sua propriedade vizinou com grande parte dos maiores figurões da cidade na época. Entre eles: *José Feliciano Alves de Brito*, coronel, grande capitalista, empresário responsável pela construção do prédio da alfândega de Desterro, rico comerciante, dono de conceituada loja de fazendas e outros artigos de luxo; *José Maria do Vale*, comerciante que chegou a presidir a câmara municipal da capital em 1856; *Duarte Paranhos Schutel*, médico, homem de renome político e social, deputado provincial e da Câmara Geral; *Fernando Hackhardt*, armador, comerciante dono de lojas e proprietário de moinhos; *H. Gauthier*, próspero comerciante; *Carlos A. Ebel*, comerciante, também possuidor de um moinho; *Manoel Luis do Livramento*, tenente coronel, comendador, comerciante e armador; *Raulino Julio Adolpho Horn*, membro da junta governativa de 1889, vice governador do estado em 1890, chegou a presidir o Tribunal de Justiça do Estado e o Congresso, farmacêutico e proprietário de duas lojas no mesmo ramo; *Manoel Francisco Pereira Netto*, comerciante, agiota que emprestava dinheiro sob o penhor de jóias, ouro, prata e até escravos; *Alexandre José de Sousa Bainha*, um dos maiores de Nossa Senhora do Desterro, capitão da Marinha Mercante, armador comprador de ouro e prata; membros da *família Pinto da Luz*, clã de armadores; da mesma forma a *família Boaventura da Costa Vinhas*, também armadores; *José Maria da Luz*, outro dos grandes capitalistas da cidade, de tão vasta que era sua fortuna chegou a doar uma considerável extensão de terreno para a construção da Igreja de São

Sebastião da Praia de Fora; *Manoel Moreira da Silva*, oficial da armada; *Hercílio Pedro da Luz*, duas vezes governador de Santa Catarina; *Carlos Hoepcke*, abastado industrial catarinense, dono de considerável frota de navios; *Dr. Joaquim da Silva Ramalho*, vice presidente provincial em 1878; e entre outros tantos, o influente político, tabelião e advogado *Manoel José de Oliveira*.

Voltando então à vida literária de Horácio, coube a José Brazilício de Souza musicar a letra do Hino do Estado de Santa Catarina, escrita por seu amigo Horácio Nunes Pires. Muitos dos que dele já ouviram falar, ou em algum local viram seu nome escrito, associam Nunes Pires imediatamente ao Hino do Estado, o que não deixa de ser correto. Contudo, o filho de catarinenses foi um considerável homem das letras e a autoria do Hino só lhe pertence por tal. O homem, por muitos considerado a figura mais completa do teatro de Santa Catarina no século XIX, foi romancista, poeta e tradutor.

Para se ter uma idéia da produção deste catarinense por merecimento, basta se dar uma breve observada na lista de suas obras, donde constam 42 peças de teatro, 20 traduções de operetas, dramas e comédias franceses. Como se não fosse bastante, além de traduzir livros do idioma francês, Horácio escreveu nove livros de poesia, e mais seis romances. Não bastasse criar, ele dedicou-se ao árduo trabalho da tradução de romances, tanto do francês quanto do espanhol.

Quanto ao estilo adotado pelo escritor, devido às temáticas utilizadas (família, honra, trabalho, amor romântico, casamento, adultério, etc.), pode-se considerá-lo um representante dual do romantismo e do realismo. Suas peças dividem-se entre essas duas escolas. Ela parte de estruturas bastante românticas: reviravoltas mirabolantes nas histórias, típicas dos dramas românticos, mas ao mesmo tempo ele defende uma série de valores que já não são pertinentes ao romantismo e sim a moral burguesa do realismo. Algumas vezes na mesma peça ele mescla os dois estilos, como o fez em *Coração de Mulher*, abordando o adultério e o abandono de um lar honesto, onde os três atos se passam no período noturno, no horário das “trevas” onde não se divisa o certo do errado, típica escrita romântica.

Dentro das Sociedades Dramáticas Particulares de Nossa Senhora do Desterro exerceu praticamente todos os cargos que uma pessoa socialmente importante poderia desempenhar. Delas, foi diretor, ator, presidente, crítico, contra-regra, ensaiador e dramaturgo. Chegou a ser fiscal do Teatro Santa Izabel.

Antes que se incorra em erro ou simples omissão, é por certo afirmar que Horácio não nasceu em Santa Catarina. É ele fluminense nascido em 3 de março de 1855. Mas, por todo seu trabalho, tanto de caráter profissional, quanto sua dedicação extrema ao teatro catarinense e todo o legado teatral que deixou para o Estado, seria incorreto não tê-lo como um nobre cidadão de tal território.

Antes mesmo que completasse cinco anos de vida, no ano de 1859, Horácio junto a seus pais (Anfilóquio e Henriqueta Nunes Pires) transfere-se para a cidade de Lages, situada no planalto catarinense. Tempos depois, a família faria novamente as malas, porém agora para a capital provincial. É assim que no ano de 1866 os Nunes Pires dirigem-se para a então chamada Nossa Senhora do Desterro.

O neto de Feliciano Nunes Pires\*, junto à sua paixão pelos palcos desterrenses, dedicou-se também à causa abolicionista e republicana. No que diz respeito à carreira profissional – aquela que lhe daria o sustento, pois das artes e da dramaturgia em geral ele ganharia a subsistência intelectual – Horácio exerceu muitos cargos públicos. Dentre eles foi funcionário da Secretaria do Governo, da Fazenda Provincial, do Gabinete da Engenharia da Província. Fôra também Delegado Literário de escolas da capital, professor do Liceu de Artes e Ofícios, diretor de Instrução Pública, diretor da Contabilidade do Tesouro Estadual, Diretor da Escola Normal, Delegado de polícia, amanuense, Diretor Geral da Instrução Pública, Inspetor Geral de Instrução.

Dos 64 anos que viveu, ao que tudo indica, no que diz respeito à vida intelectual, Horácio Nunes Pires foi extremamente dedicado, tanto que junto de José da Silva Cascaes, fundou em 1880 o *Jornal do Comércio*. Periódico que durou até 1894, teve entre seus colaboradores os poetas Cruz e Sousa e Virgílio Várzea. Neste periódico é que seria publicado o folhetim de *Dom João de Jaqueta*.

Dentre os colegas catarinenses de sua época, é o único que teve a chance de em vida ver suas peças representadas, até mesmo em outros estados brasileiros.

Em uma linha evolutiva de serviços prestados ao teatro e à literatura catarinense, Horácio Nunes Pires foi, a partir de 5 de dezembro de 1875, aos 19 anos, secretário da *Sociedade Dramática Particular (SDP) Recreio Catarinense*.

---

\* O fato de Horácio ser neto de Feliciano Nunes Pires é uma, dentre as várias, constatações de que ele pertencia à camada social mais abastada de Nossa Senhora do Desterro, pois o senhor Feliciano foi o 4º Presidente Provincial de Santa Catarina durante o período de 1831 até 1835. Chegou, o patriarca Nunes Pires, à presidência provincial do Rio Grande do Sul durante 5 meses do ano de 1837.

Entre a criação, tradução de uma peça ou outra, o irmão de Gustavo, Eduardo e Ernesto, casou-se em 1876, então aos 21 anos, com a senhora Flora Paulino da Silva. Antes disso, teve sua primeira peça encenada, trata-se de “Paulo”, no dia 26 de outubro de 1874, pela *SDP União dos Artistas*. Já não bastasse todo o trabalho nos bastidores dos palcos, a partir do ano de 1878, no Jornal *A Regeneração*, passa a ter uma coluna de crítica de teatro, mas escrevendo sob o pseudônimo de Helvetius. Em 1879, através do jornal *O Conciliador*, teria publicado o romance *Magdalena*, uma tradução sua.

Algumas outras publicações suas aparecem sob o pseudônimo de Fúlvio Coriolano. Toda a sua produção destinada à crítica literária foi reunida e posteriormente publicada na obra *Literatura: crônica teatral*, esta tendo como autor, Helvetius.

O drama intitulado *Coração de Mulher* foi seu primeiro trabalho apresentado fora do Estado de Santa Catarina, em 22 de dezembro de 1879. Tal drama seria publicado em 1880 e, no mesmo ano o drama *A Pecadora*. Os dramas *Dolores* e *Helena*, seriam editados um ano depois e, da mesma forma da obra *Coração de Mulher*, seriam publicados pelas folhinhas de Laemmert, no Rio de Janeiro.

No *Jornal do Comércio*, no qual havia sido membro fundador e colaborador, publicou, em 1881, sob o pseudônimo de Fúlvio Coriolani, uma tradução do romance *A Capa do Russo*.

Diante do alvoroço que causara ao se apresentar, ao final de 1882, no Desterro, a atriz mirim Julieta dos Santos, Nunes Pires escreve para a menina, então com 10 anos, o drama *O Anjo do Lar*. Por certo a menina haveria aportado por Desterro junto à Companhia Julieta dos Santos algum tempo antes, teria ela por volta de seis anos de idade, já causando considerável impacto. Consta que Nunes Pires teria entregue a peça para a pequena atriz na segunda quinzena de janeiro do ano, em espetáculo beneficente .

O mais conhecido trabalho, ao menos para o reduzido grupo de pessoas que conhece parte considerável do trabalho do autor, o romance *D. João de Jaqueta*, do qual se irá falar mais adiante, foi publicado pela primeira vez em 1887.

Mesmo já tendo sido representado (duas vezes em 1884 e uma em 1885), o drama *Dolores* que viria compor a coletânea *Bastidores* tem sua primeira parte editada em outubro de 1888 pelo jornal desterrense *A Palavra*. Sua publicação total seria efetivada, antes mesmo da coletânea mencionada anteriormente, através do *Jornal do Comércio*, em forma de folhetim em 1889. Um ano depois (1890), o mesmo jornal

publicaria a comédia *A Paixão de Jeremias*. A mesma peça seria publicada na compilação do autor no ano de 1898, porém com o título de *O Idiota*. Percebe-se a mudança de nome, já no ano de 1890 e em 1894 o jornal *A República* anunciava a representação da peça *O Idiota*.

Reconhecido pelos profissionais da arte dramática de outros estados, que aportavam no Desterro, o autor viu, nos primeiros anos da década de 1880, ser ensaiado seu drama *A Honra* pela *Companhia Profissional do Senhor Comsett*.

Da mesma forma que escreveu bons dramas, o autor de *O Anjo do Lar*, sempre foi afeito à escrita da comédia. Comédias por sinal muito bem feitas, que fugiam ao trivial, eram mais ásperas, com uma considerável dose de cinismo que as diferenciavam das outras. Desta veia de comediógrafo surgiu, por exemplo, *A Sogra*, peça que chegou a ser encenada, em 1888, no *Teatro Polytheama*, importante casa de espetáculos da época, situada na capital federal.

Muito importante para que o público tivesse acesso à literatura da época, foram os folhetins, publicados amplamente nos jornais desterrenses. Nada mais eram que pequenas partes de uma obra, publicadas a cada número do jornal. Uma espécie de novela impressa, a qual muitas vezes fazia com que o público ansiasse por uma nova edição do periódico. Nunes Pires aproveitou-se desse artifício para publicar suas obras, tanto que em outubro de 1890, o *Jornal do Comércio* passa a publicar em folhetim a comédia em 1 ato intitulada *A Paixão de Jeremias* que, quando publicada pela segunda vez, na coletânea *Bastidores* de 1898, já teria seu título mudado para *O Idiota*.

Já amplamente conhecido e reverenciado pelo público teatral desterrense, o autor, em 24 de maio de 1893, tem sua comédia de um ato, *Os Pretendentes* representada pelo *Grupo Dramático Catarinense*, na mais importante casa de espetáculos de então, da capital provincial de Santa Catarina, o *Teatro Santa Izabel*, teatro que na atualidade leva o nome de outro respeitabilíssimo teatrólogo catarinense: Álvaro de Carvalho.

Em 1894, o jornal *A República* publicaria mais uma tradução sob o título de *Por Causa de uma Viúva*. No mesmo jornal, no ano seguinte seria publicado *Marieta*, também uma tradução. Dedicando-se menos às traduções, no ano de 1896, Horácio, teria publicado dois romances de sua autoria: *A Leprosa* e *A Orgulhosa*.

No ano de 1898, Horácio, provavelmente na intenção de deixar seu legado para as gerações futuras, reúne considerável parte de sua obra no livro *Bastidores*. Editado e impresso pelo Gabinete Tipográfico Catarinense, quase tudo que chegou aos dias de hoje, de sua produção voltada ao teatro, só é conhecida, graças à tal empresa. Na coletânea estão 13 peças, divididas em dois blocos, dramas e comédias. Da primeira parte constam os dramas: *Dolores*; <sup>147</sup> *Helena*; *Coração de Mulher*; *O Bem e o Mal*; *O Anjo do Lar*; *Rosas e Goivos*.

Logo após segue a parte, intitulada Parte Cômica, destinada a fazer rir, ou seja, as comédias. Dentre as sete peças estão: *A Sogra*; *Fatos Diversos*; <sup>148</sup> *Ditos e Feitos*; *A Prima*; *Os Pretendentes*; *Grandes Manobras*; <sup>149</sup> *O Idiota*. <sup>150</sup>

Mesmo sendo *Bastidores* uma compilação de extensão considerável, a obra de Horácio Nunes Pires é muito mais ampla. Dela ainda destacam-se as comédias: *O Bicho*; <sup>151</sup> *Vocação para Turco*; *O Pintor*; *Judas*; *Damiana Lontra* (paródia do drama *Diana de Rione*); *Um Cacho de Mortes*; (editada em 1903 na cidade de Mogy-Mirim pela Casa Cardona, Typographia – Papelaria Livraria), *O Selo*; *Juca*; *A Filha do Zebedeu*; *Os Ratos*; *O Noivo*; *O Careca*; *A Potência*; *Câmara Ótica*; *O Crítico*; *Onde Está a Caridade*; *Os Cocóis*; *Uma Peça Literária*; *A Literatura*; *Terra das Moças*; *O Fim do Mundo*; *Alma de Gato*; *Diamantina*; *O Confessor*; *El-Rei Plutão*; *Os Bonecos de Curvello*; *Pretos e Brancos*;

Conta-se ainda um bom número de dramas, dentre os quais estão: *Satã*; *Alma*; *Dois Republicanos* (sátira); *Amor*; *Mundo das Aparências*; *Paulo*; *A Pecadora*; *A Paixão de Jeremias* (publicada em outubro de 1890 pelo *Jornal do Comércio*); <sup>152</sup> *Coração de Mulher*; *Ser e Parecer*; *A Honra*; *O Romance da Messalina*; *Jorge*.

---

<sup>147</sup> A primeira parte do drama *Dolores* havia sido anteriormente publicado, no jornal *A Palavra*, no ano de 1888.

<sup>148</sup> *Fatos Diversos* e *Ditos e Feitos* foram escritas em 1881.

<sup>149</sup> A comédia *Grandes Manobras*, antes de pertencer ao volume *Bastidores* (1898) foi publicada, em 1895 no jornal *A República*.

<sup>150</sup> A comédia *O Idiota* teve como título anterior *A Paixão de Jeremias* e, junto às peças *Grandes Manobras* e *Dolores* fôra publicada anteriormente à coletânea organizada por Horácio Nunes Pires. Fôra publicada com o título *A Paixão...* no ano de 1890, através do *Jornal do Comércio*.

<sup>151</sup> Publicada pela Biblioteca das Folhinhas Laemmert, no Rio de Janeiro, no ano de 1901.

<sup>152</sup> Conforme uma das notas anteriores, *A Paixão de Jeremias*, passa a se chamar *O Idiota*, porém não se tem certeza da data da mudança de título. O que pode ser afirmado é que no mesmo ano de sua primeira publicação pelo *Jornal do Comércio* em 1890, ela já teve seu nome alterado e, quando da sua publicação na coleção *Bastidores*, já trazia o nome de *O Idiota*.



Como não poderia ser diferente a todo bom escritor, Horácio aventurava-se também pela poesia. Mesmo sem ter publicado nenhum livro do estilo, tem-se notícia de que o autor escreveu os seguintes títulos: \*

*Caridade; Bacante; Primeiro Amor, Amor que Mata; Agonia; Saudades; Nebulosas; Zinguezagues* (anedota); *Monólogos* (teatro).

Dentre o estilo poético, o autor ainda traduziu, junto ao soneto *No Cemitério*, as seguintes obras: *Discípulos de Emaús; O Pajem; Paris; A Outra; Imprudência de um Anjo; As Duas Irmãs*.

Juntando a notável veia que tinha para o teatro e um enorme ímpeto de leitura, Nunes Pires traduziu as seguintes peças teatrais: *Rapaz Apressado; Na Véspera do Espetáculo* (opereta); *Ilha dos Corcundas; Noivos em Apuros; Por Causa de uma Viúva*. (Publicada em 1894, no jornal *A República*); *Pai; Noite Nupcial; Queda de um Anjo; Amar e Morrer; Virgem Morta; Primeiro Amor; Tesouro do Diabo; Colar de Pérolas; Trevas e Luz; Duquesa; Médico das Crianças; Naufrágio da Medusa; Boêmios; Mulheres*.

O autor ainda publicou narrativas de sua autoria, em forma de folhetins, em jornais como *O Conservador, A Regeneração, O Artista, Jornal do Comércio, O Progresso*. Os romances são os seguintes:

*A Orgulhosa* (publicado em 1896 no jornal *A República*); *A Leprosa* (publicado em maio de 1896 no jornal *A República*); *Marieta* (imitação publicada no jornal *A República*, em 1895); *Juriti; Dom João de Jaqueta* (1887, publicado no *Jornal do Comércio*); \* *Julieta*.

Não fosse suficiente, ainda traduziu romances do espanhol: *Magdalena*. (Em 1879, publicado no jornal *O Conciliador* e em 1896, publicado pelo jornal *A*

---

\* De grande parte da obra de Horácio Nunes Pires simplesmente se conhece apenas o título. Difícil seria enumerar quais são os motivos para tal “ausência”, pois dentre as obras que simplesmente não são mais encontradas, estão volumes dos quais se tem plena consciência, terem sido publicados, quer seja no formato de folhetins, nos jornais da época, ou até mesmo editados em forma de livros. Tais títulos são conhecidos pelo fato de Iaponan Soares, em *Breve Notícia Sobre Horácio Nunes*, em artigo que abre uma edição recente do romance *Dom João de Jaqueta*, organizado por Carlos Jorge Appel, citar que o mais famoso autor da família Nunes Pires, ao falecer, no ano de 1919, houvera deixado uma *Memória* inédita, na qual fazia inventário do que houvera produzido. Alguns desses títulos são encontrados também nos jornais desterrenses da época anunciando espetáculos teatrais.

\* O romance *D. João de Jaqueta*, na verdade, trata-se de uma adaptação que o autor fez de duas comédias suas as quais, estão reunidas na coletânea “*Bastidores*”. As duas comédias são *Fatos Diversos e Ditos e Feitos*, sendo que a última completa a primeira.

*República*); *Rosinha* (1880, imitação em 27 capítulos, publicada no *Jornal do Comércio*).

E da mesma forma fez com o estilo narrativo, porém desta vez, advindo da língua francesa: *Isa*; *Surupian*; *Ódio da Morte* (publicado em 1896, no jornal *A República*); *Bruto* (publicado em 1895 no jornal *A República*); *Odette* (publicado em dezembro de 1896 pelo jornal *A República*); *A Capa do Russo*. (1881, publicado no *Jornal do Comércio*).

Resta ainda a tradução de três romances, os quais não constam em suas *Memórias: A Carteira e O Castelo dos Fantasmas*, ambos publicados pelo jornal *A República* em 1896, e por fim a narrativa *O Amor que se Vinga*, também publicado no mesmo jornal e no mesmo ano.<sup>153</sup>

Conforme o jornal *A República* de 25 de agosto de 1895, na cidade de Porto Alegre, estrearia uma “nova” opereta do senhor Horácio Nunes Pires, sob o título de *Loureira* que, conforme o próprio autor, não se tratava de uma peça inédita, mas sim, de um de seus primeiros trabalhos. Assim, tal trabalho deve ser assinalado como pertencente ao acervo de produções de Horácio Nunes Pires.<sup>154</sup>

Dando prosseguimento à linha evolutiva da produção do autor por mais vezes contemplado até aqui, tem-se notícia de que, já no século XX, teria Horácio a graça de ver mais duas peças suas publicadas: em 1901, a comédia *O Bicho*, pela Biblioteca de Folhinhas Laemmert, no Rio de Janeiro e uma segunda comédia chamada *Um Cacho de Mortes*, esta porém, publicada em 1903 pela Casa Cordona (Tipografia, Papelaria, Livraria, Edição da Comarca) Mogi - Mirim, em São Paulo.

Depois de conhecido o palco onde se apresentaria a peça principal da récita, conhecidos o programa e nomeados os atores e o autor, é hora de subir o pano e se desenrolar o espetáculo.

---

<sup>153</sup> SOARES, Iaponan. *Breve Notícia Sobre Horácio Nunes*, in: NUNES PIRES. *Dom João de Jaqueta*; introdução e fixação de texto Carlos Jorge Appel; estudo bibliográfico Iaponan Soares. Porto Alegre: Movimento; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. p. 17-22.

<sup>154</sup> A REPÚBLICA, Nossa Senhora do Desterro, 25 de agosto de 1895, p. 04. Apud: JUNKES, Lauro. *Contextualizando Horácio Nunes*. In: NUNES PIRES. *Teatro Selecionado*: seleção, atualização, introdução e bibliografia/ Lauro Junkes. – Florianópolis; Ed. Da UFSC: FCC, 1999, p. 34-35.



## 4.2 - Dolores

A primeira parte do drama *Dolores*, de Horácio Nunes Pires, foi publicado em 1888, em forma de folhetim pelo jornal desterrense *A Palavra*. A obra teria sido publicada de forma completa, anos antes, em 1881, através das Folhinhas Laemmert, no Rio de Janeiro e depois em 1898.

Consta entre seus personagens a jovem de 19 anos que dá nome à peça, Dolores, o Barão das Laranjeiras, senhor de 50 anos, pai da moça, o Comendador Moreira, homem de 39 anos, o Doutor Castro, com 45 anos, Augusto de Azevedo, mancebo de 24 anos, a paixão de Dolores que irá disputá-la junto ao comendador, alguns convidados e criados e por fim o senhor Manoel de Miranda. Chegou a ser representada três vezes, pela sociedade Álvaro de Carvalho, no mesmo teatro e todas elas, com grande público. Ambienta no Rio de Janeiro, mas dando indícios de que perfeitamente se encaixa nos padrões desterrenses, a peça se inicia tendo como cenário um requintado salão, aparentado ter sido preparado para uma festa.

O enredo gira em torno do jovem Augusto e do Comendador Moreira, que disputam a mão da jovem casadoira Dolores. Enquanto Augusto é um mero funcionário público, pobre, o comendador é um influente homem rico, porém Dolores é profundamente apaixonada pelo jovem. A donzela é filha do Barão das Laranjeiras e irmã de Carlos. O Doutor Castro e o senhor Manoel de Miranda representam tipos sociais da época e em se tratando do conteúdo da peça, propriamente dito, simbolizam modelos consolidados pelo teatro da época, o primeiro um homem sério, de caráter nobre e o segundo não menos nobre, mas totalmente cômico.

Já na primeira cena aparece o proprietário da casa, o Barão das Laranjeiras, conversando com o Comendador Moreira. Ambos representando personagens típicos de Horácio, sendo o primeiro a figura paternalista de excelente caráter e o outro solidificando um papel de cinismo, escárnio e audácia, o contraponto do primeiro, por representar a moral deturpada. Seria ele e suas ações, para o público espectador, um exemplo negativo. Após comentar seu estado de graça (o Barão), sua permanente felicidade, na fala do Barão, transparecem vários dos, já enfatizados, preceitos moralizadores que regiam a sociedade desterrense oitocentista. Para o Barão, é feliz o

pai que ama seus filhos e “que vê neles outras tantas partículas de sua alma, outros tantos pedaços do seu coração, não pode ficar de gelo, quando eles são felizes.”<sup>155</sup>

Há de se lembrar que o lar é a base da sociedade desterrense oitocentista e que muitos dos costumes que o sustentam perpassam também o ambiente público. Vale ressaltar que a recíproca é verdadeira.

Voltando ao Barão, ele ainda destaca ao comendador que este, por sua vez não compreende tais alegrias íntimas, por nunca ter-se casado. E, é claro, recomenda tal para o atento ouvinte.

Grande relevância deve ser dada ao papel de formador da moralidade da sociedade aqui em questão, exercido pelo teatro. O seu palco transcende o real sentido, ultrapassa as suas paredes físicas para, fixar-se no subconsciente de seus espectadores. A moralização ali pregada, difundida entre aplausos, risos, encenações, estatutos e regras de convivência irá impregnar no cotidiano da sociedade seja em âmbito público ou privado. Para Moreira, que vivia num “turbilhão dos prazeres do mundo”, as alegrias daí advindas não poderiam ser sequer comparadas à manifestação de felicidade do Barão, estas sim causadas por puros sentimentos. Para Moreira, ele que vivia, diga-se de passagem, infectado por uma vida mundana de prazeres fáceis e longe do lar sagrado de uma família, “as alegrias do lar são as únicas verdadeiras na vida.” E ele acrescenta ainda mais dizendo que estas outras alegrias são fugazes e que, quase sempre causam desgraças, “desenganos cruéis, lágrimas da amargura...”<sup>156</sup>

A valorização, dos grandes amores, vividos dentro da família, nos dizeres do Barão, são outros valores a serem preservados. O amor dedicado aos filhos, à esposa, ou seja, ao âmbito familiar em questão, deve ser venerado “como objeto sagrado” e devido à sua grandeza deve ser reverenciado. Seriam então desses amores que surgiriam a felicidade do casamento, a tranqüilidade da família, o bem-estar da vida.<sup>157</sup>

Verdadeira lição de preceitos morais oitocentistas é tal passagem da peça. É no drama teatral que eles estão mais nítidos, muito mais visíveis do que nas comédias. Não que este estilo não se nutra de tal conteúdo, porém o drama é que o traz em sua forma mais densa e perceptível. E Dolores de Horácio Nunes Pires capta tudo isto em sua

---

<sup>155</sup>NUNES PIRES. *Dolores*. In: JUNKES. (org.) *Teatro Selecionado: Horácio Nunes Pires*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: FCC, 1999, p.136.

<sup>156</sup>NUNES PIRES. Op. Cit. p. 136.

<sup>157</sup>NUNES PIRES. Op. Cit. p. 137.

essência, principalmente quando enfatiza através da fala do Barão que os casamentos que se assentarem sob a égide do amor e da conseqüente tranqüilidade da família “são os que mais benefícios prometem à sociedade e que mais garantias lhe oferecem.” E ele prossegue, numa confissão que parece confortar-lhe e felicitá-lo cada vez mais quando ressalta que “o homem pobre que trabalha (...) para obter com honra o pão da vida, quando, cansado e abatido, volta ao lar”, procura, “um olhar raso de ternura, um sorriso repleto de amor, o movimento precipitado dos afetos do coração, o ósculo puro e santo da esposa querida e meiga.”<sup>158</sup>

Seria ainda maior a alegria de quem tivesse uma filha como a do Barão das Laranjeiras, “dócil, meiga, um verdadeiro anjo.”<sup>159</sup> Quando o Barão fala de seu filho, o mancebo Carlos, transparecem outras qualidades muito bem aceitas e ditadas como padrão de comportamento moral, tais como generosidade, nobreza e talento. Tudo isto então reunido para encher de orgulho os pais. Somam-se a estas também a honra, honestidade, princípios fundamentais e balizadores da moral social.

Nunes Pires, por meio de suas criações, deixa transparecer que entende o casamento além da simples união entre duas pessoas. Antes de tudo o que o faz são os sentimentos como amor e ternura, em suas palavras “o enlace de dois corações, (...) a junção de duas almas que tem por fim amparar-se mutuamente, enxugar as lágrimas que o sofrimento arranca.”<sup>160</sup> Dolores (o drama) destaca tal casamento em que a felicidade deve ser compartilhada e sentida da mesma forma, no qual o pranto deve ser consolado por ambos, tal qual a busca do caminho certo a seguir. Um dos pontos altos da peça, quando se trata da moral, se dá quando o Barão em emocionada reflexão diz que “são os casamentos por amor que consolidam a ordem e a moralidade da sociedade.”<sup>161</sup>

Notam-se então as mudanças que estão ocorrendo em tal sociedade, principalmente as que dizem respeito ao casamento, tido por muitos, até então, como algo a ser arranjado, um negócio financeiro, um investimento de ambas as partes, onde os sentimentos seriam relegados a um plano secundário. É então enfaticamente explicitado, na voz do Barão, um romântico moralista por excelência, que o “casamento por conveniência muda de face. É um pacto de baixeza com o ouro, da vilania com a opulência.” Nele não se encontra, como naquele inspirado pelo amor, “a calma e a

---

<sup>158</sup> NUNES PIRES. Op. Cit. p. 137.

<sup>159</sup> NUNES PIRES. Op. Cit. p. 136.

<sup>160</sup> NUNES PIRES, Horácio. Op. Cit. p. 137.

<sup>161</sup> NUNES PIRES, Horácio. Op. Cit. p. 138.

serenidade que, perfumando a alma do homem, transforma a alma da mulher em anjo enviado por Deus à terra” para fazer o ser humano sentir “os gozos divinais do paraíso.” Um casamento por conveniências seria uma união separada por um abismo, uma infelicidade onde impera a desordem, o vício, o ódio e muitas vezes o crime. O arrependimento quando chega é tarde.<sup>162</sup>

E ainda, chegado o arrependimento, não haveria opção de fuga, de recuo, pois quem o fizesse seria condenado pela sociedade. Nas palavras do Barão, restaria a ambos fingirem, para que a sociedade não percebesse “na mulher um demônio ou uma mártir” e não encontrasse “no homem um miserável ou um desgraçado sem nome.”<sup>163</sup>

No que diz respeito aos sentimentos em relação ao casamento e ao fruto deste, o Barão (e por que não se dizer o autor) concebe o verdadeiro como o eterno. Aquele que menos disto durar não o é. Homens e mulheres podem ser comprados, diz o Barão, porém não o amor.

Na cena que se segue, passam a participar da conversa o Doutor Castro, homem de caráter semelhante ao Barão das Laranjeiras, construído pelo autor com o intento de fazer transparecer a moralidade e o senhor Manoel de Miranda, personagem responsável pela veia cômica da trama. Sim, é normal na obra de Nunes Pires, mesmo num drama, ter tal figura fictícia. Seu papel é fazer rir, tanto que em sua primeira aparição, todos discutem e riem-se pelo fato do senhor Miranda ser enfático ao dizer que após levantar da cama ao amanhecer, ter caído, descobriu um passo de valsa. Deste modo ele é o motivo de risos da noite.

Para que não seja deixado de lado o principal assunto entre homens de seu tempo em semelhante comemoração percebe-se que o Barão é candidato a algum cargo político.

A peça de Nunes Pires até então recria alguns espaços e costumes em voga na elite da sociedade. Costumes tais como o baile que está havendo na casa do Barão, as conversas feitas pelos homens mais importantes política e socialmente em pequenos grupos, e à parte, enquanto o restante do salão diverte-se a dançar, conversar. As conversas vão desde a futilidade de um novo passo de valsa inventando às questões

---

<sup>162</sup> NUNES PIRES, Horácio. Op. cit. p. 138.

<sup>163</sup> NUNES PIRES, Horácio. Op. cit. p. 138.

(realmente importantes para a época e a camada social que pertencem) como uma candidatura política.

O costume do baile, muito em voga na época, faz remeter a outros tantos de similar intenção que seria de reunir e divertir a elite desterrense. Entre tais divertimentos, que às vezes eram sérias assembléias, para se discutirem assuntos de ordem importante, estariam jantares e reuniões. Oswaldo Rodrigues Cabral, no segundo volume (Memória) de sua obra *Nossa Senhora do Desterro*, dedica um capítulo inteiro a alguns destes importantíssimos acontecimentos sociais, dos quais só participava a fina flor da grã-finagem desterrense. Discorre ele que tais costumes remontam os tempos coloniais e que muitas vezes alguns deles não faziam feio às reuniões similares que aconteciam na corte. Dentre jantares, bailes, festas e soirées, Cabral descreve apreciáveis banquetes regados a vinho do porto, primoroso café, chás, substanciosa gama de doces, assados, variada espécie da tabacaria, concertos musicais. A decoração deveria ser farta, luxuosa, como remete o início da peça *Dolores*. Não faltavam os sofríveis e prolongados discursos, as contradanças e os conchavos das ante-salas, saletas e jardins. Os bajuladores brindes não poderiam faltar, em profusão de número e cores, tantos poderiam ser que, só causavam menos exaustão do que os discursos. Sermões tantos que diversas vezes proferidos por figuras do tipo do professor Pantaleão Peroba, personagem do romance *Dom João de Jaqueta*, também de Horácio Nunes Pires (HNP). Este que dentre palavras ditas, praticamente nada entendia o público, pois o seu próprio orador não conhecia seu significado. Pantaleão nada mais é do que um personagem caricaturesco de HNP, cômico, para não dizer trágico, sim, pois a situação de quem teria de ouvir tal figura seria no mínimo desesperadora. Tanto manjar pela frente, tanta bebida a ser sorvida e o inoportuno vociferante que não cala a matraca e segue dizendo asneiras, sandices aplaudidas por todos no salão, como mandavam as regras da boa convivência. Ah, havia o chá da meia noite, provavelmente para que todos os quitutes e bebidas ingeridos até então fossem digeridos, para dar lugar a outros tantos líquidos inebriantes e quitutes engordativos. Ora, é de se saber que os tempos eram outros e os padrões de beleza também, nada como ter uma pança considerável, toda construída pelos mais caros alimentos. Melhor ainda se oferecido pelos amigos em tais bailes. Ah! A comida! A comida, sim comida, pois não se serviam salgadinhos, nem pequenos bolinhos, o diminutivo praticamente não entrava no cardápio das festas oferecidas, principalmente se o anfitrião fosse um abastado cidadão desterrense. Não eram

poupadas as calorias e nem os pratos repletos de ingredientes vitaminados que faziam pesar o estômago. Constavam em variados menus, itens como peruas, leitões assados, farofa, doces, passas, amêndoas, figos, queijo. Quanto à carta de bebidas a variação era menor, além do já citado digestivo chá, constam ainda vinhos, cerveja e licores de diversas procedências.<sup>164</sup>

Referindo-se ainda aos tempos coloniais, o autor expõe que muitos dos viajantes que pelo Desterro aportaram ficaram intrigados, para não dizer faceiros com o modo das mulheres da capital provinciana se portar. Primeiro porque elas participavam de tais acontecimentos, segundo porque, ao menos a seus olhos, pareciam ter alguma beleza. Dom Pernetty, abade da expedição de Bougainville que por lá esteve em meados de 1763, deixou registrado que as mulheres eram “afáveis, desembaraçadas, grandemente acolhedoras e gentis”.<sup>165</sup>

Ainda em passagem do século XVIII, no ano de 1797, Oswaldo Rodrigues Cabral descreve que, em festa oferecida no palácio do governo provincial um senhor chamado Paulo José Miguel de Brito, cronista; ficou admirado com o comportamento do sexo feminino desterrense que participava de tal solenidade: “em nenhuma das terras em que estive, observei nas senhoras a polidez, urbanidade e boas maneiras que tinha encontrado nas de Santa Catarina”.<sup>166</sup>

Enfim, Cabral dá a entender que, segundo relato de viajantes do porte de Langsdorff, durante algum tempo o sexo “frágil” desterrense gozou de “acentuada acessibilidade” em tais eventos. -Há de se lembrar que os acontecimentos relatados referem-se às mulheres da elite -. Porém, ele confirma que tal liberdade não se prolongou por muito tempo, pois com o passar dos anos a sociedade fechou-se, pois ao passo que a população aumentava as classes sociais distanciavam-se e definiam seus espaços e regras de comportamento.<sup>167</sup>

O segundo volume de *Nossa Senhora do Desterro* traz à tona recepções que se aproximam do círculo de convivas de Horácio Nunes Pires. Ele mostra acontecimentos nos quais constam nomes de pessoas, as quais é sabido terem vivido nas cercanias da chácara de Horácio Nunes Pires. E, para completar, Desterro, na segunda metade do século XIX, não passava de uma capital provinciana, sendo assim não seria difícil reunir

---

<sup>164</sup> CABRAL. *Nossa Senhora do Desterro*. Volume 2. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 18-48.

<sup>165</sup> CABRAL. op. cit. p. 17-18.

<sup>166</sup> Apud: CABRAL. Op. cit. p. 18.

<sup>167</sup> CABRAL. Id. Ibid, p. 19.

grande parte da elite desterreense num jantar. É possível que numa delas, seja um baile, ou um simples jantar social, lá estivesse ele a inspirar-se de alguma forma, para o drama *Dolores*, quem sabe, grande parte de sua produção literária. Ora, Joaquim Manoel de Macedo não se inspirou em seu colega de quarto na época de seus estudos, para criar o personagem do *Moço Loiro*? Não por acaso sua inspiração seria o senhor Duarte Paranhos Schutel (1837- 1901), médico desterreense, o qual tinha uma chácara vizinha a de Horácio Nunes Pires. Poderia certamente o último ter criado personagens, inspirado em convivas de alguma dessas recepções.

Principalmente na segunda metade do século XIX, foi comum a criação de sociedades de baile com o intuito de entreter a classe dominante. Sociedades essas que em muitos aspectos se assemelhavam as Sociedades Dramáticas Particulares. Tanto se assemelhavam que muitos membros da elite faziam-se sócios, participavam até de diretorias, tanto das agremiações de baile quanto às de teatro. Muitas vezes após o espetáculo teatral, fazia parte do programa um baile, uma festa, um jantar em homenagem a alguém importante.

Em 5 de novembro de 1871, houve um desses bailes oferecidos em homenagem ao político, Chefe de Esquadra, Jesuíno Lamego Costa, que estava pela capital provincial em campanha para o Senado. Homem de extrema importância, Lamego chegara a ser almirante, barão e senador, então coube aos seus partidários oferecerem-lhe a dedicada honraria. O tributo festivo começara no teatro e estendera-se até o Hotel Papini, nas cercanias da atual Praça XV de Novembro. Além dessa festividade, o Almirante Lamego teve outras cinco oferecidas a sua pessoa, no decorrer do mês e, entre tais festividades, constava um jantar, oferecido pelo senhor Manoel José de Oliveira, em chácara na Praia de Fora que, como já é sabido, vizinhava com o sítio de Horácio Nunes Pires.<sup>168</sup>

Alguns participantes destas e de outras festividades moravam nas cercanias do sítio de Horácio. Dentre eles o já mencionado Manoel José de Oliveira, Boaventura da Costa Vinhas, Manoel Moreira da Silva e Manoel Luis do Livramento.

Em variados momentos, provavelmente devido ao bom vinho, a música regida algumas vezes por maestros como o amigo de Horácio, o senhor José Brasilício de Sousa, a farta comida e as companhias que deveriam agradar (nem todas é claro), a

---

<sup>168</sup> CABRAL. Op. cit. p. 35.



conversa jogada fora, tais reuniões varavam a noite e beiravam a hora do alvorecer. Em outro baile, também de intenção política, desta vez, oferecido pelo abastado Manoel Luís do Livramento ao Dr. Manoel Nascimento da Fonseca Galvão, segundo vice-governador da Província, que havia sido nomeado Juiz de Direito na Comarca de Lages, muitos dos convivas retiraram-se do palacete do rico Tenente-Coronel e Comendador, somente após as 4 horas da manhã.<sup>169</sup>

Houve além dos salões dos sobrados do centro da cidade ou das chácaras espalhadas pelos seus arredores, outros locais onde a elite reunia-se para eventos análogos. Um deles era o Palácio do Governo, hoje museu Cruz e Sousa e sede do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e o Quartel da Tropa de Guarnição da Ilha de Santa Catarina, mais conhecido como Quartel de Campo do Manejo, cuja construção foi iniciada em fins do século XVIII, onde hoje existe o Instituto Estadual de Educação. Além dos anteriores, também foi utilizado por diversas vezes o salão do prédio do Liceu, sito no Bairro Mato Grosso, nas redondezas do atual Colégio Coração de Jesus.

Depois de uma explanação de algumas boas festas que aconteceram entre os pares elitistas da Desterro oitocentista, volta-se à ficção de Horácio, se retorna ao drama *Dolores*, onde a conversa segue entre o Doutor Castro e o Comendador Moreira.

O Doutor fala a Moreira que nem todos são tolos e que o Barão tem amigos e verdadeiros amigos que velam por sua honra e felicidade. Moreira sente-se ofendido. O doutor fala então do ano em que se formara na Bahia, em 1863. Morava ele em casa de um alfaiate, Paulo de Medeiros, recém-casado com uma bela moça. Este por sua vez partiu em viagem de negócios e deixou o doutor Castro cuidando de sua casa. Dois meses depois e nada do alfaiate voltar. Enquanto isso, o comendador Moreira insinua ao doutor que este havia se relacionado com a esposa do amigo. O senhor Castro conta que, certa noite a mulher teve um surto nervoso e este a sedou. Passadas algumas horas, lá pela meia noite este ouviu a mulher gritar e gemer. Sendo assim, foi ver o que acontecia. O doutor disse que vira a mulher tendo um ataque na cama e a janela aberta pela qual um homem saltava a rua. Daquela noite, nove meses depois, resultara uma criança, esta enjeitada na porta de uma casa pelo doutor. Em sua volta ele achou Elvira morta. No dia seguinte, o alfaiate voltou. Castro diz ser Moreira o homem que anos atrás pulara aquela janela.

---

<sup>169</sup> CABRAL. Op. cit. p. 35-36.



Logo depois, na quinta cena, o Doutor Castro relata a Manoel de Miranda o fato ocorrido ao alfaiate e sua esposa na Bahia. Este disse que também havia visto o homem pular da janela, pois também se encontrava lá naquele período.

O autor começa a traçar o esboço do que até então faltava à trama, para que o público realmente vibrasse e começasse a torcer para que Dolores encontrasse o amor de sua vida. Começa então a delinear-se o amor proibido entre a personagem título e seu amado Augusto. Sob a égide do amor romântico, com muito lirismo, confissões, juras e promessas de paixão eterna, como é de praxe no estilo romântico, os dois mostram-se mutuamente enamorados. Mas antes de tudo, e Horácio deixa isto quase imperceptível, há uma ponta de dúvida entre os dois. Não uma dúvida da reciprocidade, mas quanto ao consentimento do Barão das Laranjeiras, pai da moça casadoira.

Nesse meio tempo, o personagem que deve arrancar do público a ira, e ter para si o ódio desta platéia, o senhor Moreira, os surpreende, enquanto conversam sozinhos em uma sala contígua à festa, portando-se de maneira inconveniente. Tenta insinuar que o modo como os dois encontravam-se em tal recinto da casa não seria bem aceito pelos convidados da festa.

Numa cena que se segue, o autor narra um encontro a sós entre Carlos, o irmão de Dolores e Moreira, ao qual cabe o papel de vilão. Assim, o moço, para demonstrar desagrado com a presença do outro, pede-lhe se a festa não está a sua altura. Carlos é um dramaturgo e revela estar escrevendo uma peça teatral que se intitula “O fruto do crime”. Conta-lhe o enredo tal qual havia acontecido na história que ocorrera na Bahia e por sinal ele era um dos protagonistas. Revela ainda que o marido após encontrar a mulher que havia se matado, também se suicida, mas ainda não revela o paradeiro da criança. Como era de se prever, Moreira assusta-se, porém, diz a si mesmo não ser culpado, porque não teria sido ele que havia dado a ela a corda e nem ter a ele ministrado o veneno.

A esta altura, o autor, para dar mais cores à personalidade de vilão que portava o comendador, evidencia cada vez mais as características negativas deste, pois o público no mínimo deveria sentir asco dele, e vê-lo como um entrave à sociedade moralizada que se queria. Tal comportamento deveria ser banido dos salões freqüentados pelas famílias desterrenses.

Logo a seguir voltam a se encontrar o vilão Moreira e Augusto. O primeiro, para imprimir ao outro incômodo, pergunta-lhe se já havia dançado com Dolores, a quadrilha que dele extorquirá. Augusto, enervado com a ironia, quase o agride.

Nunes Pires, demonstrando boa agilidade de texto, de cena em cena, monta quadros ágeis que vão de um local a outro revezando os personagens. E para aumentar ainda mais a ira do público para com o vilão, faz com que este apareça irritando aquele que deveria fazer o espectador rir e que tinha por intenção obter o carisma do público. Deste modo, Moreira diz a Miranda que este estaria enlouquecendo devido ao seu novo passo de dança. O cômico, fazendo jus à parte que lhe cabe, que é animar os que assistem, responde à altura, pedindo ao mesmo que poupe suas energias para as escaladas nas casas alheias. Deste modo, ele mostra conhecer o ato “ímoral” que Moreira cometerá há tempos na Bahia, acabando com um lar.

Na breve cena que se segue, o doutor Castro conversa com os seus próprios botões e deixa escapar-lhe à boca sua opinião sobre Miranda, o qual considera um verdadeiro palhaço. Depois tenciona ir ao jardim onde está Carlos “embebido em seus devaneios, como um amante ou um pateta... que é a mesma coisa.”<sup>170</sup>

Castro representa em certo modo o lado cético, nada romântico da sociedade, ou aqueles que se opunham a tal lado, que não gozavam da mesma opinião acerca do amor romântico e de certos comportamentos tidos como corretos para a época. Porém, antes de tudo o Doutor Castro idealiza a nobreza de caráter. Fica-se a impressão de que o autor (HNP) teve a intenção de deixar transparecer o caráter maniqueísta, por vezes pragmático, da sociedade desterrense. Provavelmente devido à busca incessante de uma conduta moral diferenciada e pautada nos cânones do comportamento moral burguês europeu, a elite criasse uma espécie de normalidade, regramento na maneira de portar-se em público, que não aceitasse erros ou desvios de comportamentos. Ao que se pode perceber os documentos de época analisados denotam uma padronização de aceitabilidade de conduta quase que totalmente dual, ou seja, o modo de portar-se, de agir, de viver estaria certo, ou errado, não havendo um meio termo. Tal pode ser percebido desde as peças teatrais, perpassando pelos periódicos e os Códigos de Posturas. É certo, porém, que, como se afirma neste trabalho, havia formas e pessoas que burlam tais códigos, pois sem indício algum de dúvida, mesmo diante de todas as normas e regramentos, houve quem as burlasse.

---

<sup>170</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 161.

É interessante perceber a visão de historiador de Oswaldo Rodrigues Cabral, tantas vezes citado aqui, devido ao seu profundo estudo acerca de Nossa Senhora do Desterro, quando ele fala sobre o regramento social da capital provincial. Mais interessante ainda se for levado em conta o juízo de valor que ele faz sobre. É sabido que toda e qualquer pessoa que estude uma sociedade aquém do tempo da sua, a interpretará a partir da sua visão de valores, é inerente ao ser humano tal julgamento, porém ele deve ser feito com o maior cuidado pelo historiador, para não recair em anacronismo. Há, contudo, de ser feito um esforço sobre-humano para se diminuir ao máximo a influência do modo de pensar contemporâneo no objeto a ser estudado. Voltando então ao estudo de Cabral, ele conclui que:

Foi uma sociedade que procurou regular-se pelo figurino vigente nos grandes centros. Havia exigências que hoje consideraríamos demasiadas, senão ridículas, em matéria de etiqueta, de comportamento, de educação. Aqui, talvez, com maior rigor, pois o meio era pequeno e todos se conheciam. Era preciso ter uma conduta rigidamente prescrita (...) E não havia que furta-se às regras. Elas não admitiam exceção e, uma quebra no sistema chamado de “civilidade”, podia até mesmo vir a ser objeto de comentário pela imprensa...<sup>171</sup>

Para se ter uma idéia do nível de exigência de comportamento a ser seguido, transcreve-se uma nota publicada “a pedidos” no jornal *O Despertador*, em 25 de setembro de 1877:

Conselho: Ao senhor da Taverna da Rua Áurea nº. 18 aconselho que respeite a pessoa a quem tem o dever de respeitar, principalmente quando por ela passar, para ser também correspondido, visto que as regras da civilidade mandam que o mais moço respeite ao mais velho, o sobrinho a seus tios, os afilhados a seus padrinhos, pois sendo seu tio e padrinho, maior de 61 anos e o sobrinho e afilhado 20 anos mais ou menos do que aquele, a quem compete primeiro fazer o sinal de respeito? Àquele ou a este, ainda mais estando seu tio e padrinho à porta de sua residência? Chamo, pois, a atenção de sua mãe, minha muito respeitável irmã, tão revoltante procedimento de seu filho.  
Tio e padrinho. José Manoel da Silva. Desterro, 23/09/1877.<sup>172</sup>

Até esta altura do trabalho, muito se tem falado nas regras de conduta a serem respeitadas por todo desterrense que quisesse ser respeitado e reconhecido como cidadão polido e civilizado. A nota anterior demonstra aspectos, através da prática, do

---

<sup>171</sup> CABRAL. op. cit. p. 47.

<sup>172</sup> O DESPERTADOR, Nossa Senhora do Desterro, 25 de setembro de 1877 Apud: CABRAL. Op. cit. p. 47, 48.

exemplo do que seria ser um cidadão imbuído dos preceitos de moral e civilidade para a época. Primeiro por ser considerada uma repreensão, uma admoestação feita em público, num jornal que além de informar, tinha a intenção de servir como veículo de preservação de valores. Por certo, o senhor que fora repreendido através do periódico no mínimo deve ter passado um sonoro embaraço e ter tido sua honra maculada. O autor da reprimenda ainda tomou cuidado de transcrever o endereço do sobrinho “mal educado”, alertando-o para as “regras de civilidade”, pois, na condição de “sobrinho e afilhado” (o que o senhor José parece entender como uma prerrogativa que duplamente aumenta o despropósito causado pelo descortês padrinho), ele deveria ter-lhe cumprimentado, ou quem sabe reverenciado. O que aumenta ainda mais a importância da reprimenda é o fato do senhor repreendido não ser nenhum ricoço, mas um simples taberneiro que, nem pela posição social diferenciada, deveria esquecer das regras de bom convívio. O que leva a pensar que ascendendo na escala social, seria maior o nível de cobrança em relação ao comportamento e cumprimento das normas. Não satisfeito em recriminar o “barbado” sobrinho, ele ainda deixa recado para sua irmã, uma espécie de aviso que esta teria em algum lugar falhado na educação de seu filho. Então, deixar de cumprimentar o padrinho, o tio, e congêneres seria no mínimo “revoltante” e contra as normas de civilidade.

Voltando à peça propriamente dita, o drama *Dolores* representa a dualidade em que vivia a elite desterrense no que diz respeito ao casamento. Há de se lembrar que para esta sociedade o lar é a sua base e este só poderá nascer de uma união matrimonial sadia. Parte dela tinha sob preceito fundamental que o casamento dos filhos deveria acontecer somente com o consentimento dos pais e estes deveriam escolher o parceiro ou a parceira, ou seja, eram, em sua maioria, avessos à idéia de casamento por amor, este poderia vir depois, e caso não desse às caras, pouca diferença faria. Já no outro lado estavam alguns vanguardistas, os quais defendiam que antes de um enlace, de ser formada uma família, deveria haver entre os cônjuges o mais perfeito amor. O Doutor Castro simboliza a parte que vê o casamento como algo que deve ser arranjado, uma conveniência para ambos os lados, com a preocupação constante da estabilidade financeira. A parte que defende o amor como o a célula inicial e primordial do bom matrimônio é representada pelo Barão das Laranjeiras e, por certo pelos dois jovens casadoiros.

Quanto ao posicionamento do autor frente à dualidade casamento por amor versus casamento por conveniência, é provável que ele apoiasse o matrimônio regido por tal sentimento, pois, Dolores e Augusto caminham para o desejado final feliz. O pai da moça consente com a escolha que ela fez, se interpõe ao seu desejo, algumas vezes devido às circunstâncias vividas, mas ao final consente com a escolha da filha. Na construção da relação social entre os dois, o autor vai além, pois Dolores é muito rica e o mancebo um simples funcionário público que vive das parcas remunerações que lhe rendem tal posição social. O que Horácio Nunes Pires faz é dar vazão ao tema caracteristicamente romântico de um amor impossível entre classes sociais diferentes, tema este amplamente explorado pela literatura de estilo romântico. O autor ainda utiliza-se de uma outra concepção romântica, a idéia de que só é possível amar uma vez. Assim, seus personagens enamorados parecem se lançar numa odisséia desvairada para concretização desse amor.

Característica de todo romance romântico, entre o casal enamorado há sempre uma barreira de impedimento, algo que deve atrapalhar o desenvolvimento da relação. Horácio Nunes Pires, para tal tarefa, cria o vil personagem do comendador Moreira, que, em certa altura da festa, pede perdão a Dolores por ter sido impertinente com ela e Augusto momentos antes e, por fim, acaba por declara-se a ela. Porém suas intenções não são tão nobres assim. Dolores diz a ele que seus pais a ensinaram esquecer as ofensas (mais uma vez o autor demonstra a importância dos pais na educação dos filhos, dando um exemplo do que seria ser moralmente correto). Como prova de que foi perdoado, ele pede a Dolores que deixe beijar sua mão. Inocente, como (quase) toda boa mocinha de novela romântica, a donzela consente.

O barão, pai de Dolores, surpreende Moreira e percebe sua intenção. Diz a ele que não pensava que ele pudesse abusar de sua confiança e tentar desonrá-lo. Manda Dolores calar-se, investindo sobre ela pesadas mágoas tais como “era esta a recompensa que reservava aos carinhos com que sempre a tratei... era este o amor que me tinha, que tinha ao nosso nome...”<sup>173</sup>

É de se imaginar que a esta altura a trama insuflasse um grande momento de tensão entre os espectadores, pois ela deixa transparecer nitidamente a rigidez, o formalismo e o moralismo a que estava disposta a sociedade. A moça será severamente

---

<sup>173</sup> NUNES PIRES. *Dolores*. In: JUNKES. (org.) *Teatro Selecionado: Horácio Nunes Pires*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: FCC, 1999, p. 163.

repreendida e criticada pelo pai, por ter sido pega praticando o ato em que fora flagrada. Admoestada por ter manchado a honra da família, só haveria uma solução: casar-se com o Comendador Moreira.

Por sua vez, o que Moreira queria na verdade era causar um escândalo na intenção de deste modo ganhar Dolores. Confessa tal a si mesmo e o Doutor Castro o surpreende em tal pensamento alto.

Já na primeira cena do segundo ato, o Barão das Laranjeiras, pensando alto, revela achar sua filha Dolores uma grande hipócrita. Teria ela causado um grande estrago, uma mácula na honra da família que só seria limpa com o casamento entre a moça e o causador de tudo aquilo, o Comendador Moreira.

Na cena que se segue, o Barão e Carlos conversam. Neste colóquio, entre pai e filho, percebe-se outro costume da época: a intenção de ter o nome da família imaculado, casto moralmente para ter uma aquiescência social decente. Uma família sem máculas seria aquela que estivesse dentro dos padrões de aceitação moral. Para o Barão, sua família fora conspurcada pelo comportamento avesso às regras que tivera sua filha na noite anterior.

Carlos, o irmão, vai ainda mais fundo e revela o que seria de uma família com o nome posto em questão, principalmente uma família de posses, que ocupava um importante lugar no patamar social. Para ele, no dia em que uma sequer nódoa viesse a ferir o respeito de sua família, tudo para eles poderia estar arruinado. Reputação, respeito, anos de dedicação ao cultivo da moral e dos bons costumes cristãos iriam por água abaixo.

O Barão conta ao filho então que na noite anterior, ao recolher-se a uma sala, encontrou sua filha Dolores nos braços do Comendador Moreira. Carlos acha isto ser impossível e promete buscar uma reparação. Todavia, o Barão diz que isto não seria necessário, pois o comendador diz estar pronto para desposar Dolores. Carlos parece não concordar com a decisão do pai, fica plenamente claro que a atitude de Dolores é vista como uma “leviandade”, uma “fraqueza”, mas todos tratam o acontecido com um tom totalmente funesto, uma desgraça que antecede outra ainda maior: caso venha a público o acontecido, a mácula seria irrevogável. Isto é perceptível quando é anunciada pelo criado, a chegada do senhor Manoel de Miranda e o Barão, na intenção de que o

“escândalo” não chegue aos ouvidos errados, pede ao filho: “Agora, meu filho, pela nossa própria dignidade, não devemos mostrar no rosto o que nos vai pelo coração”.<sup>174</sup>

Enquanto conversam, o Barão, Carlos e Miranda, pai e filho tentando esconder o que acontecera na casa, percebem-se aspectos da vida política desterreense, perpassados pelo teatro. Ao que tudo indica, o Barão deve estar concorrendo a algum cargo político. Como não seria diferente em qualquer outra cidade brasileira, e como acontecia com o Barão, somente os senhores mais abastados concorriam aos cargos políticos.

José Murilo de Carvalho em seu livro *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*, dedica seu primeiro capítulo à explicação de como teriam surgido as elites políticas ocidentais e sua íntima ligação com a construção do Estado Moderno. Em tal obra, José Murilo, entre outros fatos, evidencia que o Brasil independente teria tido uma elite homogênea devido a três fatos: sua formação jurídica em Portugal, seu treinamento no funcionalismo público e ao isolamento ideológico relativo a outras doutrinas revolucionárias. Seria esta elite uma parcela da população formada por desígnio político. Em seu quarto capítulo, “A Unificação da Elite: o Domínio dos Magistrados”, ele é categórico ao afirmar por meio de fontes que desta elite saíram 95% dos ministros, 90% dos deputados, 85% dos senadores e 100% dos conselheiros de Estado.<sup>175</sup>

Horácio Nunes Pires, ainda no século XIX, provavelmente sem a intenção de saber, corrobora com o estudo de José Murilo de Carvalho, pois algumas cenas adiante ele evidenciaria a vitória do Barão das Laranjeiras. Como não convinha a ficção que produzira, ele não menciona a qual cargo fora eleito o Barão.

Política vai, política vem, o senhor Miranda retira-se e o Barão das Laranjeiras volta a demonstrar que sua maior preocupação é o fato de quase ter sido desonrado. Enquanto este leva ao conhecimento do filho tal apreensão, chega à casa Augusto.

Na cena seguinte, em conversa com Carlos (irmão de Dolores), Augusto mostra-se muito contente, está ansioso para contar que ama Dolores. Ele conta ao amigo que ama uma mulher e é correspondido, porém há entre ambos um abismo, ele é um mero funcionário público e ela filha de um barão, ele é pobre e ela rica. Augusto considera o amor que ambos nutrem, impossível, pois a sociedade poderia ver tal união como um

---

<sup>174</sup> NUNES PIRES. *Dolores*. In: JUNKES. (org.) *Teatro Selecionado: Horácio Nunes Pires*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: FCC, 1999, p. 166.

<sup>175</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 23-40 e 73-91.



simples enlace especulativo. Após alguns segundos de hesitação, confessa que seu amor é Dolores, a irmã do amigo. Para espanto do amigo, Carlos aprova a idéia de ter o amigo como cunhado, mas como ele mesmo diz, não cabe a ele tal decisão, e sim, ao seu pai, o Barão das Laranjeiras. Carlos segue apreensivo, pois sabe do intento do pai de realizar o casamento de Dolores com o Comendador Moreira, devido ao mal entendido acontecido entre este e a jovem. O autor, através de Augusto, deixa bem claro a cargo de quem ficaria a decisão para semelhante situação, caberia ao pai a deliberação da mão da donzela, como era de costume então. Mesmo tento a aprovação do cunhado, no caso irmão da jovem, pouco valeria a vontade desde, ante a importância da sentença da figura paterna. Ao pai caberia o governo da família e todas as decisões que girassem em torno do lar teriam como última instância o seu julgamento. Mesmo assim, Carlos promete ao amigo fazer tudo que estivesse ao seu alcance.

Logo após a saída de Augusto, juntam-se a Carlos, seu pai (Barão) e o Doutor Castro. O doutor chega e encontra Carlos saindo ao encontro de Moreira. O Doutor Castro conta que conhece o comendador há muito tempo e que ele não é um homem confiável. Menciona também que viu o que aconteceu na noite passada. Moreira tentando seduzir Dolores, tentando arrastá-la para o “caminho da perdição”. Doutor e o Barão pedem a Carlos que fique. Este quer ir à desforra, bater no comendador. O senhor Castro pede a ele que o despreze. Todavia, o barão diz que este tentou ferir a honra de sua família, o que eles tinham de mais sagrado. Insistentemente o Doutor o contraria, afirmando que o comendador não chegou às vias de fato, assim, se caso o tivesse feito realmente ele deveria ser morto.

É interessante perceber que, em muitas peças da época, trata-se a honra como algo que quando maculado deve ser reparado através da desforra e do derramamento de sangue. Compreende-se que tais condutas sociais demonstram ser uma espécie de normalização consuetudinária, sem precedentes de terem sido escritas, é algo passado de geração para geração que transcende as leis escritas. Quando mencionada a honra maculada, tem-se a impressão de que a justiça deve ser feita, mesmo que esta ultrapasse os limites da lei escrita, estabelecida num contrato social, num código civil. Quando o Doutor Castro chama a atenção de Carlos, (que tem a intenção de “acertar contas” com o “conspurcador” da honra de sua família) dizendo que o comendador não havia “chegado às vias de fato” e que não seria necessário castigar-lhe de tal forma, fica explícito que havia um conjunto de regras a ser seguido nestes casos. Porém, não cabia



semelhante decisão, pois para tal infração não caberia a pena máxima, a qual ao que tudo indica seria a morte.

Na nona cena é dada voz a Dolores que até então não tivera chances de defender-se, fora acusada tanto pelo pai, quanto pelo irmão, defendida pelo Doutor Castro, porém até o momento não tivera ouvidos pra sua autodefesa, tentara explicar-se, porém o pai não havia lhe dado ouvidos. Não haveria de ser diferente, pois Dolores pertence ao gênero que em seu tempo e sociedade, era regra (com exceções, é sabido) não poder esboçar, nem tomar decisões de tal calibre.

A moça, provavelmente deixando o público surpreso por sua reação, confessa estar cansada de ser vítima de maus juízos e necessita desabafar. Diz ela a seu pai que este é injusto tanto quanto o é seu irmão para consigo, pois estes deram crédito ao que não era verdade. Segundo ela, nem tudo que se vê é exatamente o que se imagina. Dolores revela o que realmente havia se passado, que minutos antes o comendador a havia ofendido e logo após, mostrando arrependimento, pediu sua atenção e seu perdão, “como cumpria a um cavalheiro”<sup>176</sup> e declarou-se louco de amores por ela. E que por finalizar, momentos antes de seu pai entrar na sala, tomou suas mãos à força e contra sua vontade a pegou pela cintura. Depois de ouvi-la, todos perguntam se ela ama o comendador, o que com repulsa ela nega. Todavia o barão diz a ela que há de amá-lo porque se faz assim necessário, pois após o acontecido, há um só caminho a se tomar, ou seja, desposar o senhor Moreira. Volta à tona, num ápice não visto até então na peça, o tema central do enredo, a luta entre o casamento por amor e a união matrimonial pela conveniência. O barão mostra-se irredutível. Dolores repete ao pai que não ama aquele sujeito que a forçou e pede ao pai que não a sacrifique, pois ela o detesta. O barão retira-se dizendo que esta é a sua última vontade. Carlos acompanha o modo de agir do pai e condena Dolores por ela ter iludido quem não merecia. Seria Augusto a pessoa que não merecia o tratamento a ele despendido.

O único que parece acreditar na moça é o Doutor Castro, o mesmo que tinha a incumbência de representar o descrente no amor, o cético. Para completar a discussão, acerca-se do grupo o senhor Miranda, que promete a Dolores não deixar que o casamento com o comendador se concretize. Mesmo assim, Carlos continua a afirmar à irmã que ela havia desrespeitado a família pela vergonha causada. Ele continua a acusá-la. Ela, por sua vez, reforça a idéia de que não irá se casar com o comendador.

---

<sup>176</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 176.

Carlos deixa evidente sua preocupação de que àquela altura todos saberiam do “escândalo” ocorrido. Sua fala posterior é uma síntese perfeita para entender o modo de pensar da época em situações análogas: “a sociedade olha-nos, e nós temos a obrigação de curvar a cabeça ante ela e dar-lhe uma satisfação”.<sup>177</sup>

Sua preocupação com a opinião pública acerca do que acontecera em âmbito privado, em sua família, mostra perfeitamente que o regramento pregado pelo domínio público deveria ser seguido também dentro da casa. Tem-se a impressão de que se alguém soubesse que algo “imoral” fosse praticado em ambiente particular, este ato poderia vir a público e abalar a imagem da família. Muitas vezes parece que nem a obscuridade e segurança da alcova fugiam das normas públicas. Talvez seja por isso que este cômodo da casa, ao menos nos sobrados e casas urbanas menores, não tinham janelas. Havia uma grande apreensão de que algo que dali saísse pudesse ocasionar situações constrangedoras aos seus habitantes. Da mesma forma gerava apreensão o que ali poderia entrar. Um olhar curioso, aproveitando-se da desatenção dos habitantes poderia fazer tudo vir abaixo. Oswaldo Cabral, em obra já citada, ao falar das modificações que as casas desterrenses sofreram com o tempo, menciona que as portas das alcovas passaram a ser envidraçadas, porém, esta parte coberta por cortinas, pois: “O recato era, (...) essencial – e ninguém tolerava uma casa “devassada”, que da porta da rua se avistasse as negras na cozinha. Quanto mais o quarto do casal, ou de alguma pessoa da família, fosse de que idade, sexo ou condição social pudesse ser”.<sup>178</sup>

Se era temível a devassa das escravas, cozinhando nos fundos da casa, porque lá era o local de preparar as refeições, imagina-se o quão terrível poderia ser ter a honra da família posta à mesa para que toda sociedade pudesse julgar. Era melhor mesmo fechar as janelas, pregar as portas, calafetar as frestas e rezar para que os infortúnios do lar não chegassem à rua.

Era isso que temia a família de Dolores. O estrago já feito, segundo o que eles achavam, poderia ser sanado com o casamento da moçoila com o “crápula” do comendador, para que tudo fosse abafado e os olhares atentos e curiosos do âmbito público, não se interessem dos fatos. Mas o fato era que a moça poderia pôr tudo a

---

<sup>177</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 182.

<sup>178</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Volume 1. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 236.

perder, pois insistia na sua inocência e, mais, em querer casar com outro, o já mencionado mancebo Augusto.

Em cena posterior, Carlos fala a Augusto que seu pai tem título de nobreza e que ocupam elevada posição social e por isso seria desigual o casamento entre eles. Segundo ele, a sociedade era exigente, e que, realizado o casamento, Augusto seria visto como um ser comprado pelo ouro e opulência. Mesmo que Carlos evidenciasse sua visão do fato desta maneira, por ter, então Dolores, que se casar com o comendador para não desonrar a família, subentenderia o espectador da peça que ele fazia tal com amargo remorso. A peça incita o espectador a imaginar que em situação diferente, em que o nome da família não corresse risco de mácula, Carlos aceitasse o pedido do amigo. É sabido, porém que devido ao tipo de comportamento aceito pela época, um casamento em que os noivos tivessem ampla disparidade de bens não seria bem visto nem aceito sem ressalvas pela sociedade. Tal é afirmado, mesmo que nas entrelinhas, por Nunes Pires quando Carlos enumera algumas das dificuldades que o casamento entre sua irmã e Augusto teria. Há de se lembrar que Augusto é um simples empregado público. Dolores ouve toda a conversa do irmão e de seu amado e, acaba por autorizar o primeiro a contar a versão do acontecido a Augusto. Mas, quem acaba contando é a própria Dolores, tanto que Augusto acredita em sua versão.

Para diminuir um pouco a tensão do público que, a esta altura, estava ávido para o desenrolar da trama, entra o bufo da peça, o senhor Manoel de Miranda ainda preocupado com o que os outros acharam de sua dança. Ele então deixa cair uma bolsa, a qual Carlos ajunta. Dá a bolsa a Dolores e pede a ela que entregue no momento em que for requisitada. A única coisa que revela é que a bolsa é prova esmagadora contra um homem. O suspense voltava ao palco.

O autor, demonstrando que a seu tempo, além das paixões mal resolvidas, vivia-se também de outras coisas mais, faz retornar à cena seu comediante, o senhor Miranda que entra parabenizando o barão por sua esmagadora vitória nas eleições. Filosoficamente, como era de costume dos “grandes” oradores das festividades desterreenses, o nobre barão diz que tal não lhe importa, pois para ele, os triunfos não dão vida e sim o “sossego do espírito e a tranqüilidade do coração”.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 190.

Para realmente esquentar os ânimos, o pano de boca do teatro a esta altura abriria para a entrada do Comendador Moreira, falando ao Barão que sua visita devia-se ao fato deste ter-lhe prometido uma entrevista e não cumprido. No entanto, o Barão lhe diz que não foi ele que faltou, e sim o comendador que se esquivou da requisitada entrevista.

Os dois ficam sozinhos na sala e o Barão pergunta a Moreira o que pretende fazer diante do ocorrido na noite anterior. O comendador cinicamente diz que se cometeu alguma falta deseja corrigi-la.

O Barão diz que não foi só uma falta e sim um crime ao abusar da boa fé e ao aproveitar-se da ingenuidade da filha. Todavia, o Comendador insinua que Dolores não é inexperiente porque “a mulher é inexperiente enquanto desconhece o amor, enquanto não sente o coração palpitar-lhe com mais força à vista de um homem, enquanto esse homem não a faz corar e baixar os olhos, segredando-lhe, com voz trêmula e comovida, palavras de amor...”<sup>180</sup>

É mais enfático ainda quando ressalta que Dolores conhece há tempos os perigos do amor. O barão exaspera-se e o comendador prossegue, propondo que o casamento deve ser marcado, pois ele não é daqueles que levam os escrúpulos ao ponto de “sindicarem do passado de uma mulher, para julgarem das felicidades que lhes possa ela dar no futuro.”<sup>181</sup>

Assim, meio que por sua conta, sem que o Barão tenha consentido de maneira clara, o Comendador Moreira anuncia a todos que o barão lhe concedeu a filha em casamento. O Doutor Castro nega-se a aceitar o enlace, pois segundo ele, era somente tal ato que faltaria para coroar de êxitos a vida de infâmias do comendador.

O barão interpela o doutor, uma vez que, para ele, o senhor Castro não tem direito de impor sua vontade em casa alheia. Doutor e Moreira trocam farpas.

Com parcimônia, o médico implora a Moreira que peça desculpa a Dolores por tê-la feito sofrido assim. E, finalmente, para espanto de todos que estão na sala, revela que Dolores é filha do comendador Moreira, fruto da invasão noturna de outrora. Moreira não acredita. O doutor lhe mostra a bolsa que ele havia deixado cair naquela ocasião, após cometer o infame ato, na noite de 30 de dezembro de 1863, na Bahia.

---

<sup>180</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 192.

<sup>181</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 192.

Horácio Nunes Pires revela-se um excelente autor de novelas, fazendo com que a esta altura a peça sofra uma surpreendente reviravolta, quando finalmente o vilão da estória teria seu passado obscuro revelado em público. Porém, é neste ponto de sua obra que surge um questionamento, motivo de debate entre os autores que estudaram de uma forma ou de outra a obra do dramaturgo: até onde iria a originalidade de Horácio? Sim, onde entraria o escritor e sairia de cena o tradutor e vice-versa? Alguns levantam a questão de ser difícil diferenciar até que ponto as inúmeras traduções influenciaram a obra dele, e se há algumas dessas obras que possam ter tido parte copiadas. O que se percebe é que as influências existem, mas como é um tanto complicado encontrar as peças originais, as quais ele teria traduzido, fica a análise como proposta para um futuro trabalho.

Então, voltando-se ao palco, pois o público aguarda o desenrolar final do enredo, o doutor revela ao barão que ele havia colocado Dolores recém-nascida em sua porta e, que há dezenove anos à distância a cuida. O fato de o barão ter uma filha adotiva era segredo para os outros. Nem Carlos tinha conhecimento do fato.

Muitas peças da época trazem em seu enredo a figura da criança adotada, que geralmente desconhece tal situação e que num momento final oportuno, para um desfecho memorável, revela-se a todos a quem importa a origem da criança. Uma dessas peças é a que leva o título de *A Enjeitada*, obra por excelência de fundo moral do catarinense Joaquim Antônio de São Thiago, que foi encontrada, em edição de 1930, na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Após todos ficarem sabendo que o comendador Moreira é o pai de Dolores, conforme o acontecido anos atrás, numa fatídica noite na Bahia, ele, como se tivesse tido o coração avassalado de culpa e tomado por um ímpeto de moralismo, parece arrepender-se do erro, se reconhece como um miserável e diz à Dolores que seu verdadeiro pai é aquele que a criou, o Barão das Laranjeiras. Pede como último favor ao barão que ele permita que Dolores se case com o senhor Augusto de Azevedo.

Ora, em se tratando de um drama romântico, de conteúdo moralizador, era de se esperar que, ao final da peça, o vilão, que tantas vezes importunara o mocinho e a donzela, se arrependesse. Mais, Nunes Pires vai adiante e constrói, para delírio do público (que conforme alguns periódicos da época, adorava desfechos de semelhante conteúdo), um vilão que ao conhecer a importância de, mesmo num ato infame, ter gerado um filho, converte-se aos preceitos moralizadores, e enobrecido por tal ato,

ainda implora para que não lhe seja atribuída a paternidade biológica, mas sim, que seja considerado pai aquele que mesmo sabendo da condição adotiva da filha, a tivera acolhido com amor e proteção durante longos anos. É uma espécie de duplo exemplo de boas virtudes, para uma época de extrema moralização, o pai que velara pela filha adotiva e o outro que, diante do erro irrevogável, arrependia-se, voltando atrás, reconhecendo sua falha, tentando melhorar.

Dolores, como era por certo, depois de tantas agruras, poderia enfim ter seu casamento encaminhado com Augusto, mas antes, mostrando que era donzela honrada e afeita aos “bons costumes” da época, perdoaria o pai biológico num prolongado abraço, seguido de um beijo na fronte.

E, para que todos os que estivessem no teatro soubessem o que era ser honrado e correto, o Barão das Laranjeiras, abraçando a filha, terno em seu ato de extremo carinho, pediria a ela que perdoasse o comendador Moreira, pois isto sim seria um ato de um ser honrado e finalizaria com a seguinte frase: “O pai, por muito criminoso, por muito miserável que seja, é sempre pai”.<sup>182</sup>

Não é de estranhar que o moralismo de outrora tenha atravessado tempos, através de muitas como frases de fundo moral semelhantes a esta, e chegado aos dias atuais. Afinal pai é pai, ou seria mãe é sempre mãe?

### **4.3 – Coração de Mulher**

É grande a probabilidade que o drama em três atos *Coração de Mulher* deva ter tido substancial importância para seu autor, Horácio Nunes Pires (HNP). Não por se tratar de uma peça singular em estilo, muito menos inovadora. Sem menosprezar a obra, é claro, a peça é um marco na vida literária do autor porque foi a primeira peça sua representada fora de Santa Catarina em 22 de dezembro de 1879. Tal informação decorre do artigo de Lauro Junkes, o qual introduz uma coletânea que contém algumas peças de HNP. Junkes cita como fonte da informação o periódico desterrense *O Conservador*, mas não menciona onde foi o local da encenação de *Coração de Mulher*. Seria simples, porém, levantar tal informação caso o jornal pudesse ser encontrado. Mas

---

<sup>182</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 196.

para o momento o que mais importa é o fato de a obra ganhar importância em outro estado e conseqüentemente seu autor também.<sup>183</sup>

Certamente o autor obteve reconhecimento, senão nacional, mas nos centros econômicos e culturais mais importantes da época. Prova disso são as publicações que algumas de suas peças ganham em São Paulo e no Rio de Janeiro. O próprio *Coração de Mulher* fora publicado em 1880, na capital fluminense pelas Folhinhas Laemmert e posteriormente (1898), em publicação catarinense desta vez, através da coletânea *Bastidores*. Pela mesma editora carioca foram ainda publicados *A Pecadora* (1880), *Dolores* (1881), *Helena* (1881) e *O Bicho* (1901). No ano de 1903 seria publicada na cidade paulista de Mogy Mirim a comédia *Um Cacho de Mortes*. Não bastassem todas essas publicações em território nacional, no ano de 1888, o importante Teatro Polytheama, no Rio de Janeiro assistiria à comédia do autor chamada *A Sogra*. Seria vista também em Porto Alegre a opereta *A Loureira* em 1895.

Para se ter idéia de como era difícil se publicar um livro em Santa Catarina do século XIX, basta observar a lista dos primeiros livros publicados no Estado, levantada pelo escritor Osvaldo Ferreira de Melo: *Memória Histórica da Província de Santa Catarina* (1856), de Almeida Coelho; *Noites de Luar* (poesias de 1861), de José Ramos da Silva Júnior; *Eulália* (1892), novela de Jovita Duarte Silva; *Ensaio Oratórios* (1862), sermões do Arcipreste Paiva; *Lírios e Rosas* (versos de 1863), de José Eliseário da Silva Quintanilha; *Ensaio sobre a Salubridade da Ilha de Santa Catarina* (1865), de Ribeiro de Almeida; *Raimundo* (drama de 1868), de Álvaro de Carvalho; *Quem Desdenha Quer Comprar* (comédia de 1868), de José Cândido de Lacerda Coutinho; *Flores Dispersas* de Júlia Costa.

Caso seja levada em conta a data do primeiro livro publicado até o *Quem desdenha...* pois Osvaldo de Melo não cita a data do ano de publicação de *Flores Dispersas*, conta-se um intervalo de 12 anos, nos quais foram publicados nove livros. Fazendo-se uma média, não se chega à publicação de um livro por ano. Há de se tomar tal fato como uma evidência da dificuldade de tal empresa. Onze anos depois disso (1879), HNP estaria publicando através do jornal desterrense *O Conciliador*, um romance traduzido, através de folhetins, intitulado *Magdalena*. Numa época em que as mudanças aconteciam de uma forma muito mais lenta do que hoje, onze anos não

---

<sup>183</sup> NUNES PIRES, Horácio. *Teatro Selecionado*: seleção, atualização, introdução e bibliografia/ Lauro Junkes. Florianópolis: Ed. da UFSC: FCC, 1999. p. 30.



fariam muita diferença, certamente o mercado editorial catarinense (Desterrense seria melhor dizer) não abarcaria tanta transformação. As dificuldades de Horácio seriam por certo semelhantes às de Lacerda Coutinho. Todas essas constatações só vêm enaltecer a importância de HNP e demonstrar seu reconhecimento como autor desde sua época.<sup>184</sup>

Não é de se duvidar então do considerável reconhecimento que Horácio teve em sua época, tanto em Santa Catarina quanto fora do Estado. É uma grande pena que muito do que foi produzido por ele não chegou aos dias de hoje, fazendo com que praticamente se renegasse a contribuição de HNP para o teatro catarinense. Poucas são as pessoas que já ouviram falar em seu nome e menor ainda é o grupo daquelas que já chegaram a ler, ou ter conhecimento da obra do autor.

HNP inicia seu drama moralista *Coração de Mulher* num gabinete de pintura, ladeado por paredes de quadros pintados e um cavalete que dá a impressão de ter um desenho começado. Nele, Júlia encontra-se sentada após ter lido uma carta. Ao que parece, ela deve ter contraído compromisso com Luiz, mas arrependeu-se ao ganhar alguma jóia de uma terceira pessoa. Provavelmente a mesma da carta, ou seja, Alfredo, segundo suas próprias observações:

(...) moço, belo, rico, muito rico (...) para tirar-me da obscuridade, para apresentar-me na sociedade, trajando sedas, coberta de ouro, ofuscando com a minha grandeza a beleza de muitas mulheres ... curvando-as aos meus pés (...) Luiz incomoda-me... Tenho-lhe amor... mas amo mais a riqueza, a opulência, a minha formosura!<sup>185</sup>

O enredo da peça se desenrola inicialmente através de um triângulo amoroso: Júlia, moça de 20 anos é casada com Luiz (22 anos), um desconhecido pintor de quadros que presta seus serviços a quem tiver dinheiro para pagar.<sup>186</sup> Ele se casa com Júlia que aos poucos vai se mostrando uma moça com um ingênuo apego ao dinheiro e ao luxo. Tal ingenuidade será responsável pela ruína do casamento de ambos, pois que entrará em ação Alfredo, homem rico, 25 anos de idade, o qual terá um caso com Júlia, prometendo-lhe presentes, jóias. O que a moça mais quer é ser apresentada para a

---

<sup>184</sup> MELO, Osvaldo Ferreira de. *Introdução à História da Literatura Catarinense*. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 2001, p. 52.

<sup>185</sup> NUNES PIRES, Horácio. *Coração de Mulher*. In: Nunes Pires. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 92.

<sup>186</sup> Não somente nas obras de Horácio Nunes Pires, mas em praticamente todas as peças de teatro analisadas, há uma característica comum na apresentação dos personagens: logo após o nome de cada um deles há sua idade. Certamente para facilitar o ator e o próprio espectador/leitor o entendimento do personagem. Como forma de preservar este aspecto, todas as peças estudadas têm no decorrer do texto a preocupação de, além de definir as características de cada personagem, de citar a idade deles.



sociedade. A peça aos poucos vai delineando seus personagens e suas ações, voltada para um conteúdo permeado de “lições” moralistas, de intenções de uma conduta formal, e mostra também da mesma maneira de outras peças de Horácio Nunes, aspectos do modo de vida e de comportamentos da elite desterrense no seu dia-a-dia.

Na cena seguinte, ao perceber o marido entrando, Júlia rapidamente esconde a carta de Alfredo, para que ele não perceba. Ingenuamente Luiz não percebe nada e acaba por declarar à esposa que estariam ricos, pois acabara de contratar sete quadros para serem pintados a um considerável valor. Com o dinheiro poderia comprar-lhe muitas coisas, inclusive a levaria ao teatro. Porém, Júlia não consegue esquecer o presente de Alfredo, de valor muito mais elevado, e acaba não dando muita atenção ao que Luiz falava.

Na presente peça, também em Helena, o autor deixa transparecer a idéia de que a pobreza, a romântica pobreza, em que os personagens vivem numa “mágica” infância, é sinônimo de alegria, de bonança espiritual. Isto pode ser visto quando Luiz e Júlia relembram-se de sua infância pobre, mas feliz, conforme eles mesmos mencionam:

Desses dias tão felizes em que brincávamos juntos, Luiz; em que corríamos pelo campo atrás das borboletas que nos desafiavam a prendê-las (...) Éramos tão pobres (...) Mas éramos felizes (...) tu pescavas no rio, para sustentar tua mãe (...) todos de chamavam (...) o bom filho (...) Às Ave-Maria nos ajoelhávamos juntos aos pés de meu pai, que se sentava naquela cadeira (...) O bom velho sorria-se ouvindo as nossas vozes. Depois tu ias para casa abraçar tua mãe. No dia seguinte, de novo corríamos pelo campo, pescávamos no rio (...).<sup>187</sup>

Característica muito comum ao romantismo brasileiro foi a supervalorização de seu passado, de suas raízes, idealizando que tudo que havia acontecido no passado, na infância, na “época de nossos pais” era melhor, mais bonito. Horácio não faz diferente através da nostalgia de seus dois personagens e ainda traz em tal passagem outras propriedades típicas do estilo literário citado como a supervalorização do amor, a religiosidade, o mal-do-século, a evasão e a natureza vista como um prolongamento do poeta (no caso dos personagens). A emoção vem antes da razão, tanto que para Luiz e Júlia o mais importante era ser feliz, pois o mundo em sua volta parecia ser tão esplendoroso que problema algum os afetava.

---

<sup>187</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 94-95.

O estilo literário dito Romantismo, assim que começa a tomar viço no Brasil, pois havia surgido na Europa, junto à Revolução Francesa, apresenta características comuns ao estilo europeu, mas adota à sua realidade algumas particularidades. Em meio a esta especificidade está o indianismo, movimento no qual o índio passa a representar a “raça” brasileira. Dentre as propriedades mencionadas, está o mal-do-século, que nada mais é do que o sentimento individual de fragmentação, de insignificância diante do mundo, o que acaba levando o indivíduo “romântico” à dor, à aflição, a buscar a solidão, a melancolia e o sofrimento. Na intenção de “cura” para tal desequilíbrio surge a fuga, uma evasão encontrada no tempo, no espaço e na própria morte.<sup>188</sup>

No caso de Júlia, o mal que a consome é a própria dúvida em relação de bigamia que mantém. A evasão para aplacar sua dor, sua indecisão, ela encontra no tempo e no espaço, através da fuga para os bons momentos de sua infância, de quando relembra acontecimentos agradáveis que a fazem esquecer de seus infortúnios.

Perfeitamente em sincronia com as características do estilo romântico, Júlia e Luiz, valorizam ao extremo o momento de evasão, de fuga da realidade que os cerca, lá, naquele espaço nostálgico eles ainda encontram o amor que um dedicou ao outro, a religiosidade que os unia aos pais e um extremo sentimentalismo.

Como já foi citado em capítulos anteriores, o romantismo empregado, não somente por HNP, mas pela literatura catarinense da época, é um romantismo tardio, pois, tal estilo manifestou-se no Brasil, paralelamente à Independência do país e as peças aqui estudadas são da segunda metade do século XIX. Aspecto importante a ser percebido na passagem citada é um apego muito grande ao passado que pode ser comparado ao que aconteceu na época em que o estilo literário começou a se difundir no país onde devido a uma curiosidade muito grande sobre ele próprio fez surgir um interesse muito grande sobre o passado histórico brasileiro.

Voltando à peça propriamente dita, enquanto marido e esposa conversam, Alfredo (o amante de Júlia) bate à porta com o intento de comprar alguns quadros pintados por Luiz. Ele então lhe mostra diversas paisagens e acaba por se dirigir a outro recinto da casa com o intento de buscar telas que considera melhores. Enquanto Alfredo e Júlia ficam por alguns momentos a sós acabam por marcar um encontro. Logo depois, Luiz volta com um quadro na mão. É um quadro onde Madalena fora pintada à

---

<sup>188</sup> FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 59-67.

semelhança de Júlia. Alfredo propõe comprá-lo, mas Luiz não aceita. Não venderia o quadro em que sua mulher é modelo.

Alfredo continua insistindo em possuir a tela e num momento em que ficam a sós por outra vez promete à Júlia que se ela ajudá-lo a conseguir lhe dará mais um adereço, mais um agrado. Ela estremece de medo e dúvida, pois sabe que o esposo tem profundo apego àquela obra, mas ao mesmo tempo adoraria ganhar mais um mimo luxuoso. Passado breve instante, volta à sala o esposo, o qual teria ido guardar a pintura e Alfredo conta a Luiz que acabara de oferecer toda sua fortuna pelo retrato de Júlia. Luiz não cede, pois “não me seduze a riqueza, Sr. Trabalho com ardor, sacrifico-me, não por mim, mas por ela (...) Aquela Madalena é o retrato de Júlia, e eu amo muito minha mulher, para vender o seu retrato...”.<sup>189</sup>

É premeditada a criação do personagem Luiz quanto ao fato de amar sua esposa com tamanha intensidade. Ele a venera de tal forma que não aceita sequer a idéia de vender um quadro em que a utilizou como modelo. Horácio Nunes Pires assim o fez, para que o leitor e espectador tentassem imaginar como seria difícil para o marido quando descobrisse que ela, a sua tão amada esposa, o traía.

Mediante a situação de total inconveniência, Luiz conta ao cliente que nada falta a sua mulher, dá-lhe tudo de bom que pode...

Não quero que Júlia sofra necessidades. Ama-me muito a pobre menina, para que eu a deixe sofrer. Aquele quadro não o dou, como já disse, nem pela coroa de um rei. Aquela Madalena é o retrato de Júlia, e eu amo muito minha mulher, para vender o seu retrato (...) E para que nada lhe falte, não é necessário que eu venda o meu quadro (...) Contratei hoje sete quadros para a Igreja de São Pedro por três contos de réis. Já dispus desse dinheiro: um conto de réis para lhe comprar enfeites, um conto para sedas, um conto para mim (...) faço todas as suas vontades (...)<sup>190</sup>

O autor tenta, ao criar o caráter de Luiz e sua infinita dedicação à mulher, fazer com que o público se apegue cada vez mais a ele, pois para este espectador, o marido apaixonado, fiel e plenamente dedicado deve servir de inspiração para o comportamento de todos. Para se ter uma amostra de tamanho afincado em sua produção, seu personagem de tão bondoso e caridoso, dispõe da maior parte do dinheiro que receberá pela venda dos quadros, para os luxos de sua esposa. Contudo, tamanha é sua ingenuidade que ele

---

<sup>189</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 97-98.

<sup>190</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 98.

mal sabe que a esposa que tanto venera não irá se satisfazer com o que ele intenta lhe dar. É por certo que o público não morrerá de amores por Júlia, diante de tal comportamento “inadequado”.

Logo depois que o visitante, depois de insistente visita se retira, o marido comenta com sua esposa não simpatizar com Alfredo, pois este olhara demasiadamente para ela. Confessa que lhe tem muito ciúmes, mas não demonstra ter desconfiado do comportamento de Júlia. Ela retira-se da sala e Luiz continua a desconfiar dos olhares e gestos de Alfredo para com sua mulher. Mas tenta tranqüilizar-se, pois “Júlia é um anjo, e nunca faltará aos seus deveres (...) Fazer semelhante juízo (dela) é um crime”.<sup>191</sup>

Na cena seguinte, voltam ao palco marido e esposa e Júlia demonstra ao público que não consegue pensar em outra coisa senão como serão os brincos que o marido lhe comprará. Porém Luiz pensa nela, pede-lhe desculpa, pois por um momento duvidara de seu amor, o amor o “enlouquece”. Luiz está desconfiado. Ela faz-se de ofendida por ele ter duvidado dela. Pede-lhe desculpas, prometendo não repetir semelhante ato.

Comprovando seu enorme apego às coisas materiais, Júlia nem dá atenção ao que o marido diz, agradece a Deus pois terá “jóias e brilhantes”, ficará coberta de “sedas e de veludos”, já “estava aborrecida de viver deste viver obscuro”. A moça está mais preocupada com as jóias e suas vestimentas, independente se elas venham do marido ou do amante. Sua vontade seria:

(...) aparecer, ser vista invejada pelas mulheres, amada pelos homens  
(...) há de ser belo ver os homens ajoelhados, beijando-me as mãos...  
as mulheres esmagadas pela minha beleza. Que me importa que o mundo me aponte como sua amante, se ele (Alfredo) me der ouro, se me apresentar na sociedade trajando sedas.<sup>192</sup>

Júlia parece estar cada vez menos preocupada com as regras de comportamento que deveria seguir, só lhe vêm à mente o estardalhaço e a inveja que irá causar, depois que estiver trajando roupas e jóias luxuosas. Não lhe incomoda a posição de amante, desde que o pagamento para tal posição seja em jóias, ouro e opulência. Por meio do comportamento de Júlia, HNP critica a conduta de seus pares, e impõe como negativo (como fez em outras peças suas) o apego ao dinheiro, à opulência, às jóias, às banalidades e às futilidades em detrimento a uma vida mais sóbria, a união familiar permeada por amor. A uma sociedade amplamente preocupada com os adereços, com as

---

<sup>191</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 99.

<sup>192</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 100

roupas que veste, ele parece querer fazer perceber que (segundo o que pensa ser correto) de nada adiante se estar bem vestido se o comportamento moral estiver aquém do permitido. Júlia pretende amealhar riquezas para se bem vestir e causar inveja, mas o preço de para tal procedimento é a traição àquele que tanto a venera e tudo faz para que seja feliz. A conduta de Alfredo, por suas vez, é menos purista e exemplar do que a da moça, pois ele mostra-se totalmente devasso, preocupado com os prazeres que o dinheiro lhe pode comprar, sem a preocupação de ferir os outros ou não. Ora, numa sociedade onde se cobrava nos jornais a “falta” de educação dos sobrinhos que não cumprimentavam os tios, o modo de se portar de Alfredo não seria bem visto.

Dando continuidade ao enredo, finalmente Júlia e Alfredo encontram-se a sós. Ele confessa (ou melhor, finge) que a ama muito. Convida para entrar em sua casa, segundo ele, irá deslumbrar-se e, além disso, uma surpresa a aguarda: “sedas veludos, brilhantes, ouro, amor...”<sup>193</sup>. Eles entram, mas Júlia, sem perceber, deixa cair a carta.

O primeiro ato termina com Luiz procurando por Júlia. Ele encontra a porta de sua casa aberta, entra e percebe a carta caída no chão. Após lê-la, entende tudo o que se passa entre sua esposa e Alfredo. Descobre que os dois têm um caso.

Ao mudar de ato, passaram-se dois anos, muda-se também de cenário, a sala é ricamente decorada, é noite e a cena está vazia, pouco depois, entra Alfredo exaltado, seguido por Júlia que chora. Descobre-se que o cenário faz parte da casa de Alfredo e que Júlia abandonara o marido, para viver ali com seu amante.

Já na primeira cena, Alfredo discute com Júlia devido aos seus gastos excessivos com luxo. Júlia abandonara o marido (Luiz) perante a promessa que Alfredo fizera de dar-lhe tudo o que ela quisesse. E, agora o homem mostrava-se arrependido e ela cobrava o que lhe fora assegurado. Alfredo quando cobrado é enfático em sua resposta:

É verdade que prometi; mas não estou resolvido a cumprir minha promessa. Já não fiz tão pouco em mimoseá-la com um adereço de dez contos de réis. Com a senhora não despendo mais nem um real. Se julga que o dia de hoje é a noite de há dois anos, está enganada. (...) a sua presença já me é por demais enfadonha. Ficar-lhe-ei obrigado se sair daqui. Cada vez que entro em casa, sou perseguido com mil reclamações e caprichosas exigências, que me incomodam soberanamente. Ora quer um vestido de seda, ora quer um chapéu da moda, ora um colar de brilhantes... Não estou ainda louco para

---

<sup>193</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 100-101.

empobrecer assim. Cada ceitil que com a senhora gasto é uma gota de sangue que me sai das veias.<sup>194</sup>

Júlia parece não entender a atitude do companheiro, não entende o que fez de errado. Alfredo ainda acrescenta: “sou livre e hei de guardar-lhe tanta fidelidade como a senhora guardou ao seu marido”.<sup>195</sup>

O homem então lhe conta que ela não pode mais ficar ali, pois ele está de casamento marcado com outra. Ele então propõe que ela procure uma casa para prostituir-se, caso não tenha para onde ir. Inquirido pela moça se ele achava que ela poderia fazer isso, Alfredo diz-lhe que não é ela melhor das que ganha a vida desta maneira, pois:

(...) a mulher que abandona o seu marido, para seguir um homem qualquer, contanto com que este homem satisfaça os desejos(...) é uma mulher perdida (...) Entre essas mulheres não há distinções; todas são iguais, todas trabalham pelo mesmo ofício e para o mesmo fim .<sup>196</sup>

Júlia suplica-lhe que pare de agredi-la da forma que faz, por que então a havia tirado de seu antigo marido, por que a enganara. O moço é direto em sua resposta:

Perguntei-lhe se queria me acompanhar, e disse que sim. Não tenho culpa. Tivesse juízo; lembrasse que era casada, que tinha prestado um juramento de fidelidade a seu marido, e não se deixasse seduzir por promessas, que, devia presumir, nunca seriam cumpridas. (...) Agora só há um caminho a seguir: é o da mulher perdida. Já é esposa adúltera.<sup>197</sup>

Júlia prefere a morte a ter de viver de semelhante forma de ora em diante. Promete que se ele não a mandar embora não lhe pedirá mais nada. Não lhe pediria nem mais amor em retribuição, poderia ele sair e divertir-se que ela não se importaria. Resoluto, Alfredo manda-a embora, pede-lhe também que deixe a jóia que ele dera.

De certa maneira, através do diálogo anterior entre os amantes, pode-se ter idéia de como seria tratada pela sociedade uma mulher adúltera. Certamente aquelas que assistissem à peça representada agiriam com maior pudor, cuidado e recato em todos os sentidos. A intenção da peça, não era incitar às mulheres a terem comportamento semelhante ao de Júlia, pelo contrário, seu intento era, frear qualquer instinto, ou

---

<sup>194</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 102.

<sup>195</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 103.

<sup>196</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 103.

<sup>197</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 103.

impulso de traição, de anormalidade e de “amoralidade” social. O que acontecera com Júlia, mesmo em ficção, deveria servir de exemplo, deveria reprimir até afetos que se revelassem fora dos casamentos. Depois de casada a mulher deveria ser amplamente fiel ao marido, mesmo que não o amasse. O amor viria em segundo, às vezes em terceiro plano. Antes de tudo deveria vir a fidelidade, esta sim, imprescindível para um casamento aceito socialmente, bem visto e invejado por todos. É certo, porém, que nem todas que vissem a peça, seguiriam a lição do dia.

Tal passagem da obra de Horácio Nunes é mais reveladora ainda, não mostra somente as reprimendas que sofriam as mulheres, as traidoras, e as recatadas é claro, mas também, a considerada liberdade e aceitação social a qual dispunham os homens em seus relacionamentos. Alfredo, mesmo roubando a mulher de outro, não sofre censura, nem mesmo quando mantém uma mulher (leia-se amante) em sua casa, estando de casamento marcado com outra. Ainda, tendo tirado esta mulher de seu lar, ao lado do marido com o qual estava casada há quatro anos.

As cenas que se passam são, invariavelmente, uma espécie de manual de bons costumes e moralidade a serem seguidos e de outros a serem evitados. Segundo ele próprio, a mulher não deveria se casar por interesse, não deveria intrometer-se no que diz respeito ao marido, nem sequer reclamar das cartas de outras mulheres que ele recebe. Não deveria esquecer-se que o marido é livre, ela parcialmente. Não deveria interferir ela em tal liberdade masculina. Uma mulher não deve corromper-se aos apelos materiais, a preço de ser ridicularizada, não deveria ela exigir nem cobrar promessas de seu marido, sequer de seu amasio. E, é claro, a mulher que agisse contrariamente aos preceitos pregados por este manual “invisível”, mas muito presente nos lares, nos salões, nas igrejas e é certo, nos teatros, pagaria um preço alto, consideravelmente alto: ser apontada por todos como um aberração social, uma pessoa de conduta desviada, uma “mulher perdida”, digna de comparação às messalinas, as prostitutas que rondavam o cais em busca de clientes entre marujos imundos, bêbados, a ralé da sociedade, pois ela, depois da prática de tal ato não fugiria a tal comparação.

A mulher casada, antes de tudo, deveria ter juízo, deveria prezar pelo seu casamento, pelo juramento que fizera de fidelidade ao esposo, as promessas não lhe deviam seduzir. Da sedução à perdição, seriam poucos passos. Nada a devia seduzir.

Michel Foucault, em seu livro *História da Sexualidade*, sustenta a tese de que por muito tempo o homem teria vivido uma espécie de regime vitoriano e que ainda o



viveria. E, que tal regime estaria presente na sexualidade humana, “hipócrita, muda”. O francês faz uma digressão desde o século XVII, onde segundo ele haveria uma certa franqueza, não havia nas práticas a procura por segredos, “as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX”. Havia então a esta época “gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas (...)”.

Tempos depois, teria acontecido o que Foucault cita como “noites monótonas da burguesia vitoriana”, quando a sexualidade teria sido “cuidadosamente encerrada” distanciara-se do âmbito público para o privado. Teria a sexualidade sido absorvida na função única de reprodução. Seria legítimo o casal procriador (o ato sexual com a única intenção da procriação da espécie), aquele que iria ditar as regras, sendo modelo normatizador. Teria a sexualidade somente no quarto dos pais um lugar de reconhecimento. “Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções.”<sup>198</sup>

Ora, o ato de Júlia é um ato de sexualidade efetuado fora do âmbito permitido. Analisando mais profundamente, ela estaria duplamente errada, pois revelara a sexualidade, que deveria ser contida à alcova matrimonial, ao público e também, fora do matrimônio. Ela simplesmente vivia amasiada com um homem que não era seu marido. Este teria sido abandonado por ela, o que agravava ainda mais sua situação. Era conforme o estudo de Foucault, um ato estéril, anormal, deveria ser inteiramente evitado. A sanção da mulher “pervertida”, traidora, seria a negação social, a perdição através da prostituição, o total desdém dos que a cercavam.

Há antes de tudo de lembrar-se que *Coração de Mulher* é ficção, porém o autor se incumbiu da relevante obrigação social, de avisar aos seus pares que semelhante comportamento não seria aceito, pois estaria além das normas socialmente regulamentadas. Talvez ele e os que representaram a peça inúmeras vezes, não estavam somente prevenindo, talvez também punindo alguém, sancionando e fazendo servir de exemplo. Porém não se pode ir adiante, ao menos aqui, em semelhante divagação, há de

---

<sup>198</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998, p. 9-10



lembra-se que o autor do presente texto não cabe a licença literária da qual era usuário o senhor Horácio Nunes.

O ato de Júlia, o adultério, perante a sociedade, mereceria punição tanto por ter traído o marido, por não ter dedicado-se inteiramente a ele. Ela mereceria ser sancionada, não somente por tê-lo trocado por outro, mas também por cometer tal, por caprichos, por querer ter luxo, jóias, ouro, roupas caras e, por fim o reconhecimento social que tanto almejava. Ficaria para Júlia, entre outras, a lição de que por ter procurado reconhecimento de forma “ilícita”, não o obteve e pior, sua situação social invertera-se. Ao invés de ser reconhecida, passou a ser vista como uma praga social. E da mesma forma que os cidadãos oitocentistas desterrenses procuraram livrarem-se do cólera, da varíola ou da febre amarela, fariam o mesmo com esta “praga social”. Certamente a profilaxia seria outra, desta vez as portas não se fechariam para os miasmas e sim para Júlia, mulher de comportamento devasso.

Júlia fora reprimida por seu ato. Repressão que, segundo Michel Foucault, funciona como uma condenação ao desaparecimento, à inexistência. Porém não haveria como punir Júlia judicialmente e muito menos fazer com que ela deixasse de existir. Não se cogita sua morte. Há de se encontrar um local então para o que Foucault chama de “sexualidade ilegítima” aqui representada pelo personagem de Júlia. Neste local, tanto Foucault quanto o próprio cidadão do Desterro concordam: a prostituição, o *rendez-vous*. O francês ainda cita um segundo lugar de “recolhimento” que seria uma casa de saúde para curar a “histeria”. Histeria sim, pois perante a sociedade oitocentista desterrense, influenciada amplamente pelo comportamento burguês europeu vitoriano, a pobre moça seria no mínimo acusada de histeria. Somente tal loucura poderia tê-la feito praticar repugnante ato. Os tais sítios tais comportamentos seriam tolerados, de forma clandestina, circunscrita, codificada. “Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo”.<sup>199</sup>

Entretanto há de se voltar para Alfredo, pois Júlia não teria agido sozinha, mesmo atuado de modo errado, teria sido induzida ao erro por ele. Alfredo então confessa ao público que seduziu Júlia por mero capricho, porém já havia passado, queria novos prazeres, novas mulheres. Não se mostrava arrependido de ter agido de tal maneira.

---

<sup>199</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 10.

Durante uma conversa entre Alfredo e Júlia, na qual ele a aconselha a voltar para Luiz, há uma constatação dele que pode ser considerada importante, no que diz respeito ao comportamento feminino e masculino da época. Porém também, pode não passar de mero delírio de literato, o qual usa destes subterfúgios para melhor prender seu público, ou simplesmente levantar um fato fictício para servir de exemplo. Um exemplo que não deve ser seguido pelo público espectador, este sim em nada fictício, totalmente verídico em suas emoções, sentimentos, comportamentos e traições:

A senhora sabe que há muitos homens sem brio e sem honra (...) Entre esses homens, há muitos casados, cujas mulheres fazem exatamente o que a Sr<sup>a</sup>. fez: abandonam seus maridos, seguem o primeiro homem que lhe faz uma promessa de amor, um juramento que nunca será cumprido... Depois, vendo que não se dão bem com a sua nova vida, vão ter com os maridos, ajoelham-se, choram, pedem perdão, juram não cair noutra, transformam-se em Madalenas arrependidas, finalmente, comovem os patetas, que lhe abrem os braços e continuam a amá-las com mais fogo e mais poesia. (...) Os homens sem brio não trazem sinal na testa, nem tão pouco dizem o que são; pelo contrário: dizem sempre o que não são (...): - Sou um homem de bem! (...) Sou um homem de honra!<sup>200</sup>

Conforme os preceitos de Alfredo, Luiz seria um destes homens, sem brio, sem honra. Júlia contraria o amante ao defender o ex-marido, este um “pobre pintor, sem nome, sem glórias; mas um homem honrado”.<sup>201</sup>

Como seria de prever, Júlia não aceita a proposta infame que lhe faz o homem. Ele não desiste e lhe propõe uma nova empreitada. E através desta proposta tem-se alguma noção de como poderia ser a vida de um artista de teatro (profissional), a visão que a sociedade tinha acerca de tal ator social:

Há ainda um outro meio. Passemos agora a sua exclamação teatral (...) A senhora tem uma excelente voz. Porque não entra para o teatro? Não precisará de seu marido, e ganhará a vida com pouco trabalho. (...) Eu me encarrego de contratá-la. Quinhentos ou seiscentos mil réis mensais, muitas glórias, muitos louros, muitas proteções (porque a senhora é bonita) muitas palmas, muitos aplausos, e nenhum trabalho. Eis o que a senhora terá no teatro. Durante o dia, dorme ou passeia de carro, para ser admirada; à noite aparece no palco para emudecer uma platéia sequiosa de vê-la e ouvi-la.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> NUNES PIRES, Horácio. *Coração de Mulher*. In: Nunes Pires. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898, p. 106.

<sup>201</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 107.

<sup>202</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 107.

Há de se ressaltar que o autor se refere a um ator profissional de carreira conceituada, talvez de alguma Companhia Profissional, e por certo que atue nos grandes centros urbanos nacionais da época. É interessantíssimo que, por meio de Alfredo, se possa ter uma idéia de como o teatro profissional era visto pelo autor. Como as sociedades que existiram em grande número em Nossa Senhora do Desterro, eram todas elas de caráter amador, não se esquecendo do (importantíssimo) intento moralizador da arte dramática, o teatro é um divertimento, um passatempo destinado aos mais abastados. Como já foi mencionado neste trabalho, os atores das Sociedades Dramáticas Particulares que subiam ao palco eram amadores e por isso não vistos como atores profissionais do teatro. Sendo assim, exceto àqueles que viam o teatro como um divertimento, os atores profissionais muitas vezes não eram vistos com bons olhos. Era normal as mulheres que dele viviam como profissão serem acusadas de prostitutas, de não “fazerem nada”. Horácio Nunes Pires, ainda sendo um homem do teatro, de uma forma extremamente direta, mesmo que através de um personagem criado, faz tal crítica.

Nas cenas subseqüentes, ainda em relação ao diálogo de Júlia e Alfredo, ela comenta estar sendo motivo de escárnio e que sofre de amor por causa das atitudes de Alfredo. Contudo, ele é resoluto em sua decisão: quando voltar não deseja encontrá-la mais em sua casa. Ela percebe que, mesmo amando Alfredo, precisa deixar a casa onde mora com ele. Havia ela se “sacrificado” para ficar ao seu lado. Ao mesmo tempo arrepende-se da atitude que teve com Luiz, quando o abandonou.

Enquanto os dois conversavam, Luiz, escondido, os observava e quando Júlia o enxerga assusta-se, pois ele não era o homem de outrora, tinha empobrecido, estava esfarrapado, magro, desconsolado, desiludido da vida. Então ele comenta o arrependimento da ex-mulher, dizendo que não mais adianta, é tarde para tudo, pois sua honra estava morta. Ele mesmo expressa a ela sua dor, pois “embalde se evoca o cadáver que dorme; embalde se evoca a honra que morreu. (...) O esposo amante de outrora dorme em um túmulo de espinhos”.<sup>203</sup>

Diz que Luiz estava morto, era o menino que pescava para sustentar sua mãe. O tempo de felicidade de ambos ficara para trás. “Júlia (seria) uma mulher perdida. Luiz

---

<sup>203</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 109.

(...) um homem sem honra, um miserável... Júlia (havia vendido) sua honra por um adereço, e Luiz ficou desonrado”.<sup>204</sup>

Horácio Nunes Pires volta a trabalhar a importante questão da honra do homem, como havia feito em *Dolores*. No drama, a moça (Dolores), após ter sido abraçada forçosamente pelo Comendador Moreira, é acusada por seu pai e seu irmão de ter manchado a honra da família e para que a mácula fosse apagada teria de desposar o senhor Moreira. Mas para Júlia não havia reparação, não havia mais como reparar o erro, a nódoa de sangue já cobria, tanto a sua quanto a honra do ex-marido. A honra dela estaria conspurcada por ter cedido às tentações materiais, por ter tentado chegar aos nobres salões da elite de uma forma ilícita, pela janela, abandonando o esposo, tornando-se adúltera. Já Luiz seria um homem de honra envergonhada por ter permitido que a esposa chegasse a tal atitude, um homem íntegro, virtuoso em seu comportamento não permitiria semelhante conduta desagradável da mulher. Aos dois cabia a culpa.

Ele então somente lamenta-se e diz lavar sua honra com as lágrimas que lhe vertem dos olhos. Antes as lágrimas do que sangue como queria ver o pai e o irmão de Dolores, na peça homônima.

Júlia desconsolada, na intenção de tentar reparar de alguma forma o tremendo desatino que havia cometido, entrega a Luiz o adereço (jóia) que causara a infelicidade dos dois, diz não o querer mais. O adorno que era o preço de sua honra, segundo diz, queima-lhe as mãos. Contudo Luiz lhe profere: “Queima-lhe as mãos... mas não lhe queimaram a consciência”.<sup>205</sup>

De todas as maneiras possíveis, Júlia tenta pedir perdão a Luiz, mas ele não cede e acaba indo embora. Neste mesmo instante Alfredo volta e encontra Júlia ainda em casa. Ela pede ao homem que a deixe permanecer, pois ainda o ama. Ele não cede. Discute pelo presente que outrora ele lhe havia dado. Júlia então se vê condenada para sempre.

Alfredo, demonstrando o total descaso que tem pela mulher que havia abandonado o marido para ter com ele, entrega-lhe o vestido que ela usava quando havia chegado a sua casa e a arrasta até a porta escorraçando a mulher. Mas Luiz volta e tenta impedi-lo.

---

<sup>204</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 109.

<sup>205</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 110.

Entre o segundo e o terceiro ato passa-se algum tempo e o cenário que antes era luxuoso, agora é trocado por uma sala extremamente pobre, onde se vê uma única cadeira e pendurado à parede, o quadro de Madalena. Luiz, tristemente prostrado a um canto contempla o quadro e profere ao público:

Madalena arrependida, nos martírios da agonia, pedindo perdão a Deus dos crimes do passado. (...) Foi um sonho... O longo sofrimento dessa mulher matou-me o coração para a honra... ressuscitou-o para a compaixão... O esposo amante morreu: ficou o irmão carinhoso para amparar a irmã desgraçada... O mundo é assim: no paraíso da mais tranqüila felicidade, vem sempre o demônio deixar a sua parte de amarguras...<sup>206</sup>

Somente a esta altura entra em cena o quarto personagem do drama, o Doutor. Ele visita Júlia, que agora está na casa de Luiz. Este conta ao profissional que suas tristezas são daquelas que só acabam após a morte. Diante da afirmação do médico que seu remédio era alegrar-se ele responde: “Como posso eu mostrar alegria, doutor, se me vejo desonrado e na miséria, se vejo essa infeliz quase a expirar?”.<sup>207</sup>

Luiz promete que matará, por vingança, o homem que seduziu Júlia. A esta altura percebe-se o quanto estava impregnada de preceitos cristãos a moralidade pregada nos palcos desterrenses. Diante da promessa de Luiz o médico lhe previne que tal ato o faria ir para a prisão onde sua maior punição seria “a miséria, a desonra (...) Se o homem que infamemente, abusa da fraqueza de uma pobre mulher, lança a alma no inferno, onde irá parar a alma do homem, que tira, sem compaixão, a vida de outro, sabendo que essa vida pertence a Deus, e que Deus somente dela pode dispor...”<sup>208</sup>

Na opinião do médico, um assassino valeria menos que um cão, portanto não seria próprio matá-lo. Mas, para Luiz menos que um cão valeria o homem “que não se vinga das afrontas que lhe lançam em rosto”.<sup>209</sup> Desta forma, o autor traz de volta ao palco a discussão da honra maculada que deve ser lavada com sangue, independente do quanto custará a vingança.

É pertinente verificar a esta altura que, a honra está acima de tudo, certamente é mais importante do que o receio de ser encerrado numa prisão. Antes às grades, porém que se esteja de alma lavada e honra imaculada. Mas a afirmação seguinte do médico:

---

<sup>206</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 113.

<sup>207</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 114.

<sup>208</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 114.

<sup>209</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 114.

“O amor é grande, meu amigo; mas o respeito à sociedade deve ser ainda maior”, faz com que o homem certo da resolução de matar pense. O personagem do médico, criado pelo autor, tem o intento de representar a razão, a razão numa sociedade que se baseia muito nos ideais de que a honra deve ser restituída a qualquer preço. Cabe a ele refrear os instintos animais do homem ensandecido pelos valores feridos. Instintos guardados nos lugares mais recônditos da ancestralidade humana que, só vem à tona nos momentos de extrema pressão, angústia e sofrimento. É ele o ideal moralizador, civilizador que vem sanear, modernizar não somente as ruas, mas também modificar as práticas de higiene. É no mínimo emblemático a razão moralizadora ser representada pelo médico, a mesma personalidade que nos casos de epidemias, que se transformavam muitas vezes num pandemônio, livrava a população de suas modéstias.

Anteriormente já fora mencionado que as epidemias não foram poucas, muito menos as doenças. Entre elas e muitas outras estava o cólera, a varíola, a febre amarela, o tifo, a meningite cérebro espinhal e por ai afora. A febre amarela, também conhecida como “bixa”, vômito negro, para ser dita uma verdade, não fazia parte do hall das epidemias, pois sim, de uma endemia que assolou Desterro desde seus tempos mais priscos. E, o problema maior, que deveriam ser as epidemias em si, não eram as doenças, e sim, a maneira como eram tratadas e encaradas. Acreditava-se que eram transmitidas pelo ar, para ser mais direto, pelo ar fétido, fedorento mesmo, pelos temidos miasmas, vindos do mar, das igrejas com suas paredes e chãos enxovalhados de cadáveres, das ruas sujas e por aí afora. No segmento a seguir, pode-se ter uma idéia do tratamento dispensado à tentativa de erradicar-se uma epidemia de febre amarela (e o pavor causado pelo miasma mefítico das amarelas), vinda em 1853, a bordo de um navio:

A câmara determinou logo as sempre lembradas medidas de asseio que, a não ser em tais circunstâncias e apertos, nunca eram tomadas, exigindo a limpeza dos quintais dos logradouros, enquanto distribuía pelas esquinas barris de alcatrão, aos quais se ateava fogo, para que a sua fétida fumaça afugentasse os miasmas –simila similibus curantur– e, visando o que pensava ser o agente propagador da febre amarela, os tais miasmas, atingia o vetor desconhecido, o aedes transmissor, que não suportava, também, a fumaça do alcatrão.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. V.1. Notícia. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 471.

Ao povo, céptico em sua maioria, no que diz respeito à atuação da medicina, restava, em sua descrença nos métodos dos seguidores de Hipócrates, esperar a morte, ou contar com a sorte para passar imune as epidemias. Muitas vezes, como no caso da febre amarela, cujo vetor é o *aedes*, seria bem vindo o inverno que afastaria momentaneamente o inseto. Contudo, bastava um só marujo contaminado descer à póvoa em dias mais quentes que começava novamente sina da população. Quanto aos médicos, estes que nas peças de Horácio Nunes Pires deveriam inspirar a razão, que por meio da racionalidade buscavam a “cura”, também, para os males sociais, intentavam a moralização de seus pacientes, para elevar a cidade à condição de um recanto de civilização, apagando a imagem de uma sociedade acanhada e desvalida.

Deste modo, muitas vezes, tanto no que se refere às doenças biológicas que assolavam a cidade, quanto às doenças morais as quais afligiam aqueles que intentavam a elevação da moral e dos bons costumes, restava procurar auxílio na providência divina, pois:

(...) a medicina se mostrava impotente, dispondo de conhecimentos muito reduzidos a respeito de um arsenal terapêutico bem mais reduzido ainda, de pouco adiantando a dedicação dos profissionais da medicina, incansáveis e humanitários, como souberam ser, mas tolhidos pela falta de recursos e de conhecimentos maiores, embora pudessem ser donos de todos os que a ciência médica colocava ao seu alcance.<sup>211</sup>

Por saber, tanto numa quanto noutra moléstia (a social e a biológica), se havia um bálsamo curador, este nem sempre gozava de eficiência irrestrita.

Horácio Nunes delega outras incumbências a este homem de curas, é necessário sanitarizar o comportamento humano, regrá-lo, depurá-lo conforme as normas vigentes de comportamento. Contudo, fugia da alçada e da competência do médico vistoriar os miasmas que tanto causavam pavor, que traziam consigo o odor da morte, exalavam suas pestilências no caráter humano. Caberia, assim, à sociedade inspecionar, policiar, municiar, punir e trazer à regra os que se desviassem do caminho certo. A competência de tal fiscalização caberia à fina flor da sociedade: a elite. Esta deveria manter a ordem, em seus jornais, praças, templos religiosos, bailes, em suas festas, em seus códigos de posturas, procissões, nos lares, e é certo, em seus espetáculos teatrais.

---

<sup>211</sup> CABRAL. Op. cit. p. 464.

Da mesma forma que um médico se preocuparia com a perda de uma vida, sendo ceifada pela varíola, amofina-lhe a idéia da morte causada pela honra. Prática que para ele, anunciador de uma nova sociedade, deve ficar para trás, num tempo que não volta mais, junto aos costumes que não devem fazer parte desta intenção social que se reverbera não somente por Nossa Senhora do Desterro, mas por todas capitais províncias do Império, inspiradas nas principais capitais européias.<sup>212</sup> Para ele o que significaria a morte pela reputação: “Com a perda de uma vida, restituirá a vida à sua mulher? Com o sangue que fizer correr, purificará a sua honra?”<sup>213</sup>

Após examinar Júlia, o médico fala que ela melhorará, mas a moça parece piorar cada vez mais e entra em delírio agonizante até que exala um último suspiro.

Por fim, para desagrado e desconsolo da platéia, Júlia morre sem que tenha sido feliz ao lado de quem amava. E com ela parece que também desfalece a vontade do autor da moralização social. Sua morte tem aspectos que parecem simbolizar, ao fim do caminho, a descrença do autor, na moralização da sociedade. Talvez ele tenha percebido que não bastasse sua vontade, que não era forte o suficiente esta ação moralizadora, para que surtisse efeito nos rincões mais afastados da provinciana cidade.

#### 4.4 - O Bem e o Mal

Caso fosse possível, através do título, poder ao menos se ter uma vaga noção acerca do conteúdo das peças teatrais analisadas neste trabalho, esta peça seria *O Bem e o Mal*. Seu enredo se passa numa espécie de fábrica com vários empregados. O proprietário é Manoel, pai de Antônio, que administra o estabelecimento. A trama amorosa gira em torno da donzela Maria, filha de Antônio, que é apaixonada pelo exemplar Pedro, herói da estória, homem correto e trabalhador, portador do comportamento moralmente ideal. Pedro é detentor das virtudes que orientam a peça e a sociedade em geral: é trabalhador, prima pela caridade, honra, dedicação, compaixão e gratidão. Mas todo o clima de retidão moral do recinto é abalado pelo comportamento

---

<sup>212</sup> No início do século XX, a então Florianópolis, passará por uma série de reformas de modernização e saneamento, inspiradas no que acontecia na capital federal e nas principais cidades do país. Estas, por sua vez, guiadas por acontecimento similar nos grandes centros europeus. É sabido que, por traz de mudanças materiais, como canalização de córregos, e implantação de esgotos, há todo um projeto de saneamento moral, onde a população indesejada será despejada de suas residências que circundam o centro urbano, através da desculpa de reurbanização da cidade. Afastada do centro urbano, esta população, terá como única saída direcionar-se para a periferia, ou seja, para os morros da ilha.

<sup>213</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 115.



“inadequado” de José, homem preguiçoso, desleal, mau caráter, avesso aos princípios morais almejados e mesquinho (representa ele o perigo social e moral), que fará de tudo para romper o clima de paz e amizade que ronda o cenário, principalmente por ser apaixonado pela moça e ela não corresponder. O quadro de atores é ainda completado por Anselmo, comparsa do vilão José em suas artimanhas; e João, que é empregado no local, assim como outros companheiros de labuta.

Pouco ou nada se sabe sobre a primeira impressão do drama original em quatro atos de Horácio Nunes Pires, intitulado *O Bem e o Mal*. É bem provável que a obra tenha sido publicada pela primeira vez através de folhetins em algum jornal desterrense, como era de praxe naquela época. Porém, talvez por falha da pesquisa ou mesmo em decorrência do tempo que, tenha se encarregado de fazer desaparecer uma possível impressão, através de algum periódico, a única e considerada também primeira, impressão do drama mencionado, ocorre ano de 1898, através da, tantas vezes mencionada, coletânea *Bastidores* que o próprio autor organizou em vida.

Junto às obras *Dolores, Helena, Coração de Mulher, O Anjo do Lar e Rosas e Goivos; O Bem e o Mal* dá corpo à parte dramática da antologia organizada por Horácio.

No que diz respeito às representações do drama, tem-se notícia de que ele foi representado ao menos quatro vezes. Em ordem crescente de ocorrência, a primeira vez que atores levaram à cena a peça em questão, foi no ano de 1884, mais especificamente no dia 5 de junho, através da *Sociedade Dramática Particular Fraternal Beneficente*. Naquela mesma noite teria sido levado à cena também, *A Beata de Mantilha*, comédia cujo autor é desconhecido.<sup>214</sup> A sociedade em questão tinha como diretor e ensaiador um célebre membro da elite desterrense, e, por sua vez, catarinense, o senhor capitão-tenente Francisco de Paula Sena Pereira, dito por muitos, como um grande, senão o maior ensaiador que os palcos desterrenses conheceram.

As outras três encenações da peça teriam sido todas elas de responsabilidade do *Grupo Dramático Pyrilampos*. No dia 3 de dezembro de 1898, no Salão Momm, em espetáculo que teve também encenada a comédia *Quase que me pegam* de E. Garry.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> O DESPERTADOR, 07 de junho de 1884, n.º. 2204, Apud: COLLAÇO, Vera Regina Martins. *Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. São Paulo: Dissertação de mestrado (mimeografado) USP, 1984, p. 264.

<sup>215</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

Depois reapresentada em 7 de janeiro de 1899.<sup>216</sup> E, por fim, a quatro de junho de 1899.<sup>217</sup>

A explicação de tamanha dedicação do grupo dramático em relação à peça reside primeiramente no fato de as representações serem em data muito próxima da publicação de *Bastidores* e, sem dúvida alguma, no fato de Horácio Nunes Pires, junto a seu irmão Augusto Nunes Pires, fazerem parte do grupo *Pyrilampos*.

Como é hábito das peças teatrais, muitas delas, logo após o título, apresentam os personagens que a farão viver. Horácio não foge a tradição e junto aos nomes dos personagens, apresenta aos interessados suas respectivas idades: Manoel, 70 anos; Antônio, 50; Pedro, 24; José, 30; Anselmo, 45; João, 18 e Maria, 22 anos. Ainda fazem parte da peça outros personagens, apenas identificados como “operários” e “dois soldados”.

Em seu primeiro ato, Horácio Nunes descreve o ambiente inicial:

Sala pobre. À direita, em uma pequena mesa, o necessário para se escrever. À esquerda uma janela. Ao fundo, porta larga de arcada, dando para uma oficina de marceneiro, onde se vêem operários trabalhando. À direita duas portas, uma acima e outra abaixo da mesa. À esquerda, abaixo da janela, uma porta. O pano sobe depois de ter principiado o coro, durante o qual, José, sombrio e concentrado, entra pelo fundo e pára junto da mesa. Algumas cadeiras toscas encostadas às paredes. Junto da mesa, uma cadeira. É dia.<sup>218</sup>

A entrada de José em cena, que se mostra sombrio e concentrado, é antecedida por um coro que exalta preceitos de moral cristã, os quais faziam parte da desejada intenção de moralização da sociedade desterrense. Pode-se notar a exaltação do trabalho como algo que conduz à alegria, felicidade, enfim, a uma moral elevada:

Do trabalho resulta a alegria,  
O sossego do bom coração,  
A ditosa, feliz harmonia,  
A amizade de irmão para irmão.<sup>219</sup>

Fala estar cansado de suportar ser desdenhado. Ao que parece seu mestre chama-o de preguiçoso, repreende-o na frente de todos. Não suporta mais ser ignorado por

---

<sup>216</sup> A REPÚBLICA, 07 de janeiro de 1899, nº. 6. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>217</sup> O ESTADO, 03 de julho de 1899, nº. 361, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>218</sup> NUNES PIRES. *O Bem e o Mal*. In: Nunes Pires. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p.121.

<sup>219</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 121.

àquela que ama. Estaria decidido acabar com tudo isso, pediria satisfações à amada e desmentiria o mestre.

Na cena seguinte, José conversa com Pedro, de quem parece não gostar muito. Este acha que José está apaixonado, comenta que ele não anda mais com os amigos e foge do trabalho, fica pelos cantos, sozinho, parece estar doente. Estaria ele doente, mas sua doença não poderia ser curada por um médico. José então se irrita com o súbito interesse de Pedro, dizendo que ele nada tem a ver com sua vida. Pedro então diz ao amigo que se preocupa com ele, pois não gostaria que o mestre o repreendesse novamente. Chega a insinuar que o mestre somente o conserva ali porque José tem uma mãe doente para sustentar.

José é julgado como malvado pelo colega (Pedro) de trabalho, por declarar que sua mãe é um peso que ele tem de carregar às costas. Seu mestre já o tinha caracterizado como cruel por ele não aceitar que o mandassem, da mesma forma o tinha visto como preguiçoso por não trabalhar. José entendia que era chamado de vadio e malvado pelo mestre, mas agia de tal forma, pois não concordava que seu patrão enriquecesse às suas custas e por não consentir que ele o dominasse.

Aqui aparece, na fala de Pedro, a noção de respeito em relação às mães, principalmente às mais velhas, que seus filhos, pautados nos preceitos burgueses de moralidade deveriam ter. Para ele, caso tivesse uma mãe, “fosse ela velha e doente (seria ele) o homem mais feliz dos homens por poder trabalhar para sustentá-la, para que nada lhe faltasse”.<sup>220</sup>

Pedro continua a insinuar que José não trabalha o suficiente. José então fala que seu colega de nada deveria se vangloriar, pois no passado fora um mendigo. O outro confirma a história, mas fala que nada de vergonhoso há nisso, não teria sido sua culpa, mas sim, do destino que lhe fora cruel. E, se é chamado de filho pelo senhor Manoel é porque desde muito pequeno havia sido recolhido à sua casa. Nela teria sido educado e ensinado a trabalhar. Por gratidão àqueles que o recolheram, cumpria seus deveres, trabalhando e obedecendo.

---

<sup>220</sup> NUNES PIRES, Horácio. *O Bem e o Mal*. In: NUNES PIRES. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 123.

José, já dando indícios de que seria o vilão “malvado” da história, o exemplo a não ser seguido, ofende-o, chama-o de bastardo, manda que se cale. Vai além, promete se vingar de todos que, segundo ele, o tripudiam.

Nas cenas que se seguem é nítida a construção negativa que o autor faz de José. Seu personagem é pensado por Horácio, para ser odiado, execrado pelo público, devido ao seu modo de se comportar, a sua maldade para com aqueles que deveria obedecer e respeitar. Nunes Pires deixa também implícito como deveriam se portar àqueles que estivessem em patamares inferiores das hierarquias sociais, referindo-se não somente aos vínculos empregatícios, mas também às relações sociais.

Na quarta cena, José é admoestado por seu mestre Antônio, que assim o repreende: “Sempre na ociosidade, José! Enquanto os teus companheiros ali trabalham como mouros para ganharem o pão da vida, estás tu aqui, com as mãos nas algibeiras, sem nada fazer”.<sup>221</sup> José diz que Pedro é mais preguiçoso que ele, mas, Antônio contraria-se, pois Pedro é como um filho seu. Filho “pelo amor e pela gratidão”. Antônio reforça a idéia amplamente ressaltada e procurada aqui: entender o que era ser um cidadão moralmente correto. Ao falar de José percebe-se tal:

Tu és madraço, desobediente e mau. Vens sempre tarde para a oficina, quando vens. Passa os dias andando de um lado para o outro. Se te repreendo, tens uma resposta má para dar-me. Pois olha: se te repreendo, é para teu bem, porque não posso ver-te assim, quando tens tua mãe doente, que precisa de certas comodidades, e que não as tem por causa de tua má cabeça...<sup>222</sup>

Através do exemplo negativo perpetrado por José, percebe-se qual era o comportamento almejado na sociedade, se conhecem quais eram algumas das características vistas como ideais: obediência, bondade, afinco no trabalho, gratidão, mansidão, ser amoroso, pontualidade, responsabilidade, compaixão, entre outras.

Segundo José, a moral que tanto querem que dite seu modo de vida, para nada serve, incomoda-lhe. Por fim, chama seu mestre de ladrão. Ambos estão quase às vias de fato. Neste instante entra Pedro, o qual percebe a iminência de um embate corporal entre José e seu mestre Antônio. José, ao perceber a presença de Pedro, ameaça-o da mesma forma. Antônio previne o aprendiz para que não brigue, pois tal ato constituiria um ato de desonra.

---

<sup>221</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 124.

<sup>222</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 125.

Logo que os ânimos se acalmam e José se retira, Antônio anuncia que demitirá José, porém Pedro, mostrando-se ao público um homem muito honrado (a platéia deve tê-lo adorado), pede ao pai adotivo\* que o deixe ficar, pois o homem precisa sustentar a mãe enferma. Horácio Nunes Pires, por meio do personagem de Pedro, dá um belíssimo exemplo de moralidade social: “José é um louco, e para todo o louco deve haver compaixão, deve haver misericórdia. Deixe-o ficar. (...) Peço-lhe em nome da compaixão com que me tem tratado”.<sup>223</sup> Por este pedido, Pedro é considerado o homem mais honrado que Antônio conhecera.

Mas, como ao autor cabe a responsabilidade de dar emoção, ação a sua obra, como numa novela onde os “bons” são punidos até o último capítulo e, somente naquele ponto recebem a redenção por toda a sua paciência e benignidade diante das provações, o honrado mestre Antônio expõe ao público que uma chaga macula sua honra. Ele lamenta que, depois de anos de trabalho e privações, deparava-se agora com a desonra. Menciona uma dívida que contraíra, de três contos de réis, dinheiro de que não dispunha para pagar. Depois de cinquenta anos de honra irreparável, aquilo seria sua ruína, desmoralização total. Nunca havia feito um ato de maldade sequer. Um homem de moral incontestável não poderia proceder de tal forma segundo os padrões aceitos.

Como não poderia faltar a toda peça que quisesse provocar em seus espectadores o mínimo de comoção e destes ter a atenção desejada, deveria fazer parte da trama uma donzela pura (em todos os aspectos), amável e desejada por todos os marmanjos casadoiros. A este papel cabe a figura de Maria, portadora de todas estas qualificações e outras mais, todas elas apreciadíssimas pelo público desterrense oitocentista.

Ela (Maria) e o pai Antônio conversam amenidades e esta pequena conversa revela como deveria comportar-se uma moça de bem. Ser atenciosa com pai, demonstrar-lhe preocupação, sempre mostrar-se disposta para ouvir-lhe e, sobretudo, ter um respeito irreparável por ele, sair somente se este o permitir.

Maria então pede ao pai permissão para visitar a mãe de José, Andreza. A moça, ao contrário de José, serve como exemplo de comportamento a ser seguido, pois, enquanto o próprio filho não se preocupa com a mãe, alguém que nem da família é, inquieta-se com a situação da senhora acamada. José é “um homem malvado”, diz o pai,

---

\* Antônio considera-se como um pai adotivo por tê-lo educado e criado. Propaga aos quatro ventos que ele é seu filho “pelo amor e pela gratidão”.

<sup>223</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 127.

Maria não entende e pede-lhe por que o pai percebe o empregado como um ser cruel. Recebe a resposta de que isso ocorre porque ele “não quer trabalhar, é desobediente, e foge dos companheiros, como se os temesse”.<sup>224</sup>

Além de preocupar-se com os desvalidos, uma boa moça que desejasse ser bem vista aos olhos da sociedade deveria ter atributos semelhantes aos de Maria, tanto àqueles que já foram citados quanto saber costurar, cozinhar e ser praticante religiosa, assídua freqüentadora das missas e participante da vida religiosa da comunidade. Maria demonstra tal apreço à religião, pois estava cosendo uma toalha nova para o altar de Nossa Senhora das Dores. Só faria a visita que planejara depois de acabar o mimo para a santa.

Logo que o pai de Maria se retira, adentra ao palco o “temível” José. Horácio Nunes Pires para afirmar que seu personagem é realmente uma moça de virtudes, afeita às regras de moralidade e bons costumes, faz com que Maria atenda a vontade do senhor José, de conversar com ela. Maria aceita desde que possa continuar trabalhando em sua toalha. Outra qualidade da donzela seria a bondade, a nobreza de espírito, o desprendimento para com os que de alguma forma dela necessitassem. E o personagem de Maria assim o é. Horácio Nunes Pires pinta-a com essas e todas as cores que forem necessárias para que transpareça uma alma caridosamente bondosa aos extremos. Ela, de tão afável, trata muito bem até aqueles que são detestados pelos outros.

Há de se enfatizar que existe uma idealização muito grande acerca do personagem de Maria e diretamente do ideal burguês de comportamento moral do qual se fala aqui. Antes de tudo, a peça, a obra de Nunes Pires em geral é da escola romântica, um Romantismo tardio, mas nem por isso o deixa de ser. E, por conseqüência, é sabido que o estilo romântico busca seres, ocasiões e por que não dizer uma sociedade ideais. Se os espectadores seguiam ou não os “ensinamentos” perpetrados pelos palcos, é outra história. Maria, aconselhando o homem, enche-se de preocupações com a mãe de José, ensina-lhe que deve tratá-la com muito carinho e atenção.

José é o contrário da moça, suas atitudes para com sua mãe mostram o que um ser humano não deveria ser, demonstra quais as qualidades que acabariam com a honra de um homem. Dentre elas estariam: deixar a mãe a pão e água, sem que ninguém a

---

<sup>224</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 129.

cuidasse enquanto saía para trabalhar; deixar de comprar seu medicamentos, independente de qual fosse o motivo; não ter amigos para em tais horas pedir-lhes auxílio; mostrar, depois de tudo isso, quietude na alma, despreocupação, como se a culpa não fosse sua, mas do destino, dos outros, ou mesmo da própria enferma. José, esta criação de Nunes Pires, que se mostra um ser totalmente anti-moral, é também totalmente desapegado aos pilares que sustentavam a sociedade da época: a esposa, a mãe, a família em si, ao lar, pois não é casado, não tem filhos, demonstra desinteresse à saúde da mãe, a qual está prestes a perder e nem sequer tem um amigo para amparar-se. Deixa passar todas as chances que tem de mudar seu destino. Sim, pois o autor não estaria dando bom exemplo, caso não mostrasse compaixão à situação de seu personagem. José mostra-se tão malvado que nem sequer tinha a intenção de conversar com Maria sobre a saúde da mãe, mas somente sobre ele. O autor o constrói totalmente mesquinho, avaro, desprovido de emoções indispensáveis. Sua preocupação maior no momento seria o isolamento ao qual estava disposto na oficina, tinha pena de si próprio e não admitia que lhe dissessem verdades. Maria faz então com que ele perceba que tudo que lhe estava a acontecer era culpa própria. Talvez por meio do personagem de José, o autor queira mostrar o que poderia acontecer aos sujeitos que tivessem comportamento semelhante ao dele. Pode-se entender que tal isolamento, pensado em um âmbito maior, geral, ou seja, no mundo social que inspirava de alguma forma a peça, fosse a indiferença, o afastamento, ao menos daqueles que eram considerados aceitáveis em suas condutas sociais. De uma forma ou de outra, o autor parece avisar os espectadores do que lhes aguardaria, caso não se portassem de acordo às regras.

Definitivamente José é o inverso do padrão a ser seguido, ao contrário de Maria, como se tem dito. De tão exemplar que é, ela lhe dá até exemplos de como poderia portar-se para recuperar o respeito de todos e conseqüentemente a própria honra. Deveria levar o trabalho mais a sério, não se ausentar, ser mais assíduo, esforçar-se mais, ser obediente.

Mas como uma obra segue a vontade de seu criador, e certamente era essa a vontade do senhor Horácio Nunes: construir, um exemplo que não fosse seguido, José não entende e não acata os conselhos moralmente “certos” da moça. Até imagina que ela está contra ele. Maria ao oposto não consegue demonstrar raiva, rancor, nem odiar ninguém, tanto que assegura isso ao homem, que se mostra cego diante dos apelos da donzela. Mesmo ofendida por ele, continua comprovando interesse em suas fatalidades.



Então como ela, promete ouvi-lo, depois de tanta insistência em ajudar o indivíduo, ele confessa que a ama.

Assim como não seria justo com nenhum ser humano, o autor, que tem de continuar demonstrando sua benevolência, presenteia seu personagem que, até então, tinha defeitos, com o mais nobres dos sentimentos: o amor. Uma inestimável característica. O autor o faz de uma forma a querer evidenciar que deveria antes de tudo dar o exemplo. De nada lhe adiantaria encher uma peça de bons exemplos, de virtudes e vicissitudes morais positivas se ele, o criador, de tudo isso não se confirmasse com um ser portador de tais virtudes. É como se fosse uma lição que seus espectadores deveriam apreender inconscientemente. Ele mesmo (o autor) mostra como é possível ser benevolente, preocupado com os outros e, sendo assim ele estaria de acordo com os preceitos morais que a sociedade disseminava.

Ao ouvir a declaração de amor de José, Maria entende o homem que dela se enamorara, pois segundo ela própria, e conforme o que muitos pensavam à época acerca do sentimento amoroso: “Sei que o amor nasce espontâneo no coração, que é poderoso, que domina, que escraviza, que arrasta muitas vezes às maiores loucuras. Por isso perdô-lhe”.<sup>225</sup>

Trata-se do amor romântico, orientado na escola que aqui já se tem falado o Romantismo, onde há a supervalorização do amor, o cultivo da solidão. Escola literária que antes de sê-la, é um próprio estilo de vida, que na Europa está intimamente ligado à ascensão da burguesia, ao liberalismo, a Revolução Francesa. Burguesia que após a citada revolução, ascende política, social e economicamente chegando à posição de classe dominante. Esta mesma classe propagará diante se sua sociedade a emoção, o amor incondicional. Observado, tardiamente no Brasil, o Romantismo, desnuda-se aqui, relacionado ao processo de independência pelo qual o país passará. Diante então desta autonomia política, há a tentativa, através da arte, de valorizar o passado brasileiro, como uma forma de afirmar a nacionalidade, ou mesmo, até criá-la, pois havia no ar um cheiro de novo, uma intenção de recriar o país, pautado na esperança da liberdade, desprendendo-se das amarras que prendiam o país a Portugal. Da mesma forma que os autores da corte brasileira inspiraram-se nos escritores franceses, ingleses e alemães, os catarinenses, inspirar-se-ão, nesses e naqueles. Cria-se desta forma uma literatura nacional, e, posteriormente, uma catarinense, amparadas nas características das quais

---

<sup>225</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 132.



dispunham em seu território. As pessoas que, liam as obras então produzidas faziam parte do mesmo público que cercava os palcos para ver as encenações teatrais, era o mesmo público que lia livros e obras destinadas às encenações nos folhetins dos jornais, um público urbano de classe média, identificado com a padronização da vontade da classe dominante.

Profundo estudioso da literatura catarinense, Osvaldo Ferreira de Melo confirma o aspecto tardio do Romantismo na Província de Santa Catarina e, por conseguinte, em Nossa Senhora do Desterro:

Não se pode precisar quando o Romantismo – como idéia, como ideal, como movimento, foi sentido na Província catarinense. Talvez mesmo, como tal, tivesse passado despercebido. Como fenômeno estético, entretanto, podemos declarar sua existência aqui, ao iniciar-se a segunda metade do século XIX.<sup>226</sup>

Não é por mera coincidência que o teatro desterrense, que também vive seus melhores dias a partir da segunda metade do oitocento, tenha sofrido enorme influência de tal estilo literário.

Mas, voltando à peça propriamente dita, através do personagem de Maria que considera o sentimento de José uma loucura. Ele, por sua vez, deveria esquecer dela trabalhando, divertindo-se com seus amigos, sendo feliz, pois ela não poderia amá-lo, porque “não há quem possa dizer: - Eu quero amar! – porque como já disse, o amor nasce espontâneo no coração”.<sup>227</sup>

A senhorita continua mostrando a nobreza de espírito esperada em uma moça decente, de moral privilegiada, revela ao rapaz não poder lhe iludir, mentir, dar-lhe esperanças falsas sobre algo que não iria acontecer.

O segundo dos quatro atos inicia com o mesmo cenário pobre do ato anterior, no qual Maria e Pedro conversam.

Pedro, que fora criado como filho pelo pai de Maria, tem por todos uma enorme gratidão, o que ele próprio chama de dívida. Nunes Pires mostra-lhe como o avesso de José. Maria pede-lhe que providencie um médico e mande até a casa da senhora Andreza, mãe do famigerado José. Pedro, demonstrado semelhante preocupação,

---

<sup>226</sup> MELO, Osvaldo Ferreira de. *Introdução à história da literatura catarinense*. 3ª. ed. rev. Porto Alegre: Movimento, 2001. p. 49.

<sup>227</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 132.

concorda, mas, a comida que sua irmã fizera menção de mandar, ele faz questão de pagar, deseja de alguma forma também ajudar a senhora debilitada. Comparando a bondade do moço com falta de generosidade de José, ela lhe conta o que este deixava para a mãe comer quando saía para trabalhar.

Como seria de imaginar, Pedro mostra-se de todo solícito, educado e bondoso. Da peça cujo título é *O Bem e o Mal*, ele sem dúvida alguma representa o bem e José o mal. Um é exemplo a ser seguido e o outro a ser evitado, riscado dos salões sociais e dos lares. Ao ouvir de Maria que deus iria lhe retribuir o sacrifício ele, faz questão de ressaltar não estar se sacrificando, faz simplesmente o que seu coração manda, o que a bondade e seus preceitos morais lhe dizem.

A fala de Maria que se segue, exaltando a conduta de Pedro, explicita muito bem a bondade, a benevolência, a filantropia, o trabalho, entendidos como alguns dos alicerces de uma postura moralmente correta:

Este é o anjo bom dos que padecem, o manto dos que têm frio, o pão dos que têm fome, a consolação dos aflitos. Alma grande, não pode ver o sofrimento alheio, sem que chore com o desgraçado, sem que lhe dê crença, sem que lhe mostre o céu. Ainda ontem, vi-o esconder-se, como um malvado que medita uma ação má, para dar esmola a um pobre. Não pude conter-me: corri a ele e apertei-lhe as mãos: - Assim, Pedro! Assim! Exclamei. - Assim o que? O que fiz eu? - perguntou ele. Apontei para o pobre, que desaparecia na estrada, e respondi: - Olha: Deus te pagará! Fez um movimento de contrariedade, e entrou na oficina. E pode-se deixar de amá-lo? Oh! Não! Ali está a caridade, o trabalho, o amor, a dedicação e a honra... E eu amo-o... amo-o muito... Que importa que ele seja pobre, que fosse recolhido por caridade, que não conheça nem pai, nem mãe? Por ventura é a riqueza que traz a felicidade? Minha mãe dizia: -Pedro é a gratidão! Meu pai diz: - Pedro é o modelo da honra e do trabalho! Todos os operários estimam-no como a um irmão... Quando ele entra na oficina, é sempre recebido com um grito de alegria!<sup>228</sup>

Até então, acerca das peças de Horácio estudadas aqui, muito se ouviu falar na honra, como base indissolúvel da boa sociedade, da almejada sociedade vindoura. O drama que aqui se apresenta acrescenta outras tantas qualidades, tidas e entendidas como indissociáveis para o progresso, a urbanidade, modernização e moralização social intentados pela sociedade em análise. Entre todas essas qualidades, então, ainda estariam o trabalho, a caridade, a dedicação, a gratidão e a honra. Aos poucos Horácio Nunes Pires vai apresentando ao leitor e espectador atual o que desejava a elite

---

<sup>228</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 134.

desterrense para seus filhos e a ênfase maior de “O Bem e o Mal” é indiscutivelmente no trabalho. Ao que fica subentendido, o trabalho, a negação ao ócio é que conduziria o ser humano às outras qualidades já mencionadas e, por conseqüência, à sociedade moralmente correta. Não é por coincidência que o “herói” da peça é constantemente mencionado trabalhando e sempre elogiado pelo chefe por ser portador de tal característica. Seus colegas o adoram, o veneram por ele ser o arquétipo do homem trabalhador. Pedro vai além, é mais do que um exemplo para seus companheiros de oficina, é um modelo para os expectadores que foram ao teatro se divertirem.

Muitas vezes, nesta peça, o seu autor relaciona a padronização social aceita, desejável, o bom comportamento ao trabalho, tanto que aqueles que se portam bem, trabalham bastante são exemplos, como o caso de Pedro e da própria Maria que, como não era de bom tom para uma donzela trabalhar numa fábrica, borda e costura, incansavelmente. Tal pode ser visto em sua conversa com Manoel, esta lhe diz: “E trabalhando com vontade, para acabar hoje este bordado. Amanhã é sábado, e eu quero que o altar de Nossa Senhora das Dores tenha uma toalha nova”. O exemplo de Maria é duplamente compensador, duas vezes moralmente aceito, pois além de trabalhar, ela o faz por uma causa religiosa. E, é estimulada por seu avô Manoel: “Pois trabalha, filha. O fim para que trabalhas é tão bonito, que se eu ainda tivesse os olhos dos vinte anos e entendesse disso, ajudava-te de coração”.<sup>229</sup>

O velho pergunta por Pedro e a neta diz-lhe que saíra para lhe comprar uma linha, para acabar o bordado. Porém, o senhor percebe que a neta mente para acobertar algo, pois, conforme ele mesmo dissera, sabia que no dia anterior lhe fora comprado mais linha. Por fim, adivinha que a moça o houvera mandado até a casa de Andreza ajudá-la. Maria então mostra ao espectador o quão estava impregnada de preceitos cristãos a moralidade defendida, pois, antes de qualquer coisa, ela tenta ser humilde. E, a humildade é uma das “virtudes” que pode ser considerada das mais cristãs. Ao menos é aquela que parece ser mais propagada. Ela esconde de Manoel a boa ação que fizera, pois, conforme ela própria: “A mão esquerda deve sempre ignorar o que dá a direita: é o que Deus manda, foi o que minha mãe me ensinou”.<sup>230</sup>

O que torna este ato mais importante ainda para a formação moral dos que leram ou viiram a peça é também o fato de que a moça aprendera com a mãe agir de tal forma.

---

<sup>229</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 135.

<sup>230</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 135.

Assim, de uma só vez, o autor conseguiria propagar uma virtude moral burguesa tanto para a mãe que, entendia como deveria proceder em determinada situação, tanto para as filhas que entendiam a importância do ato de caridade e, por consequência de humildade. O ponto alto da cena ainda estava por vir, visto que, segundo pensava Maria, mais caritativo seria Pedro que praticara o ato e, escondia-se “como um criminoso para socorrer a pobreza”. Não queria ser nem cumprimentado por ter feito tal, seria ele um homem de ouro, que o mundo não corrompera.<sup>231</sup>

Assim, diante de todas as qualidades do rapaz, a moça confessa ao avô que ama Pedro e este não vê nada de mal no sentimento, incentivando a moça. Enquanto os dois conversam, entra na sala, Antônio, que é filho de Manoel e pai de Maria. Manoel então, conta ao pai de Maria, que sua filha ama Pedro. Os dois deveriam casar dentro de algum tempo. Esta última parte da conversa é ouvida por José que está escondido.

Logo a seguir, Pedro se junta aos demais e Antônio insinua a ele o sentimento que nutre por Maria e este parece não entender. Então o pai é direto ao perguntar se o homem ama sua filha. Recebe então resposta afirmativa. Diante de tanta felicidade Maria prepara-se para visitar Andreza. Não pode ela causar má impressão ao público de num primeiro momento de alegria que passar, esquecer-se da senhora que está adoentada e que ela havia se comprometido em cuidar. Assim que Maria se retira, Pedro demonstra não entender muito bem a atitude do mestre (Antônio) em aceitar de pronto o sentimento amoroso recíproco da filha e do rapaz, diz não merecer tanta honra e felicidade.

Como se fosse um aviso para o público que viesse a assistir à peça, o autor, por meio das falas de Antônio, dignifica as virtudes de Pedro. Tanto que chega a citar Bocage: “O prêmio da virtude, é a virtude. E o castigo do vício, próprio vício”. Pedro, por toda sua gratidão, honra e virtudes, teria sua recompensa, como profere seu próprio futuro sogro: “Tu és bom, grato e virtuoso. A recompensa das tuas virtudes, dou-ta em minha filha. (...) amem-se como devem amar-se dois corações bem formados”.<sup>232</sup>

O autor deixa subentendido a quem interessasse que, aos que fossem bondosos, gratos, enfim, portadores de virtudes semelhantes e também de bom coração, a recompensa lhes seria um bom casamento, uma alma gêmea à altura, como o eram

---

<sup>231</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 135-136.

<sup>232</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 138.

Pedro e Maria. Assim, somam-se mais algumas características às virtudes que preencheriam o caráter de uma pessoa moralmente bem estabelecida.

Em cena que se segue, Antônio, ao perguntar a Pedro o paradeiro de José, ouve deste que o dito deveria estar trabalhando, ao que duvida aquele que questionou, pois, outro dia este teria provocado um ato revoltante: apanhara um pássaro e o matara brutalmente, arrancando-lhe pernas, asas e furando os olhos do pobre animal.

Em certos momentos, Nunes Pires parece carregar demais nas tintas, quando tem a intenção de personificar em José a face da maldade. Chega, como neste momento, a apresentar uma passagem caricaturesca, em certo ponto exagerada. Talvez de forma proposital o autor queira mostrar ao público um personagem que devido a sua maldade tamanha, age como se fosse uma criança que sem noção do que faz, em momento de raiva extrema, fere de morte um pobre animal. Deste modo, o personagem de José pode ser percebido infantilmente malvado. Um ser de uma cruza nefanda, capaz de atos maléficos aos colegas, à mãe e por conseqüência à própria sociedade.

Movimentam-se assim os atores e as cenas se seguem até o quadro em que Antônio observa os operários saírem para o almoço, justo no momento em que João entrega ao seu mestre (Antônio), uma carta. Ao tempo que a recebe, lembra-se da dívida contraída que, tanto assola sua consciência. Sendo assim, tem medo de abrir a carta, pois, nela (segundo ele próprio) pode estar sua sentença de morte. Logo após lê-la, desespera-se de cena.

No quadro seguinte, encontram-se Antônio e Manoel, filho e pai respectivamente. O pai então encontra seu filho assustado após receber a carta e acaba por lhe perguntar o que acontece. Pega a carta e a lê. Nela Antônio é acusado de ser ladrão por não honrar um compromisso a tempo. Estaria ele perdendo toda a reputação que levava uma vida para obter.

Outra vez, o teatro dá provas do que seria um homem honrado. Entre suas qualidades deveria estar aquela que o fizesse honrar seus compromissos financeiros pela vida toda, sem ao menos cometer um único deslize. De nada adiantaria todo o passado de homem honrado se tal viesse a acontecer.

Pedro pergunta a Antônio qual seria o motivo de semelhante abatimento. Parece já saber do fato e tranqüiliza-o dizendo que a dívida já estava paga, por ele mesmo. Pedro mostra novamente sua maior virtude, a bondade, sua honra em auxiliar o pai que

tanto lhe servira, agora que ele mais precisava. A honra da casa estaria outra vez protegida, intacta, para ser reverenciada. Sim reverenciada, esta é a idéia que a peça ressalta. A honra é vista como um troféu valiosíssimo a ser ostentado toda vez que fosse possível, um valor que defenderia a família toda, que zelaria pelo nome dela, que sempre deveria estar intacto, pois uma vez riscado, poderia ser a ruína social da linhagem. Agora tudo parecia voltar ao normal.

Enquanto isso se ouvem rumores. Para movimentar o enredo e por consequência as representações, o autor coloca os operários trazendo Maria, desmaiada, toda desgrenhada, com as roupas rasgadas. José, em um canto, apenas observa.

João, um operário, conta ao aflito pai que ao passarem pelo bosque ouviram gemidos e encontraram Maria da maneira como lhe apresentava, tendo um papel pregado ao vestido, onde constava a frase: “Saíra pura de casa, mas voltara desonrada”. Todos se desesperam. José à parte, delicia-se com a cena, dando mostras de que ele cometera o ato que causava ojeriza a todos e possivelmente à platéia, que por certo a esta altura deveria estar boquiaberta.

O terceiro ato conserva ainda o mesmo cenário e traz Pedro pensativo e preocupado com Maria. Ele nem imagina que fora José que fizera tamanha maldade com sua pretendente. Nunca antes houvera nutrido em seu coração semelhante ódio, total falta de compaixão pelo ser que desonrara a moça. Havia até então somente praticado o bem: “Chorei com os que choravam, animei aos que perdiam a coragem, levei a luz da fé aos que descreiam, dei pão aos que tinham fome, cobri a nudez dos que tinham frio (...)”, e agora lamentava, pois, sua recompensa não estava de acordo com suas práticas.<sup>233</sup> Depois do acontecido, Pedro havia se afastado de Maria. Não seria de bom tom ser visto junto, quanto menos ser noivo de uma mulher que houvesse perdido sua honra de semelhante modo.

Logo adiante, José encontra Pedro transpassado pela dor e, cinicamente pergunta-lhe por que cisma de tal forma, pergunta por que ainda não houvera casado com Maria. José após o acontecido com Maria, teria maldosamente afirmado, aos que o ouviam que, Pedro, por ser homem honrado, não se casaria mais, diante dos fatos passados com a moça. José é ainda mais contundente ao insinuar: “Um homem de bem

---

<sup>233</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 143.

não pratica o triste ato de casar com uma rapariga sobre quem recai a certeza de uma falta”.<sup>234</sup>

José tem a intenção de encher o coração de Pedro com ódio, sugerindo que, durante um jantar, no mesmo dia que foi anunciado que os dois se casariam, o senhor Jorge de Castro não tirou os olhos de cima da moça, dançou com ela várias vezes e os dois acabaram por conversar um considerável tempo. Segundo José, Maria havia se insinuado para o senhor Jorge. Mas, José não pára por ai com suas intrigas. Afirma que, tempos depois, avistou os dois em atitude suspeita num bosque, ele de joelhos parecia estar suplicando a ela e logo depois se beijaram. Pedro acredita no homem que tenta lhe insuflar ódio, acha que realmente Maria o havia enganado. O rapaz mostra-se totalmente desiludido.

Na quarta cena do ato que se segue, Maria encontra Pedro e lhe pergunta se ela lhe fizera algo para que a tratasse tão mal. Pedro então lhe conta que tem consciência de ter sido enganado por ela, que seu amor fora em vão, que sua boa fé fôra trespassada pela ingratidão de Maria. Porém, a moça não entende o que ele lhe fala, pois não sabe do veneno que José havia insuflado no coração de seu amado. Ele não acreditava mais em seus sentimentos. Enfurecido, Pedro tenta provar a ela que tem provas de sua infidelidade. Passa então a contar o episódio do bosque inventado por José, profere o nome do suposto amante e assegura-lhe que fora substituído pelo senhor Jorge de Castro por ele ser “rico, (...) de família ilustre” e ele um simples homem pobre, que desconhece pai e mãe. Promete deixar a casa onde se encontram, ir embora.

Maria percebe que está sendo prejudicada por uma calúnia, uma mentira inventada por alguém. Compreende que sua honra está em jogo e que não pode deixar que as coisas tomem tal rumo. A este momento deixa transparecer que até então não havia revelado o seu violador, pois este havia ameaçado a vida de seu pai caso viesse declarar seu nome. Preferia ver sua honra manchada, mesmo sem culpa, de que ver o pai morto por José. Novamente Maria dá o exemplo de “boa filha”, de excelente comportamento, mesmo que o preço seja uma mácula em sua honra. Cabe ressaltar que o público sabia de sua pureza estava intocada. Como boa filha que toda moça de então deveria ser, prefere ela sofrer em lugar do pai. Deixa de lado o amor que nutre por seu amante, dando maior importância à vida do pai. E, para mostrar ao público que realmente é uma moça cheia de virtudes a serem seguidas, ainda confessa não guardar

---

<sup>234</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 144.

mágoas de Pedro, por ele não acreditar em sua inocência e tê-la ofendido com suas acusações. Nutre-lhe pena, nada mais que isso.

Logo a seguir, ela depara-se com seu algoz. José se compraz ao ver Maria aos prantos, volta a ameaçar a vida do senhor Antônio, caso Maria conte algo. Antes de tudo José parece querer se vingar por Maria não o amar e por seu pai repreendê-lo toda vez que estivesse sem dedicar-se ao trabalho. Maria então lhe profere que não é possível escolher as pessoas a serem amadas, pois tal sentimento não poderia aparecer quando solicitado, simplesmente apareceria quando menos esperado.

Descobre-se então, pelas palavras de José, que Maria continua “pura”, que daquele fatídico dia no bosque, as conseqüências haviam sido menores do que todos julgavam. Havia ela lutado até que por falta de suas forças, caísse desacordada. Fôra salva pelo rumor de vozes vindo da estrada. José então confessa que seu único propósito é a vingança, e ele a havia conseguido. O que acontecera à moça era para ele puro deleite, regozijo daqueles que sentem prazer na desforra, em verem seus desafetos em apuros. Por ele todos continuariam acreditando que naquele bosque Maria deixara de ser donzela e passara a condição de moça desonrada. Por final, ratifica à moça que tudo deve permanecer em segredo para o bem e segurança de seu pai. O moço mostra-se extremamente doentio e possessivo em relação à idéia de que de alguma maneira Maria passe a amá-lo.

Na oitava cena do terceiro ato, Maria conversa com Manoel, este pergunta à neta por que ela ainda guarda em segredo o nome do homem que a atacou no bosque. Para o avô ela seria “sempre (...) a neta querida (...) virgem e pura de outros tempos”.<sup>235</sup> Ao tempo que os dois conversam entra na sala o pai de Maria. Antônio tenta motivar a filha dizendo ter chegado a conclusão de que o homem que lhe fizera tal mal fôra José. Maria nega a acusação, pois, sabia que José os espreitava. Tenta desconversar, desviar a atenção do pai para outros assuntos.

*O Bem e o Mal* que, pelo que se sabe, foi encenado no mínimo quatro vezes, além de entreter o público com um enredo amplamente do seu gosto, deve ter levado ao deleite tanto o cenógrafo, quanto os secretários responsáveis pelas finanças das sociedades dramáticas e os ajudantes de palco. A saber, em seus quatro atos conserva o mesmo pano de fundo, os mesmos móveis, os mesmos objetos, enfim uma economia

---

<sup>235</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 153.



considerável se for levado em conta que na maioria das vezes, os grupos dramáticos tinham suas finanças no mínimo comprometidas.

Desta forma, já é conhecido dos espectadores o cenário do quarto e último ato em que José conversa sozinho e conta ao público que tem na cabeça uma idéia. Jorge, conforme seus pensamentos, deveria ter dinheiro guardado. Surge um último personagem, Anselmo, comparsa de José em suas artimanhas, tão mau caráter quanto o companheiro, talvez até mais. Anselmo e José falam secretamente, aos sussurros para que não sejam notados. Anselmo, comentando a má fama que José ostenta por toda a cidade, fala de uma cópia de chave que este lhe havia pedido há alguns dias, provavelmente para abrir alguma gaveta do chefe.

É sempre muito clara a idéia do autor em deixar transparecer de forma mais clara possível o mau caráter de José, por ele ser o contraponto de Jorge, um homem de elevada moralidade.

Porém, José desconversa ao dizer que a tal chave é para abrir um baú seu. Anselmo não acredita e insiste que lhe conte que segredo seria este que tanto persevera em esconder. O parceiro de José também se mostra para o público um exímio mau exemplo, pois além de acobertar os estratagemas do colega, empresta dinheiro a juros exorbitantes.

Mediante a insistência do outro, José confessa que deseja a chave para abrir o baú de Pedro, por desconfiar que há nele dinheiro. Anselmo mostra-se então tão ou mais vil que José, tanto que somente lhe cederia a chave mediante a metade do erário, caso contrário, por ser “homem honrado”, por não querer ser “cúmplice de ladroeiras”, entregaria o pária. Ambos concordam com as negociações, José promete deixá-lo assistir a “extração” do dinheiro para que não haja desconfiança. Preparam-se então para consumir o ato e Anselmo o previne que traga de volta a chave, pois ela contém seu nome gravado: Anselmo Gil.

Já em plena ação, Anselmo apressa o comparsa para que não corram risco de serem apanhados em pleno ato de delito. Encontram o dinheiro, porém ao se dirigirem até a casa de Anselmo para dividi-lo, percebem que esqueceram a chave. Ou melhor, José a esqueceu propositadamente. Anselmo percebe encontrar-se numa enrascada, porque a chave contém seu nome, tenciona então voltar para buscá-la. Neste meio tempo Pedro dirige-se a seu quarto.

Para evitar que o enredo se desenrole antes do tempo, o autor define que as cenas seguintes apresentem outro quadro. Mais especificamente a conversa entre Antônio e o bom mocinho da peça. Antônio quer falar com Pedro. Diz que seu casamento com Maria se tornou impossível. Ele então responde que da mesma forma tornara-se impossível sua permanência naquela casa, por ele considerá-la um martírio para Maria. Antônio insiste para que ele fique, pois, “onde devem estar os filhos, senão na casa de seus pais”.<sup>236</sup>

Por fim, chamando-o de ingrato, consente que ele se vá, mas não sem antes dizer que na velhice dos pais, deveriam ficar com eles, seus filhos. Dá-lhe então um papel no qual Antônio confirma que lhe deve dinheiro. Pedro o reluta em aceitar, dizendo que seu pai nada lhe deve. Antônio sente-se traído. Os dois são surpreendidos por Manoel que os encontra chorando. Deste modo ele deseja saber por que choram. Pedro então fala que parte para não ver Maria sofrer.

Enquanto isso, Maria os observa de longe, sem ser notada. Ela acha que Pedro está no seu direito em querer ir embora. De tanta insistência de todos Pedro é demovido da idéia de partir. Promete que ficará ao lado de Maria, sua irmã (por consideração), para poder vingá-la.

Enquanto ainda conversam, surge José, que se apresenta à sala para dizer que terminou seu trabalho que lhe fora incumbido antes e gostaria que lhe dessem mais. Antônio chega a espantar-se com a atitude do homem. Chega a comentar que lhe causa certa admiração a mudança de José. Manoel dá por certo que o que causara tal modificação, fosse o arrependimento. Maria então pergunta ao avô se ele realmente acredita nessa nova fase de José. Manoel diz que sim. Mas Antônio mostra certa desconfiança, pois, não poderia um homem da noite para o dia simplesmente deixar de ser malvado e preguiçoso. Era necessário estarem prevenidos. Pedro promete ficar atento ao comportamento de José.

Para findarem a conversa que tiveram, Antônio convida todos ao trabalho, pois, “a ociosidade é a mãe de todos os vícios”.<sup>237</sup>

A cena que se segue mostra José só. Este comenta que preparou tudo da melhor forma, a chave que deixara junto ao cofre roubado lhe salvaria a pele e incriminaria

---

<sup>236</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 159.

<sup>237</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 162.

Anselmo. José mostra-se para o público, um homem cada vez mais malvado e inescrupuloso. Ele conta que durante o roubo tremeu, titubeou, mas tudo por ter sido a primeira vez, “estes receios estúpidos perdem-se com a continuação”.<sup>238</sup>

Voltando à cena do crime, Anselmo cobra de José sua parte no roubo. José diz não saber do que o outro fala. José pergunta se ele não quer a chave. Vendo que se encontra numa enrascada, Anselmo afirma que se lhe for devolvida a chave desistiria de sua parte. José confessa que a deixou no baú propositadamente. Enquanto isso, surgem rumores na oficina sugerindo que o roubo e a chave foram descobertos. José achando-se salvo, vê a sua frente Pedro furioso que joga a chave a seus pés, enfatizando ter sido roubado. O ladrão finge não saber de nada, apanha a chave e confessa conhecer o larápio, seria Anselmo Gil. Mesmo assim, Pedro desconfia de sua solicitude, no mesmo tempo que Anselmo entra com os policiais e aponta José como o ladrão. Conta que José roubara-lhe a chave. Ao ouvir a conversa, João chama todos os outros trabalhadores, gritando existir um ladrão em casa. Sem muito alarde, a carteira de Pedro é encontrada com José e este é encaminhado para cadeia. Para consumir de vez a culpa de José, os operários da fábrica se reúnem e propagam aos expectadores que ele nunca fora homem de confiança, deste modo, apresentava uma ameaça para a vida social, a moral e os bons costumes.

O desfecho final ainda estava por vir, pois o vilão da história havia sido desmascarado, tinha sido enviado ao local de punição, a prisão, entretanto, para os que ali estavam, restava ainda revelar a inocência de Maria e encaminhar a moça e seu futuro esposo para um final feliz. É claro, pois se tratava de uma peça romântica e, semelhante estilo não poderia determinar um final tão melancólico, tão sem graça.

Assim, ao tecer sua trama final, o autor descreve Antônio procurando por José, mas, ao mesmo tempo sendo advertido de que ele estaria preso. Todos os presentes, desde os empregados, passando por Maria e Manoel, explicam ao senhor o que havia se sucedido. Maria sentindo-se aliviada, conta tudo o que acontecera, que ainda era “donzela”, e que nada tinha dito até então porque José prometera matar seu pai caso ela falasse algo. O final feliz é então completado pelas juras de amor entre a moça e o herói Pedro.

---

<sup>238</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p 163.

Caso alguém achasse que a lição, a dita moral da história, tivesse sido exibida nos quadros passados, enganar-se-ia, pois ela ainda estava por vir. Já foi dito que a peça que segue em estudo propaga uma série de virtudes aceitas como incontestáveis, profundamente indissociáveis à sociedade em questão e que entre elas está, diga-se de passagem, uma que até então não tinha sido tão alardeada e que se pudesse haver um destaque no quesito virtude, ela levaria o prêmio. Sim o trabalho, tantas vezes propagado como sinônimo de salvação social, de retidão, probidade àqueles que o praticam. Não poderia o autor terminar a peça sem deixar ainda mais clara sua idéia em relação ao trabalho e seus benefícios sociais. A platéia não poderia deixar suas cadeiras sem antes ter tal certeza, sem ter gravado no consciente e no subconsciente a lição final. Sendo assim ficam gravadas as palavras do operário João em relação à equidade do trabalho:

Mestre, os operários honrados saúdam o mestre honrado, e não tendo mais para oferecer-lhe no dia em que foi desta casa expulso o infame, e nela entrou de novo a felicidade, cantam em seu louvor o hino do trabalho:

Do trabalho ressalta a alegria,  
O sossego do bom coração,  
A ditosa, feliz harmonia,  
A amizade de irmão para irmão.<sup>239</sup>

#### 4.5 - Anjo do Lar

Na abertura de *O Anjo do Lar*, Horácio Nunes Pires confirma o que é fato: “Este drama foi, em 1881, escrito a pedido da então pequenina atriz Julieta dos Santos”.

O mais célebre dos poetas catarinenses, entre várias homenagens e dedicações de amor, vociferou sobre a menina:

Julieta dos Santos.

Julieta dos Santos, estreou segunda-feira, 25, no drama *Georgeta, a cega*. Eu achava-me lá no teatro, nessa grande escola, maquinalmente sentado, com a mente cheia de esperanças e a alma a transbordar de desejos febris, vagos, loucos, vorazes, aguardando a ocasião de ver surgir do palco essa embrionária terrível.

A seu tempo ergueu-se o pano e dali a instantes apareceu em cena, dentre os bastidores, como as sombras evocadas pelo poeta nas noites do mistério, no céu ideal, o evoluciozinho de uma borboleta delicada, vaporosa, sutil.

---

<sup>239</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 167.

Eu acotovelei o companheiro que se achava junto a mim e disse-lhe – emudece.

Ele começou a falar.

Sua voz levemente embaraçada, insinuante, tinha de quando em vez umas vibrações cristalinas; seus alvinitentes bracinhos estendidos ao longo, buscavam os tropeços que por acaso houvessem em sua passagem.

Eu, boquiaberto, estático, vezes colado à cadeira, sentia a algidez de uma estátua de aço, às vezes como impelido por uma mola secreta, estranha, erguia-me insensivelmente sentindo percorrer nas fibras da alma uns fluidos magnéticos.

E as cenas sucediam-se cada vez mais brilhantes, mais belas, mais expressivas.

E eu acotovelava o meu companheiro fazendo-lhe notar ora um gesto, ora uma inflexão, ora um jogo fisionômico dessa Favart, dessa Raquel, dessa Têssera do futuro.

Terminou o primeiro ato sempre esplendente, sempre ameno, sempre divino da parte da pequena atrizinha e também de seus colegas que secundaram mui devidamente.

Passaram-se alguns momentos. A orquestra dirigida pelo Sr. Brazilício, executou uma melopéia suave. E eu impaciente, esperava o 2º ato.

Subiu o pano afinal!... Apareceu Georgeta sempre cega, sempre simpática, já eletrizando-me nuns lirismos vagos e encantadores, já sensibilizando-me nuns lances ternos, numas queixas repassadas de langor, nuns quês finalmente impassíveis e solenes.

Oh! Mas quando ela recupera a luz, quando se abisma na contemplação dos objetos, das flores, quando se aproxima do espelho e tem ante ela aquela cena inimitável, aquela luta gigante como a da treva dom o clarão, como a do possível com o impossível, como a da matéria com o espírito eu, por Deus, senti em meu cérebro uma revolução como que um cataclismo moral.

Terminou o drama e eu maravilhado, emudecido sentia-me preso à cadeira por uma atração irresistível.

Oh! Quanto prende, quanto arrasta essa criação fenomenal!... Gênio, eu te saúdo, porque tu tens o dom de animar as almas de gelo, as organizações de pedra, como Fídias as suas esculturais, como Rafael a sua Fornarina.

Tu inspiras, tu suplantas, tu avassalas.

Trabalhastes na - Georgeta, a cega – e no entretanto encheste de luz!...<sup>240</sup>

Aos seis anos, a menina Julieta teria passado por Desterro pela primeira vez, logo depois dirigindo-se para São Paulo, onde, de tantas expectativas criadas, acabaria causando desapontamento. Filha e neta de atores, Francisca Julieta dos Santos, teria voltado para a capital provincial de Santa Catarina no ano de 1882, beirando os 10 anos, junto a Companhia que levava o seu nome, trazendo com o elenco seu avô, Leal

---

<sup>240</sup> SOUSA, Cruz e. *Dispersos: poesia & prosa / Cruz e Sousa*; pesquisa e apresentação Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Giordano, 1998. – (Memória brasileira; 6). p. 121-123.

Ferreira, pai e mãe, senhor Irineu Manoel dos Santos e senhora Rita Leal dos Santos. Teria causado frenesi tamanho, que segundo consta, Cruz e Souza chegou a dedicar-lhe um soneto, depois um livro de poemas *O Livro Derradeiro*. Como não bastasse tal, de tanta admiração que houvera lhe causado a pequena menina, este teria viajado pelo país afora junto à companhia que levava o nome da atriz mirim.

Oswaldo Cabral diz ter sido a *Companhia Julieta dos Santos* a mais celebrada das que estiveram no Desterro, mais até que a companhia que no início da segunda metade do século XIX, trouxera o renomado ator João Caetano. É interessante a análise que o autor faz do momento social, cultural e intelectual que a Ilha de Santa Catarina vivia no momento. Trata-se da década de 1880. Segundo ele, a Companhia e a menina prodígio só puderam ser celebrados, recebidos de tal forma, devido a:

(...) um meio intelectual que se desenvolvera bastante – não mais para aceitar o teatro apenas como uma diversão capaz de encher algumas horas e aliviar os inconvenientes de uma sociedade bastante hermética, de ócios abundantes e distrações mínimas, mas como manifestação de arte, mensagem de beleza, padrão de comunicabilidade, veículo de cultura, por excelência, na época.<sup>241</sup>

Por certo, Cabral refere-se ao cenário artístico proporcionado pelo grupo chamado de “Idéia Nova”, do qual faziam parte o simbolista Cruz e Sousa, Virgílio Várzea, Manoel dos Santos Lostada, Carlos de Farias, Horácio de Carvalho e Juvêncio de Araújo Figueiredo. Ao ideário do grupo percebe-se a tentativa de implantação de um novo paradigma literário, artístico e cultural. Na verdade, pura e simplesmente, a vontade do grupo, era apenas renovar o cenário literário da capital. Quanto à ligação do grupo com Horácio Nunes Pires, nada pode ser afirmado, sabe-se que tanto o grupo quanto o dramaturgo, eram comumente aficionados por Julieta dos Santos e nada mais. Tem-se notícia, porém, de uma considerável contenda entre o irmão de Horácio, Eduardo Nunes Pires e Virgílio Várzea que chegou às vias de fato, a saber, por desentendimentos literários que lavaram ao embate corporal. Até então era este o único elo que mantinha o grupo e o escritor. Quanto ao que diz respeito a empreitada do grupo “Idéia Nova”, o único que logrou êxito, chegando a ser comparado em sua genialidade a Charles Baudelaire; foi João da Cruz e Sousa. A única oposição nisso tudo é que todo o reconhecimento e prestígio lhe foi prestado depois de sua morte. Não convém entrar em

---

<sup>241</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Vol. 2 Memória. Florianópolis, Lunardelli, 1979, p. 190.

detalhes aqui acerca do tratamento que a sociedade da época relegou ao poeta, ícone máximo do simbolismo brasileiro.

Já em sua chegada, Julieta teria sido recebida, por um soneto do próprio Cruz e Souza que consta:

Chegou, enfim, e o desembarque dela  
Causou-me logo uma impressão divina!  
É meiga, pura como sã bonina  
Nos olhos vivos doce luz revela!

É graciosa, sacudida e bela  
Não tem os gestos de qualquer menina:  
Parece um gênio que seduz, fascina,  
Tão atraente, singular é ela!

Chegou, enfim! Eu murmurei contente!  
Fez-se em minha alma purpurina aurora  
O entusiasmo me brotou fremente!

Vimos-lhe apenas a construção sonora  
Vimos a larva, nada mais, somente  
Falta-nos ver a borboleta agora!<sup>242</sup>

Mas ao que parece a vinda da atriz e a repercussão em torno dos acontecidos não foram somente em forma de soneto e vivas.

A própria produção de Horácio Nunes para a atriz, traz logo após a apresentação dos personagens, prova disso através de um desabafo do autor que segue:

Duas palavras.

Este pequeno drama foi severamente recebido, alegando-se em prol dessa severidade:

1º - Ser impossível que uma criança de 10 anos, por muito viva, por muito talentosa que seja, emita uma linguagem como a de que serve a minha heróina.

2º - Ser o papel de Jorge uma monstruosidade inadmissível. De acordo, quanto ao primeiro ponto. A linguagem é, realmente, demasiado elevada para uma criança. Mas quando criei o papel de Júlia, não o fiz para que o considerassem como um modelo de naturalidade. Foi unicamente para pôr à prova o talento genial da atrizinha para quem o destinava, tornando-o de difícil execução, não só quanto à parte literária como também à dramática.

No que diz respeito ao segundo ponto, foram injustos os críticos. Inúmeros exemplos de requintada perversidade, ora conseqüente do amor, ora do ódio, ora da ambição, são, quase diariamente, noticiados pela imprensa. Ora, se são admitidas essas monstruosidades na vida real, porque não havia eu de transplantar uma delas para a vida fictícia

---

<sup>242</sup> SOUSA, João da Cruz e. *Soneto dedicado à atriz Julieta dos Santos*. Apud: CABRAL. Op. cit. p. 191.



do teatro? Mães que abandonam a prole, pais que estrangulam os filhos, irmãos que violentam as irmãs, homens que assassinam, compelidos pelo ódio ou pela ambição do ouro – de tais monstros muitas e muitas vezes tem-se ocupado os jornais. Jorge, pois, é uma monstruosidade, mas não inadmissível. Além disso, Jorge não ama Maria: seu fim – único, exclusivo, - é apossar-se da sua fortuna. Maria, completamente iludida, aceita-o, mas com a condição – sine qua non – de passarem todos os seus haveres a pertencer à filha. Júlia, pois, torna-se um obstáculo à realização dos mais íntimos desejos de Jorge, cujo caráter mau está plenamente definido desde a cena VI do 1º ato. Jorge quer dinheiro, e, para obtê-lo, tenta afastar o obstáculo que se lhe antepõe, mostrando-se, porém, sempre extremamente carinhoso, carinhosamente dedicado, para não atrair suspeitas.

O Doutor Castro, - digo-o com orgulho – é um tipo bem delineado, sem falha, justo, cheio de razão, amigo verdadeiro.

Maria é um caráter natural. Viúva aos vinte cinco anos, em plena mocidade, em pleno vigor dos sentidos e das aspirações, iludida pelas palavras de Jorge, se entrega a ele, tendo, porém, antes o maternal cuidado de garantir o futuro da filha, garantia essa que, - como muitas vezes sucede, - foi justamente a causa de todo mal.

Lúcia, finalmente, é a criada dedicada à casa onde vive. Viu Júlia nascer, e dedica-lhe todos os tesouros de bondade do seu coração, todos os afetos de sua alma.

O único ponto, pois, vulnerável do meu trabalho, é a linguagem de Júlia. Esse, porém, fica claramente explicado.<sup>243</sup>

Bem perceptível fica a própria análise que o autor faz do mundo que o cerca, no que diz respeito a alguns desregramentos sociais que, por hora haviam inspirado indiretamente um de seus personagens, ao que indica, muito provavelmente algum crítico de jornal ou algo do gênero tenha entendido como exagerado, fantasioso em demasia as características do dito cujo. Segundo o autor, nada de exagero poderia ser visto em sua criação, pois pessoas com caráter semelhante ao de Jorge eram seus pares sociais. A monstruosidade dele não fugia muito a regra. Em certo momento esse “desabafo” do autor torna-se interessantíssimo, pois ele por si próprio afirma com todas as letras que parte de sua inspiração vem do cotidiano de sua sociedade e ele as adapta para os palcos, “para a vida fictícia do teatro”.

Aproveitando que o próprio autor em suas *Duas Palavras* apresenta o enredo e suas personagens, vai-se diretamente à primeira cena da peça, ambientada em uma sala de família rica, na qual Maria, a mãe de Júlia, está sozinha, desconfiada dos sentimentos e arroubos que certo homem lhe destina. Comenta então da indiferença e o escarnecimento que lhe tem dedicado o que lhe leva a crer na veracidade de amor que

---

<sup>243</sup> NUNES PIRES. *O Anjo do Lar*. In: *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 171-172.



lhe é devotado. Mas, ao mesmo tempo leva em consideração que tal amor pode ser pelo seu dinheiro. Por isso muito mais, Maria teme entregar-se para tal homem, principalmente por recear pelo futuro de sua filha. Para por fim a tal angústia, promete por tal amor à prova, se o dito homem triunfar, promete com ele se casar.

No quadro posterior, contracenam a própria Maria e a criada Lúcia. Ao ser mandada servir o almoço, Lúcia hesita ao avisar que o senhor Jorge espera sua patroa há mais de uma hora. A criada manda o homem entrar. Jorge jura à Maria que a ama, tenta com todas as palavras afirmar-lhe, mas ela acaba mandando-o embora. Sendo assim, a prova que Maria havia pensado fazer Jorge passar já estava sendo aplicada, depois de ser escorraçado de tal modo, acreditava ela, que seu pretendente somente voltaria se realmente a amasse. Logo a seguir Júlia procura por sua mãe. A mãe conta a filha como sofre pela ausência de seu esposo. Ambas começam tecer comentários saudosos e doloridos sobre o pai e marido que se fôra. Falam de como seria o céu e de como seria bom se as duas pudessem ir até lá para encontrar quem há tanto tempo não viam.

O diálogo que autor dedica à personagem de Júlia, uma menina de apenas 10 anos (como de vem ter percebido seus críticos) não condiz como criança de tal faixa etária, é extremamente rebuscado e contém noções, mesmo que muito fantasiosas, acerca de várias coisas que são de um adulto. Provavelmente partem daí as severas críticas que autor sofreu e que no prólogo ele contra ataca. A criança parece tão amadurecida para a idade que chega a consolar a mãe da perda do marido, em alguns momentos parecem duas mulheres adultas conversando e não mãe e filha. Júlia chega a falar em pátria, ao tentar encorajar a mãe que chora, faz com que esta lembre-se que sempre dissera que o céu era a pátria das duas: “Enxuga as tuas lágrimas, e olha para o céu; enxuga os teus olhos, para que possam neles refletirem-se os tesouros de bondade da tua alma; enxuga os teus olhos mamãe, e abracemo-nos, para ascendermos ao céu, a nossa pátria”.<sup>244</sup>

De todas as peças analisadas até agora essa é a única em que o autor parece fugir um pouco da realidade e exagerar em pieguices. Chega a soar artificial, algo totalmente forçoso o fato de querer representar uma criança com tamanha desenvoltura de vocabulário. A pequena atriz deveria ter algo de muito especial, pois o rebuliço geral que causou nos homens desterrenses, foi digno de nota. Mesmo em tenra idade a

---

<sup>244</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 177.

pequena destroçou corações, fez homens barbados ansiarem por sua volta, foi homenageada por diversos sonetos, uma peça teatral, um livro de poemas e quem sabe quantos suspiros ansiados e nervosos deve ter causado. Chegou até a levar Horácio Nunes, perder, consideravelmente o tino, a tênue linha entre ficção e realidade que depois de rompida, fez do personagem de Júlia, no mínimo algo estranho.

Em seguida, apresentam-se alguns indícios do rebuscamento exagerado que Horácio Nunes dedica à menina Júlia, em momento que ela tenta confortar a mãe, contando como seria se estivessem no céu:

(...) Com as nossas fronte circundadas pela luz ofuscadora da felicidade, com os olhos vibrantes das alegrias íntimas e puríssimas da alma, com os lábios descerrados pelo sorriso perfumado de um sonho de alegria, - seria tão bom nos erguermos nas asas da brisa ao paraíso da ignotas felicidades, à pátria azul dos sonhos loiros ao céu! Lá encontraríamos o papai (...) <sup>245</sup>

As duas continuam comentando sobre o pai de Júlia e da saudades que sentiam. A mãe então pergunta à filha se ela gostaria de ter outro pai. A menina fica ansiosa para saber quem é seu novo pai. Maria promete contar-lhe depois, as duas saem para almoçar.

A quinta cena do primeiro ato traz Jorge entrando na casa de Maria, percebendo que o local parece estar vazio. Ao não encontrar ninguém, fala então para que o público que o assiste ouça. Ele se vê na necessidade de convencer Maria a casar-se com ele, pois precisava de sua fortuna. Conta também que não a amava, achava uma tolice tal sentimento, pois:

(...) não é do amor que se vive, mas do prazer... e como não há prazer sem dinheiro, eu venho procurar o dinheiro aqui. Tenho representado soberbamente o meu papel. Ela está quase convencida (...) e há de entregar-se (...) mais dia ou menos dia, tudo isto será meu (...) serei o homem mais feliz do mundo (...) mais feliz seria se não fosse essa criança (referindo-se à Júlia). <sup>246</sup>

Júlia entra e encontra Jorge, ele pergunta-lhe para quem são as flores que ela carrega, e fica sabendo que são para sua mãe, estaria ela de aniversário naquele dia. Jorge cheio de astúcia, trata a menina muito bem. Insinua para a menina o que ela acharia de tê-lo como seu novo pai. Ilude a menina para que converse com sua mãe

---

<sup>245</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 177.

<sup>246</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 179.

dizendo que gostaria de ter Jorge como seu novo pai. Depois de breve conversa consegue convencer a menina.

Ainda quando os dois conversam entra o doutor. Logo Júlia enche-se de felicidade com sua presença. O médico parece não gostar da presença de Jorge em casa da senhora Maria. Logo então entra a criada Lúcia, avisando ao Médico que Maria quer falar-lhe. Enquanto isso, tentando representar da melhor forma possível o papel de pai, Jorge tenta demover Júlia a idéia de que o doutor é uma boa pessoa. Insiste novamente para que Júlia não se esqueça de falar bem dele para sua mãe. Júlia preocupa-se em saber como deve proceder para convencer a mãe de que o senhor Jorge a ama.

De forma ágil, em quadro seguinte a atenção do público é deslocada para o quarto onde se encontram Maria e o Doutor. Estes conversam sobre Jorge, porém nenhum deles sabe o suficiente acerca da vida dele, para que seja levantada alguma análise convincente. Maria deseja saber com quem trata. O médico percebe que ele se interessa por Maria e comenta que ouvira da boca do próprio estar por ela apaixonado. Maria confia ao Doutor que também ama Jorge, mas antes de tomar qualquer decisão precisava consultá-lo, por ser ele um velho amigo. Pede então sinceridade ao amigo em sua resposta: Faria bem ela casando-se novamente? O Doutor manda que obedeça a seu coração. Mas, adverte-a que se fosse ele em seu lugar não se casaria, pois:

A senhora é rica, independente, e respeitada. Para que há de abandonar esta tranqüilidade, esta calma ininterrupta em que vive, pelo que não conhece, pelo ignoto? A senhora foi feliz no primeiro casamento. Será no segundo? (...) O casamento é loteria. Compramos o bilhete, muitas vezes com sacrifício. Nesse pedaço de papel concentramos todas as nossas esperanças, todos os nossos pensamentos. Formamos mil castelos, edificamos palácios, compramos carruagens, temos lacaios, damos bailes, adquirimos um título de nobreza, sustentamos enfim, um aparato esplêndido.<sup>247</sup>

Ao explicitar à Maria sua opinião acerca do casamento, o Doutor mostra alguns aspectos da vida burguesa que se levava na Desterro oitocentista, como os bailes, as horas de conversa com os amigos onde os homens discutiam sobre política, fofocas e intrigas e as mulheres acerca dos bordados e também sobre a vida social que as cercava, entre muitas outras coisas mais. Mostra como um casamento poderia ser a ruína de quem muito deles esperasse. É claro que para muitos o enlace matrimonial fora a

---

<sup>247</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 185-186.

salvação da bancarrota. Através do Doutor, Nunes Pires também deixa registrado no tempo a preocupação que seus contemporâneos tinham com o casamento. Se para o noivo, o casamento com uma moça rica, com um farto dote, seria a salvação das dívidas, muitas vezes adquiridas em mesas de jogos e outras sortes mais, para a noiva que esperava um marido dedicado e amoroso, e baseava toda esta esperança nas histórias que lia nos livros e folhetins, poderia ser um desastre, uma frustração. O autor então faz parecer que nem sempre com casamento viria a felicidade tanto esperada, onde muitas vezes “onde julgávamos achar a felicidade, fomos encontrar um desengano cruel (...)”.<sup>248</sup>

Dando seqüência ao desfecho do enredo, Maria parece estar certa de que fará um bom casamento, ama Jorge e julga que ele a ama da mesma forma. Desta forma, para alegria dela, Lúcia anuncia que Jorge está de volta e quer falar com sua senhora.

Maria alimenta a esperança de que um homem que demonstra insistência como faz Jorge, realmente deveria estar apaixonado. Por fim, diante da insistência do homem, ela concorda em se casar com ele desde que prometa não tocar em um centavo de sua fortuna, pois essa pertence à Júlia. Jorge aceita, mentindo diz que a única coisa que o interessa é o amor de Maria.

Ao final do primeiro ato, Júlia fica sabendo da decisão da mãe. Porém, logo que inicia o segundo e derradeiro ato, Júlia demonstra estar muito doente, tanto que Lúcia tem de auxiliá-la para caminhar até o jardim. Observam por alguns momentos as plantas até que avistam Maria que parece estar muito abatida, chega a estar chorando. Passam então a falar sobre Jorge e Júlia parece estar muito feliz com seu novo pai. Porém, Lúcia confia à menina que não gosta dele, tem-lhe uma impressão desagradável.

Maria, por sua vez, mostra-se profundamente entristecida e preocupada com a saúde de sua filha. Tem imenso medo de que ela morra da enfermidade que a assola. Diante dos fatos que se delineiam perante a moléstia da menina, manda-se chamar o Doutor. Este diz à mãe que ela deve manter as esperanças de salvar sua filha. O médico propõe à Maria que viaje para esquecer das angústias. Logo depois das recomendações médicas, dirigem-se para dentro da casa ver como está Júlia e, o que se revela não é nada agradável. Maria desespera-se ao ver a filha definhando, enquanto o doutor parece não compreender a doença de Júlia, tudo lhe é muito estranho, todos os seus esforços

---

<sup>248</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 186.

procurando a cura têm-se mostrado infrutíferos. A menina não sentia dor, não sofria, mas aos poucos estava sendo consumida. Segundo ele próprio, durante 30 anos de medicina, nada tinha visto de parecido.

Logo após receitar outro medicamento e mandar a mãe imediatamente à botica, o doutor, desconfiado de algo, pergunta à mulher quem estaria dando os remédios à menina. Descobre que o único a fazer tal era Jorge, pois Júlia não permitia ninguém mais. Conta à mãe que conhece um veneno que produz os mesmos efeitos da enfermidade que Júlia parece portar. Maria parece não entender e o médico vai direto ao ponto: “Seu marido, minha senhora, é padrasto de sua filha, e sua filha é talvez um estorvo aos seus planos... não é a primeira vez que penso nisto”.<sup>249</sup> Maria ofende-se com a opinião do médico, mas mesmo tendo sido chamado de caluniador, ele promete voltar noutro dia para cuidar de Júlia.

Mesmo tendo sendo ríspida com o Doutor, a mãe de Júlia decide dar mais atenção ao que ele lhe houvera dito. Desta forma, passa a desconfiar de toda a bondade e generosidade de seu marido para com sua filha. Logo após, diz à Lúcia que mande à botica a receita do último remédio recomendado pelo Doutor.

Pensando de forma mais lúcida e racional, Maria tenciona compartilhar com o Doutor as desconfianças que ele mesmo trouxe a sua mente e que a fizeram ver com outros olhos seu marido. Da mesma forma, explicitando cada vez mais suas desconfianças, Maria questiona também Lúcia. Ao perguntar a criada se ela gosta de seu amo, obtém resposta negativa. Confessa desconfiar de toda a delicadeza com que ele a trata e detestar o olhar dele, segundo ela, um modo de olhar de louco. Maria parece estar quase convicta de que seu novo esposo não é uma pessoa de boa índole.

Enquanto as duas conversam, Jorge entra todo sorridente, cheio de amores. Anuncia à esposa que no dia seguinte partem para a fazenda de um amigo, pois a mudança de ares poderia fazer bem à Júlia.

Diante das evidências e desconfianças, Lúcia propõe-se a cuidar de perto o senhor Jorge, pois, desconfia muito dele. Começa traçar seu plano investigativo a partir do momento em que recebera de um entregador os remédios que mandara aviar, e os coloca encima de um aparador e em seguida esconde-se para observá-los.

---

<sup>249</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 195.

Enquanto isso, Jorge continua a representar o bom pai caridoso, atencioso. Ao mesmo tempo, tenta levar sua esposa a pensar que é a pessoa ideal para conviver junto delas. Jorge adula a enteada, fingindo-lhe grande amor enquanto esta começa a ter visões devido a fraqueza em que se encontra. Diz enxergar seu pai morto que a vem buscar. A mãe da menina se assusta com seu estado de torpor. Jorge então pede que Maria se retire, pois não poderia ela ver tal cena. A pedido da filha, por momentos, Maria se retira para colher-lhe rosas.

Maria finge ter ido ao jardim e espreita à porta percebendo quando Jorge dá à menina um remédio que tira de seu próprio bolso e não aquele que está na cômoda. Sua desconfiança estava comprovada. Maria não deixa que Jorge dê o “remédio” para Júlia, precipita-se sobre ele e lhe toma a colher, segurando seu braço. Grita com toda sua força ter visto que Jorge tentava envenenar Júlia, chama-o de desalmado, criminoso, covarde. Ele, diante de tal situação conflitante, tenta impedi-la de sair e ela começa a gritar por socorro. Ao tentar sair, Jorge é surpreendido pelo médico e acaba recuando. Maria pede socorro, então, contando que Jorge tentara envenenar Júlia.

Para que se entenda a gravidade que o ato de Jorge representava para aquela sociedade, para aqueles espectadores que naquele momento deveriam estar em pé, esperando o desfecho da peça, faz-se necessário reproduzir as falas do médico acusando-o, injuriando-o:

(...) É um miserável (...) para que se introduziu no seio desta família? Para – impelido pela ambição, pela loucura do ouro, - vir lançar aqui as lágrimas, as agonias e a morte! E depois de consumir o mais hediondo dos crimes, queria sair, franca e livremente para talvez ir mais adiante cometer crimes novos! (...) os martírios que aquele pobre anjo tem sofrido pedem vingança, e o senhor há de expiá-los, para exemplo à sociedade e às mães de família, que, inconscientes como aquela, sacrificaram a sua felicidade e o futuro de seus filhos a uma paixão cega, a uma louca vaidade, talvez!<sup>250</sup>

Dentro das várias características sociais perceptíveis na fala do médico, que se sabe serem características da sociedade aqui estudada, denota a preocupação com o lar antes de tudo, com os filhos, o crime considerado hediondo, o de atentar contra a vida de uma criança. Jorge deveria então pagar pelos seus atos para que servisse de exemplo para toda a sociedade. O autor vai adiante ao criticar de forma sutil as mães, que segundo ele, sacrificam a felicidade e o futuro de seus filhos, em razão de uma paixão.

---

<sup>250</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 204.

Percebe-se, então, que agir desta forma não era algo visto com bons olhos. Como se a sociedade se encarregasse de punir o crime cometido por Jorge, caberia a uma pessoa de bem efetuar a punição. Sendo assim, o doutor manda que os homens que ali estão levem Jorge preso.

Ao momento que a justiça estivesse feita, pouco restaria fazer em relação à Júlia, pois a menina moribunda dava seus últimos suspiros nos braços da mãe, assistida pelo Doutor e a criada Lúcia.

O autor parece querer evidenciar, com a morte de Júlia que, sua mãe, Maria, estava sendo punida por casar-se novamente, indo contra os preceitos cristãos entendidos como regra social.

## 5 - A MORALIZAÇÃO ATRAVÉS DO RISO

De um lado a dor, o pranto, as trevas da agonia,  
a morte, o horror, o luto, o grito amargurado  
da miséria e da fome, o coração chagado...  
– vida de luta insana, em lágrimas, sombria. –  
  
do outro – a festa, o sorriso, as flores da alegria,  
o júbilo constante e vivo e descuidado  
que faz da vida um céu, que traz o desejado  
anseio de viver – crescendo dia a dia... –  
  
deixemos de amargura a dor que chora e clama,  
que as flores de alegria esmaga e vai passando  
– fantástico corcel correndo a solta rédea, –  
  
e as lágrimas fugindo, as lágrimas do Drama,  
vamos, alvas em flor, - hinos de luz cantando,  
em demanda do mundo alegre da Comédia!<sup>251</sup>

Semelhante ao que acontece com o quarto capítulo, este quinto traz um resumo e análise de algumas peças que Horácio Nunes Pires havia inserido em *Bastidores*. Trata-se, porém, da Parte Cômica da coletânea do autor. Depois de lidas e analisadas todas as comédias contidas em *Bastidores*, além da comédia *Um Cacho de Mortes*, com publicação posterior, decidiu-se selecionar aquelas que foram consideradas pertinentes aos objetivos do presente trabalho. Consta desta forma, resumo e análise das seguintes comédias: *A Sogra*, *Fatos Diversos*, *Ditos e Feitos* e *A Prima*. Quanto ao conteúdo total dessa Parte Dramática na coletânea *Bastidores*, havia ainda as peças: *Os Pretendentes*, *Grandes Manobras* e *O Idiota*.

### 5.1 - A Sogra

De forma semelhante à peça *A Prima*, Horácio Nunes Pires inicia sua *A Sogra*, apresentando ao leitor, e posterior espectador, uma sala decente, referindo-se à decência moral, à sobriedade tanto do ambiente quanto dos comportamentos: “Sala decente. Portas laterais e ao fundo. Janela à esquerda. É dia. Ao subir o pano, Mariquinhas entra arrebatadamente pela direita. Fernando, cabisbaixo, acompanha-a.”<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> NUNES PIRES. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898, p. 295.

<sup>252</sup> NUNES PIRES. *A Sogra*. In: *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p.381.



Comédia, originalmente escrita, no ano de 1883, em três atos conta entre seus personagens: Quitéria, 40 anos; Mariquinhas 20 anos; Manoel 45 anos; Fernando 24 anos; Augusto 25 anos e José, 30 anos.

Ao que consta, além de ter sido publicada em 1898 em *Bastidores*, à semelhança de outras peças, mesmo não tendo sido encontrado prova, é grande a probabilidade de, mesmo antes de tal edição, ter sido impressa, em forma de capítulos, como se fosse uma novela, nos jornais desterrenses. Tendo sido representada no mínimo duas vezes, uma através da *Companhia Dramática de Joaquim Augusto & Cia*, em 31 de maio de 1883<sup>253</sup>, e outra pela sociedade amadora *Grupo Dramático Pyrilampos* em 11 de janeiro de 1900.<sup>254</sup>

A peça traz de forma hilariante e mordaz, a não menos hilariante relação atemporal entre genro e sogra, vista através dos olhos do primeiro. Um genro amedrontado pela sogra megera e pelo projeto de sogra que estava se tornando sua esposa. O genro é Fernando, que é atormentado pela sogra Quitéria e a esposa Mariquinhas que deseja a todo custo que ele lhe dê um vestido novo para o baile. Ao papel de pai e sogro cabe ao senhor Manoel. Este tenta ensinar a Fernando como deve proceder para que sua mulher para de lhe comandar. Por fim há Augusto, jovem que está para se casar, mas diante do exemplo do casamento do amigo Fernando, não cria coragem para contrair matrimônio. Por fim, ainda adverte o amigo para que começasse a revidar os desmandos da esposa Mariquinhas.

Já na primeira cena, o autor cria uma cena comum do cotidiano, não somente de seus tempos, mas de alguns lares contemporâneos. Mariquinhas aparece reclamando com o marido (Fernando), por ter de ir ao baile mal vestida, devido as usuras dele. Ela quer comprar um vestido novo. Ofensivamente manda o marido ir onde ela deseja. Ela então dá razão a mãe que diz que “a raça dos genros é a pior que há”.<sup>255</sup>

Aos poucos, vai surgido a comicidade da peça, onde Fernando é ameaçado, ofendido e desprezado pela mulher e ela ainda o chama de tirano. O marido não tem dinheiro, tenta em vão explicar à mulher que seu ordenado ainda irá demorar. Até que Fernando resolve com todas as letras dizer que não lhe dará o vestido. Ela então é

---

<sup>253</sup> NUNES PIRES. *Teatro selecionado*: seleção, atualização, introdução e bibliografia/Lauro Junkes. Florianópolis: Ed. da UFSC.FCC, 1999, p. 31.

<sup>254</sup> A REPÚBLICA, 09 de janeiro de 1900, n.º. 42.

<sup>255</sup> NUNES PIRES. *A Sogra*. In: *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 381.

drástica, se ele não lhe der o vestido, à noite o enforcará. Horácio mostra desde o primeiro ato que sua comédia gira em torno de um humor quase negro, um tanto quanto sarcástico, ao contrário de muitos dos autores contemporâneos, ele usa de uma ironia ferina que deveria deliciar seu público.

A segunda cena traz Fernando só, este se queixa que a mulher está assim todo o dia, vive brigando, reclamando, é totalmente sem compostura. Tudo piora quando a sogra se junta à filha, ai sim é um pandemônio. O marido, como ele próprio diz é apenas “um pobre empregado público que ganha uns magros cem mil réis, e que paga trinta de casa, quinze de criada, dez de lavadeira e dez de engomadeira, sem falar no mercado e no armazém... que compre vestidos de seda”.<sup>256</sup> Enquanto se lamenta alguém bate à porta. É seu amigo Augusto que o buscava, pois, desejava lhe falar sobre um negócio importante. Como iria se casar, fôra até a casa do companheiro para que ele lhe contasse como era a vida de casado. Fernando conta-lhe que tudo é ótimo, desde que não se faça presente a sogra. Augusto conta então que já previa isto e pensara em se casar somente depois de morta a sogra. Fernando, ao saber que a sogra do amigo tem por volta dos quarenta anos, assusta-lhe:

(...) então nunca te casarás. As sogras têm sete fôlegos, como os gatos. São as mulheres de pele mais dura que há notícia até hoje. (...) A sogra é a serpente do paraíso conjugal. A febre amarela, o cólera morbus, as bexigas de lixa, todas as moléstias perigosas, enfim, são preferíveis a uma sogra. O homem de juízo deve se casar com mulher sem mãe, para não ter sogra. A sogra é o demônio do lar doméstico: descompõe o genro e ensina a filha a descompor o marido.<sup>257</sup>

O autor é extremamente mordaz em relação ao que fala sobre as sogras. Constrói sua comédia na ironia e no sarcasmo. Provavelmente muitas senhoras tenham se horrorizado ao verem a peça ser encenada.

Nesta peça Horácio Nunes faz uma perversão total da personagem da sogra. Personagem este que se transformou, no decorrer dos anos, um tipo no teatro brasileiro. A sogra parece ser responsável por todas as mazelas que podem destruir uma jovem casada. Para Joana Maria Pedro, a sogra representava o elemento esclarecedor e cúmplice da filha/esposa e com isso desequilibrava a estrutura de poder do marido. “Aliás era comum os maridos culparem as sogras pelas rebeldias e desobediências das esposas. (...) a esposa permanece ‘santa’, porém, ‘ingenuamente’ se deixa influenciar

---

<sup>256</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 382-383.

<sup>257</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 384.

pela ‘bruxa’ que é a sogra”.<sup>258</sup> Ainda nas palavras de Joana Maria Pedro, estas desqualificações da sogra do marido:

Serviam para reduzir a influência desta sobre a filha. Ao desqualificar os saberes da velha mãe, e ao ridicularizá-las estão, ao mesmo tempo, denunciando o seu poder. (...) Nos parece que, diante das dificuldades de impor sobre as mulheres toda a sua “natural autoridade” os homens culpavam as sogras, e pelo menos na imaginação, através das páginas dos jornais (e das peças de teatro) vingavam-se.<sup>259</sup>

Já o sogro, conforme Fernando, geralmente “é alegre, bonachão e amigo do descanso”, pouco se importa se o marido repreende ou não a mulher.<sup>260</sup> Fernando não faz rodeios com o amigo e avisa-o: “Olha, meu amigo, não te cases, não caias nessa asneira, pelo menos enquanto a mãe da tua noiva existir, porque assim viverás sempre solteiro, livre de cuidados e de vergonhas”.<sup>261</sup>

Para dissuadir Augusto da idéia do casamento, conta-lhe que sua esposa seria tão brava, que mais se parecia com sua sogra. Augusto decide seguir os ensinamentos de Fernando. Depois de analisar a situação, Fernando diz que a culpa do que em sua casa se passa é dele próprio, pois deixara a situação chegar a tal ponto, desde a primeira vez em que fosse tratado com tais modos deveria ter reagido. “Se a mulher é que é o homem da casa, então o marido que vista saias”.<sup>262</sup>

Fernando não teria reagido até então, com medo de escândalos, preocupado com a opinião dos vizinhos que, muitas vezes, ouvem os gritos das duas. E por certo a reação não viera porque a velha e a esposa eram “satanás de saias”. Ele faz o papel do homem mandado pela esposa, afugentado pela sogra. Do homem que não tinha vontade própria, frouxo. Um cidadão do sexo masculino que agisse de tal forma, não mereceria respeito e nem ao menos seria bem visto aos olhos da sociedade. Estaria moralmente afetado, ora deixar-se mandar pela mulher e, pior, deixar que a sogra lhe dissesse o que fazer, como portar-se, o que fazer, como tratar a mulher, etc. Não seria de bom tom ser proibido de sair à hora que bem entendesse, pela mulher, como se fosse uma criança que tem os passos vigiados pela mãe. Certamente, Fernando seria um exemplo a não ser seguido, como muitos outros criados pelo autor no decorrer dos anos dedicados à

---

<sup>258</sup> PEDRO, Joana Maria. *O lugar da sogra na família moderna*. IN: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. 3ª fase. nº. 9. Florianópolis, 1990. p. 114.

<sup>259</sup> PEDRO. Op. cit. p. 104 a 119.

<sup>260</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 384.

<sup>261</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 384.

<sup>262</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 385.

literatura. Fernando mostra-se um belo dum parvo, tanto que toda vez que o amigo insufla-lhe a rebelião contra as duas, ele sempre tem uma desculpa pelo ato que não poderá praticar, antes mesmo de tentar.

Várias vezes Mariquinhas e Quitéria chamam por Fernando, sem que ele atenda, pois estava conversando com o amigo. Elas se enfurecem em vão ao seu encontro. O genro tenta demonstrar que está sendo vitimado pelas duas, mas Dona Quitéria, a sogra, reverte a situação e coloca no lugar da vítima sua filha que, estaria sendo tratada como um criada. O desejo da velha é que a filha seja obedecida em tudo.

Em certos pontos, o conteúdo moral da peça, pode ser entendido de maneira dúbia: ora há a percepção de que deveria ser entendida como um exemplo a não ser seguido, ou seja, tudo que a sogra e a esposa fazem, não deveria ser feito, pois sim ao contrário e ora, parece que há uma inversão de papéis. Pois, o autor parece querer mostrar, invertendo os papéis, colocando a mulher da condição de mandona, como os homens portavam-se à sua época. Sim, por que o comportamento das mulheres assemelha-se ao modo de agir que teria um homem da sociedade patriarcal, paternalista cristã de Nossa Senhora do Desterro oitocentista.

Ora, quem não poderia sair à rua como bem entendesse era a mulher, da mesma forma que seria o sexo feminino que deveria dispensar a atenção às suas amigas quando o marido lhe chamasse. O marido é que deveria ser obedecido em todas as suas vontades e a mulher é que deveria resignar-se. Em certa altura Fernando conta que até as cartas que escreve eram vistoriadas. Certamente um grande número de esposas teve seus objetos revirados e supervisionados pelo marido. Quem era vigiada era a mulher, pois a maior carga de cobrança e responsabilidade no que diz respeito à moralidade recairia sobre o gênero feminino.

Talvez o que Horácio Nunes tenha feito fora utilizar um pouco de cada poção, intencionalmente, fazendo a peça ora parecer com o intento de ser um exemplo negativo e ora, sendo entendida, nas sutis entrelinhas como uma inversão de papéis, criticando o comportamento masculino.

Voltando à trama, dona Quitéria manda que Fernando compre o vestido que Mariquinhas havia pedido. Ele diz que não tem dinheiro e mesmo que tivesse não compraria o vestido. Fernando começa a desaforar a sogra, parece estar seguindo alguns conselhos que o amigo lhe dera. Enquanto isso, Augusto volta à casa com a desculpa de

buscar a bengala que havia esquecido. Quitéria alcança-lhe a bengala e manda que se vá. Fernando então se irrita e fala-lhe que o dono da casa ali é ele, e somente ele nela pode mandar. Já estaria “cansado de sofrer tantas humilhações” far-se-ia respeitar.<sup>263</sup>

Quitéria, achando-se na mais completa razão, chama-o de mal-educado. Depois de ser desobedecida e ter de ouvir que o dono da casa seria Fernando, a sogra ainda tem de ouvir que é a chaga do genro, o seu martírio, “um demônio que quer meter-se em tudo que não lhe diz respeito”. Fernando então é enfático ao dizer a sogra, escandalizada: “Nesta casa quem levanta a voz sou eu. Se não lhe agrada o meu novo sistema de vida, passe muito bem. Não me deixa saudades”.<sup>264</sup>

Augusto vibra com o novo comportamento do colega. Este lhe promete que ainda não viu tudo, ainda há o que conversar com a esposa. Augusto então confessa: “decididamente não me caso mais... pelo menos enquanto a mãe da pequena for viva. Tenho amor à pequena, é verdade; mas tenho mais à minha tranqüilidade”.<sup>265</sup>

Fernando então fala ao amigo que ele seria um idiota casando-se para ter sogra, depois de ter visto tudo que se passara diante de seus olhos. Já Augusto afirma a Fernando que “Se tivesses sido homem desde o princípio, como foste há pouco, estarias a esta hora muito tranqüilo”.<sup>266</sup>

Porém, mesmo tendo as enfrentado, Fernando prepara-se para a tempestade que mulher e sogra lhe preparam, ele sabia que elas não deixariam toda essa afronta passar em branco.

À cena seguinte o autor acrescenta um novo ator: é o senhor Manoel, pai de Mariquinhas, sogro de Fernando. Genro e sogro conversam, até que dona Quitéria e Mariquinhas aparecem. A moça entra, já pedindo ao marido porque ele não buscara o vestido. Caso não tivesse dinheiro deveria emprestá-lo ou comprar fiado, mas Mariquinhas não deveria deixar de ir ao baile por sua causa. Fernando mostra-se irredutível, não comprará o vestido. Manoel depois de ver tudo, convida o genro para irem passear. Fernando junta-se a ele e os dois se retiram enquanto as mulheres ficam encolerizadas.

---

<sup>263</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 389.

<sup>264</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 390.

<sup>265</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 391.

<sup>266</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 391.

O segundo ato inicia com Manoel, Fernando e Augusto conversando em casa. Manoel comenta com o genro que desta ele escapara por pouco, quase lhe torciam o pescoço. Perguntado pelo sogro se o sucedido já se repetira outras vezes, ele responde que sim. Deveria sempre proceder daquela forma.

Augusto conta que pretendia se casar, mas diante dos fatos, estava prestes a desistir da empreitada. Manoel conta então que quando se casara, sua sogra também era viva, teve tal “infelicidade”, esta ensinava a filha a ser “caprichosa, exigente, malcriada”.<sup>267</sup>

O remédio para as duas, o qual aplicara Manoel, fora um dia em que: “sacudi a Quitéria pelas orelhas, até ela pedir misericórdia, e dei uma roda de chineladas em minha sogra, que a pus a tinir”. Depois do remédio as duas passaram a respeitá-lo, o lar ficou em paz: “elas cosiam ou faziam renda (ele tomava rapé todos os dias e purgante a cada dois dias)”, porém Fernando “se deixou dominar como uma criança, e agora, vê-se obrigado a suportar tudo com cara de asno”. O genro, porém, prometera que a partir de então se comportaria como “homem”.<sup>268</sup> Como se lhe bastasse para tal, não deixar que a mulher e sogra lhe comandassem e de vez em quando, quando uma delas ultrapassasse os limites, alterar a voz.

Muitas conjecturas foram traçadas intencionando interpretar o sentido mais recôndito da peça de Horácio Nunes. Já foi dito tratar-se de um exemplo negativo, inverso, que deve ser entendido ao contrário, no que tange ao comportamento de homens e mulheres. Também já foi levantada a hipótese de inversão dos papéis masculinos e femininos. Talvez seja coerente traçar um apêndice, através da segunda proposição. Intentaria o autor fazer uma crítica ao modo dos homens de sua sociedade tratar as suas mulheres? Utilizaria ele a inversão de papéis para que não fosse ele alvo de punições dos detentores dos preceitos morais. Estes que, entendiam que a mulher deveria obedecer a seu marido, ou pai (caso não fosse casada) cegamente, jamais questionar um decisão sua, e por ai afora?

Em várias partes encontram-se evidências que apontam para tal interpretação. Pois, as mulheres que maltratam os maridos na peça, sobre elas recai um certo tom de cinismo, escárnio, ou simplesmente de comédia. É com um ar irônico, de riso sarcástico que o autor traça as “maldades” que esta mulheres fazem com o personagem de

---

<sup>267</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 395.

<sup>268</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 395.

Fernando. Tanto que em algumas passagens elas são vistas pelos homens como demoníacas, seres malévolos que necessitam de correção, de rédeas curtas para que se portem bem e não façam maldades. Certamente o autor trata isso com grande ironia. Aliás, o escárnio é uma característica presente em grande parte das peças oitocentistas que foram à cena no Desterro, o que as torna pouco enfadonhas. O humor não é muitas vezes direto, devido a esta zombaria, mas torna as peças muito inteligentes em seu conteúdo, mesmo que o enredo não fuja muito do padrão da moça que quer se casar com o amado (na maioria das vezes pobre), mas os pais têm outro pretendente para ela, sempre mais rico, de melhor posição social, mas que não retém os sentimentos da donzela. Tal enredo pode ser visto muitas vezes, tanto nas comédias, quanto nos dramas e, na maioria das vezes o final é sempre feliz, ou seja, a donzela, depois de muitos percalços, é sabido, casa-se com o amado.

De volta à peça em si, para relatar uma ótima cena de zombaria do autor: o sogro, senhor Manuel, conversa com o genro e um amigo deste, o senhor Augusto. Augusto, que já não era muito afeito ao casamento, assusta-se mais ainda ao saber como esposa e sogra tratam o marido e genro, respectivamente. Ele então promete não casar mais, somente o fará, caso lhe seja garantido que no dia seguinte ao matrimônio, a sogra morra. Conforme Manoel, seriam as sogras que inflamavam a cabeça das filhas contra os maridos. O pai do amigo então o previne de que isso seria uma tolice, pois certamente a sogra, em seu leito de morte, diria à filha algo parecido com:

Sê ativa, caprichosa e exigente. Grita-lhe (ao marido) pela mais insignificante coisa, bate-lhe o pé, ameaça-o. Obriga-o a não recusar-te coisa alguma. Se ele alterar-se, vai-lhe ao pelo, sem piedade. Se queres ser senhora, faze isto; do contrário, serás sempre escrava.<sup>269</sup>

O que mais parece é que Nunes Pires faz uma grande crítica ao modo dos homens tratarem as mulheres de suas famílias, mas como anteriormente fora dito, ele não poderia fazer isso, de uma forma aberta, mas sim nas entrelinhas de sua peça, talvez por isso, tenha feito o público masculino rir das mulheres, sem que estes percebessem que seus comportamentos estavam sendo postos à prova. Quem sabe quantos não tenham rido, sem perceber, nem entender pelo ridículo que passavam. Muito parece ser esta a estratégia do autor, primeiro fazer de alvo as esposas e sogras, para colocar o dedo na ferida maior, no comportamento masculino. Porém é temerário também

---

<sup>269</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 396.



entender que o autor pensaria desta forma e, é preciso um enorme cuidado para não se incorrer em anacronismo.

De tão malvadas que se mostram as mulheres de Fernando, até o haviam proibido de fumar. Manoel dizia que ele era mole, devia começar a agir como homem, enfrentá-las, voltar a fumar, a sair à noite, parar de agir como um bichinho de estimação. Era uma vergonha ter um genro “maricas” de tal maneira. Seguramente, um homem oitocentista, para ser tal, devia ter mais do que barba farta (era esta fartura o início do caminho para a masculinidade) e o senhor Horácio brinca de uma maneira esplendorosa com o fato. Ele mostra ao leitor atual, de uma maneira muito direta e divertida quais seriam os atributos necessários aos homens de seu tempo para serem considerados homens e, conseqüentemente serem respeitados e aceitos como tal em sua sociedade. Seriam aceitos de tal forma que se transformariam em exemplos para os mais novos. Manoel é este homem, é ele que ensina o genro e seu amigo a “serem homens”. É o arauto dos costumes, modos e maneira de se portar como um homem de “verdade”. Parece muitas vezes, estar preocupado com as aplicações destes preceitos pelos mais jovens, preocupa-se da mesma forma de um pai que tem de ensinar os ofícios da profissão ao filho. Ofício este que anos atrás lhe confiara o pai e, agora era chegada a sua ora de perpetuá-los, como se fosse uma história da família, passada de geração em geração, que não pudera ser escrita e que deveria ser perpetuada pela prática, caso contrário, padeceria. Manoel e o seu modo de ver o mundo podem ser entendidos em uma frase sua: “No meu tempo, os rapazes andavam em fraldas de camisa até os vinte anos (...) mas quando vestiam calças sabiam ser homens! Hoje, os homens vestem calças para vergonha do sexo! Com todos os diabos, se são homens só no nome, vistam saias.”<sup>270</sup>

Oswaldo Rodrigues Cabral, em obra sobre Nossa Senhora do Desterro, traça a importância que a barba tinha para os homens da época. Em capítulo que trata das lojas, modas e indústrias que trouxeram para a antiga vila um ar um pouco menos provinciano, conta, que até o aparecimento das barbearias, eram os escravos que cortavam a barba e os cabelos de seus senhores. Teriam surgido por lá, as barbearias, no início da segunda metade do século XIX. Algumas delas acumulavam funções que ultrapassavam a simples poda de pelos. Numa delas além do costureiro, extraíam-se

---

<sup>270</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 397.



dentes, chumbavam-se os mesmos em ouro e prata, dependendo do gosto do freguês e, para finalizar, aplicavam-se sanguessugas. Mas, voltando à barba, o autor afirma:

Os homens “bem”, que dantes cortavam os cabelos e faziam a barba em casa pela mão dos escravos, passaram às barbearias. Não só para cuidar dos cabelos como da barba, dos bigodes, aparando-os, tingindo-os, perfumando-os. Tinham também suas vaidades... de mais a mais, o século exigia adornos capilares. Homem sem buço era menino; e jovem barbado podia, até candidatar-se a deputado.<sup>271</sup>

Quanto aos jovens, eles se contentariam com um pequeno bigode, “bigodinho muito cuidado, frisado, a ferro quente, de pontinhas arrebitadas e retorcidas, bem ensebado com alguma pomada cheirosa”. Cabral chega a falar de uma “hierarquia capilar”, tanto civil quanto militar, ou seja, quanto mais importante o posto, mais fartos deveriam ser os pelos na face. A barba impunha respeito, tanto que quando alguns homens a cortavam, suas “esposas diziam, (...) que os maridos tinham ficado com cara de sem-vergonha”.<sup>272</sup>

Vanderlei Machado afirma que a imprensa desterrense atuou como instrumento discursivo, modelando e instituindo práticas sociais, dentre elas, a exigência, feita aos homens adultos membros da elite, os quais almejavam serem vistos como responsáveis, honrados, capazes de cuidarem de suas famílias. A estes que queriam ser vistos por seus pares como dignos de sua aceitação, casar somente aumentaria sua integração a sociedade e conseqüentemente a possibilidade de ascensão na esfera política e na própria social. A barba da qual fala Cabral seria somente um atributo de confirmação, porque para ter sua masculinidade como riqueza simbólica, era necessário estar imbuído de tais características. Ser homem, então, ia muito além das características exteriores, a masculinidade ansiada estava pautada no discurso modelador, regrador, moralizador burguês.<sup>273</sup>

Não é permitido deixar passar em branco um momento de grande deboche do autor, da comédia mordaz que faz, que já foi citada anteriormente: Manoel, em algum momento do início da cena primeira, do segundo ato, havia mandado seu criado comprar charutos, uma caixa com doze deles. Augusto tendo gostado muito, pede para

---

<sup>271</sup> CABRAL. *Nossa Senhora do Desterro*. Volume I, Notícia. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 343-346.

<sup>272</sup> CABRAL. Op. cit. p. 346-347.

<sup>273</sup> MACHADO, Vanderlei. *O espaço público como palco de atuação masculina: a construção de um modelo burguês de masculinidade em Desterro (1850-1884)*. Florianópolis, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação e História, UFSC. p. 06.

ficar com os dez que restara, ao que tem o consentimento do patriarca. Augusto decidira ficar com os mesmos, primeiro por ser uma medida de economia, segundo por se tratarem de “Excelentes charutos (...) Verdadeiros havanos... da Bahia”.<sup>274</sup>

Ao prosseguimento da estória, Mariquinhas e Quitéria entram e pegam o genro fumando, apesar da proibição imposta pelas duas. Quitéria tira-lhe o charuto da boca. Manoel então manda que a filha retire-se antes que ele lhe puxe as orelhas. O sogro repreende Fernando por ele ter deixado Quitéria ter lhe tirado o charuto sem ter lhe dado uns tapas. O moço então fala que não poderia ter batido na esposa de Manoel. Este último assegura-lhe que não estaria batendo em sua esposa, mas antes na sogra. Por final manda que ele saia para passear e volte somente à tardinha.

A quarta cena deste segundo ato mostra Fernando e Augusto conversando. O primeiro fala ao colega que de ora em diante será um homem. O que teria deixado de fazer para que não fosse considerado tal, pelos seus pares?

Fernando, colocando a culpa na sogra, devido ao mau comportamento da esposa, conta ao amigo que logo depois de terem casado sua mulher era um doce:

Quando me casei, minha mulher era dócil, meiga obediente, despida de vaidades, inimiga do luxo. (...) Porque se achava longe a mãe, que estava então em Lages, tomando ares. A minha casa era um paraíso de sossego e tranqüilidade. (...) Mas logo que minha sogra voltou, as coisas começaram a mudar.<sup>275</sup>

A seguir, o marido mostra como uma mulher não deveria se comportar:

Principiaram os enfados em minha mulher, os remeneios, as respostas tortas. Depois vieram as exigências, os desdêns, os caprichos. Finalmente apareceram os gritos, as descomposturas, as batedelas de pés, as ameaças. (...) A minha culpa é ter-me deixado dominar. Se desde o princípio eu tivesse sabido ser dono de casa, as coisas teriam seguido outro curso.<sup>276</sup>

Conforme o que pensava o genro, a esposa não deveria nem sequer levantar a voz para o marido, ter para com ele boas maneiras.

Na cena posterior, Mariquinhas entra procurando o marido, mas não o encontra. Saíra sem ter sua licença. Ora, poucos devem ter sido os maridos, na Desterro oitocentista, que teriam de dar satisfações às mulheres antes de saírem. E, para

---

<sup>274</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 397.

<sup>275</sup> CABRAL. Op. cit. p. 400-401.

<sup>276</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 401.

contrariam ainda mais as regras sociais vigentes e moça profere: “Se as coisas continuarem assim, separo-me”. De nada lhe serviria um marido que não tivesse os seus préstimos, que lhe desse o que pedia.<sup>277</sup>

Logo após as reclamações da moça, aparece sua mãe, e a filha conta-lhe, estupefata, para a mãe que o marido saiu sem lhe avisar, sem lhe pedir licença. Percebera que seu pai e o amigo Augusto é que estariam insuflando a cabeça do marido.

Quanto ao vestido a mãe promete ela mesma providenciá-lo, para que a filha cause inveja às outras moças e provoque os homens, do baile.

Antes de tudo, Horácio Nunes Pires parece criticar a instituição do casamento. Da mesma forma que criticou o papel do homem como marido e da esposa, ou seja, nas entrelinhas, disfarçadamente, provavelmente para que não sofresse represálias. Talvez por isso até hoje, não se perceba nitidamente qual seria a intenção do teatrólogo. A crítica pode ser percebida em várias passagens, como a cena em que a esposa Mariquinhas conta à mãe que para ela o casamento fôra um decepção:

Diziam que o casamento era tão bom, que tinha tantos misteriozinhos interessantes, e eu, como sou curiosa cai. Mas, hoje, já conheço todos esses mistérios, que já não encontro nada de novo, estou arrependidíssima ... Olhe, mamãe, se eu pudesse, casava-me com outro, para ver se há ainda mais mistérios.<sup>278</sup>

Em alguns momentos, Horácio parece estar criticando e enfatizando como o casamento poderia ser destruído pelo “estorvo” representado pela sogra.

O personagem de Mariquinhas tem apenas 20 anos, não se sabe há quanto tempo está casada com Fernando, mas, se o autor levou em consideração a idade que as moças de sua época casavam (a peça é de 1883), ela teria contraído o casamento, por volta dos 16 ou 17 anos. Era normal casarem-se cedo assim, passar dos vinte anos sem ter no mínimo um noivo, abarcaria um temor considerável de “ficar para tia”. Na maioria das vezes estas mulheres estavam despreparadas para muitas coisas que se referem ao casamento, principalmente no que diz respeito à sexualidade que, como já foi dito aqui, era tratada como tabu, deveria ser reprimida. Há de se considerar que se fala aqui das mulheres tidas como membros da elite. Sim, porque uma lavadeira do Rio da Bulha não teria acesso a uma representação teatral no *Teatro Santa Isabel*. Reprimidas e

---

<sup>277</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 402.

<sup>278</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 404.

desinformadas acerca do casamento, do modo que eram, seria perfeitamente aceitável que estivessem despreparadas para se casarem e que depois de algum tempo estivessem totalmente frustradas com o marido e tudo mais advindo ao casamento, da mesma forma que estava Mariquinhas. Seu único consolo seria queixar-se à mãe, pois, como ela mesma houvera dito, “se pudesse” casaria com outro. Mal saberia ela, que o “mal” (no mais conotativo sentido da palavra) não estava no marido e sim na instituição do casamento. Os mistérios do casamento, que tanto incitavam à noiva alcançar a situação de esposa, haviam se tornado escabrosos, despidos totalmente da atração que ela imaginava.

Uma das grandes preocupações do presente trabalho é, através do teatro, traçar um panorama da Desterro do século XIX e conseqüentemente, entendê-la através da busca incessante que sua sociedade, amparada no modelo burguês europeu de comportamento, fazia para moralizar suas práticas e costumes. É objetivo então deste, por meio do teatro buscar entender o que seria reger-se conforme a moralidade então pretendida. Muito se tem já evidenciado, mas através do conteúdo das peças teatrais, pululam exemplos muito importantes como o que se segue. Mariquinhas, cansada do comportamento do marido, comportamento que ela e a mãe não achavam estar a sua altura, promete chegar às vias de fato com o esposo Fernando, o grande motivo é o fato dele não querer comprar-lhe um vestido novo para que ela possa ir ao baile:

Mas deixe estar o Sr. Fernando! Desta vez há de roncar a sola do meu chinelo! Se não o tenho feito até agora, é por caso da vizinhança... mas a vizinhança que vá para o diabo... não lhe devo nada! O senhor meu marido há de apanhar caladinho, se não quiser ainda em cima passar pela vergonha de lhe dizerem que apanhou da minha mão! Hei de fazer-me respeitar.<sup>279</sup>

Ora, há de se compreender aqui que, não seria de bom grado que os vizinhos, da alta sociedade, ouvissem, ou presenciassem alguma farpa trocada entre um casal. O marido apanharia calado, para que os vizinhos nada ouvissem e, para que ele não passasse vergonha. Claro é, que se tal ato caracterizava vergonha para o mesmo é porque não seria moralmente aceito. Causam vergonha as coisas que não são de praxe acontecer. Apanhar da mulher não era regra, por isso causaria uma mácula na honra do homem que sofresse tal.

---

<sup>279</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 404.

Porém, na parte da cena que se segue, a mãe de Mariquinhas, Dona Quitéria, afirma à filha que, não seria tanta vergonha assim, para seu marido, porque, “se fosse ele o único marido que apanhasse da mão da mulher, vá lá! Mas há tantos!”.<sup>280</sup>. Infelizmente não há como saber o número de maridos que levavam surras de suas esposas. Mas, se alguns eram castigados, certamente não iriam queixar-se às autoridades: não pegaria bem, seria vergonhoso, era melhor deixar por isto. E, novamente trabalha-se com posição hipotética de análise: talvez, a informalidade, nas barbearias, nas tabernas ou nos cafés, ou onde quer que se reunissem os homens desterrenses, houvesse comentários de que fulano apanhara de sua esposa e que o Cicrano levava uns tabefes da mulher, e o autor resolvesse pôr à público tais fatos, transformando a vergonha dos seus conterrâneos em motivo de risos através de suas comédias. Se ele assim o fez, relegou para a posteridade, o lado mais pitoresco de seu tempo, prestou um grande serviço para os historiadores e outros estudiosos dos tempos passados.

Na sétima cena sogra e esposa esperam por Fernando. Ele chega como se nada houvesse passado. Pasma, Dona Quitéria manda que ele largue o charuto, mas o genro se nega. Ao ser perguntado, pela esposa, onde estaria seu vestido, Fernando responde que estaria na loja. Aos olhos de ambas estaria o rapaz agindo com extrema insolência, uma audácia não usual ao seu comportamento. Diz às duas que não o amolem e elas avançam sobre o mesmo. Mas, não haviam visto que Manoel espreitava e, antes que efetuassem o que haviam planejado, ele as agarra pelas orelhas. Fernando manda que o sogro puxe as orelhas das duas com mais força.

No início do terceiro ato, Mãe e filha estão furiosas com seus esposos depois da reprimenda que sofreram, prometem vingar-se. Tentam arquitetar algum plano. Mariquinhas pensa em matar o marido, mas demove-se da idéia, pois, ficaria viúva e incerta de casar-se novamente ou não. Separar-se de nada adiantaria. Da mesma forma que dormir em outro quarto não seria solução. Segundo a própria Mariquinhas, isto seria coisa de velho, e era muito nova para tal. Mas por fim decidem tentar trazer para o lado delas o senhor Augusto, pois este influenciava muito as decisões de Fernando. Começariam o adulando com uma caixa de charutos.

Em alguns momentos a peça de Nunes Pires torna-se até didática: Quitéria, ao perceber que os homens se tornarão mais fracos com a perda de Augusto que

---

<sup>280</sup> NUNES PIRES. Op.cit. p. 404.

hipoteticamente, iria para o lado das duas, percebe que somente assim seriam derrotados. Mas o autor, por meio de Quitéria, preocupado talvez com o resultado final da peça que, antes de tudo deveria dar um bom exemplo, assegura que não haveria derramamento de sangue. Uma obra teatral poderia até, em seu entremeio, divertir através de algumas cenas de lutas ou simples trocas de farpas, desde que o público percebesse a sua inocência. E muitas vezes na peças escritas, sobretudo nas comédias, nota-se a ingenuidade das brigas e discussões, com o intuito somente de aumentar o sentido cômico. As afrontas, ao menos nas comédias, nunca são sérias, têm a severidade de dois palhaços de circo trocando pontapés nos traseiros. Um exemplo de tal é o momento em que Manoel agarra a filha e esposa pela orelha. Não vai muito, além disso.

Assim, dando andamento ao plano, Quitéria e Mariquinhas enfeitam a caixa de charutos que será oferecida ao senhor Augusto, conforme o combinado. Quitéria vangloria-se da situação e do plano em obras. Com ela não haveria brincadeiras, pois: “A natureza enganou-se comigo. Eu nasci, mas foi para homem!”.<sup>281</sup>

O comentário de Quitéria é no mínimo esplêndido, pois, demonstra muito bem a idéia burguesa da época, em que a mulher deveria ser frágil, esposa obediente, protetora do lar, delicada, polida, como se fosse uma flor de papoula que, ao menor sopro de brisa poderia perder as pétalas. Quitéria mostra-se ao contrário do padrão feminino aceito à época. Ela é robusta, altaneira, enfrenta as adversidades, com a coragem de um leão, com o entusiasmo que deveria existir, conforme se acreditava, num homem. Ela é categórica ao afirmar que, devido ao seu modo de agir, no mínimo a natureza houvera se enganado; nascera mesmo era pra ser homem. Homem que ela não enxergava em seu genro, este que ela via como um grande covarde, que por demonstrar fragilidade deveria ser comandado tanto pela filha, quanto por ela.

Mãe e filha enfeitam a caixa de charutos. Mariquinhas iria oferecer a caixa, para que Augusto tivesse a impressão de que ela estaria apaixonada por ele. A moça titubeia, pois, o dito cujo era amigo de seu marido. Segundo a mãe, “não há homem que fique de gelo quando uma moça bonita lhe faz um mimo”.<sup>282</sup>

Mariquinhas, mesmo tendo asco do marido, se preocupa em ficar só com outro homem, a situação só tende a piorar, pois o rapaz é amigo de seu esposo. Para privar-se do constrangimento, pede à mãe que no momento de entregar o regalo, ela faça-se

---

<sup>281</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 408.

<sup>282</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 409.

presente. Dona Quitéria alerta a filha de que, caso seja necessário, para que ele caia na armadilha, “namore-o”, utilize da sedução. Mariquinhas assusta-se com a ousadia da mãe, há de lembrar-se o leitor, trata-se de uma peça representada no século XIX. A matriarca, porém, tranqüiliza a filha, uma vez que conquistado e usurpado o homem, o desprezariam. Sem sedução não haveria vestido, a mãe lembra a filha disto a todo instante, e sem vestido poderia olvidar-se do baile.

Desta forma, ao primeiro sinal de aparecimento do rapaz, as duas tentam conquistá-lo. Augusto faz-se de desentendido, mas até então não caíra na armadilha. Quitéria tenta a todo custo o ludibriar, pensa estar conseguindo, mas ao que tudo indica, se há ali alguém sendo logrado, este alguém é ela. Mariquinhas entra com um copo de limonada, e Augusto percebe os olhares que ela lhe lança. Quitéria então se retira e os deixa a sós. A mulher se queixa do marido e vai em sua direção, enquanto sorratamente Augusto tenta esquivar-se. Oferece-lhe a caixa de charutos, mas Augusto percebe sua intenção. Logo depois se retira e Mariquinhas pensa ter conseguido o que desejava, chega a contar à mãe que conseguiu conquistar Augusto.

Enquanto isso, numa conversa entre o senhor Manoel e Fernando, aquele afirma ao genro, saber que ele tem feito papel ridículo, sofrendo. Sua opinião sobre o genro: “... é um maricas, e com maricas não se tem considerações... Proíbem-lhe que fume, e deixa de fumar; ordenam-lhe que não saia à noite, e não sai à noite”. Deveria então o genro seguir os conselhos do sogro: “Cara de poucos amigos, movimentos bruscos, atitudes de mando, voz carregada e soturna, frases sentenciosas”.<sup>283</sup>

Tão logo que Fernando recebe os conselhos do sogro, aparecem dona Quitéria e Mariquinhas. A mãe manda a filha ser amável, tratá-los bem, principalmente o marido. Quitéria age da mesma forma para com Manoel. Instantes depois, Fernando pede a esposa que não o aborreça. As duas continuam fingindo amabilidade. Porém, com as afrontas dos maridos, estão prestes a explodir. Proferem ofensas resmungadas aos dois.

Augusto se junta a todos, e entrega para Fernando uma lista de compra de produtos femininos. Seriam as contas feitas por Mariquinhas nos últimos seis meses. Fernando conta que resolvera separar-se da esposa devido às contas absurdas que ela fizera, o que ultrapassava os seus ganhos mensais em várias vezes.

---

<sup>283</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 419.

Mariquinhas assusta-se com a decisão do marido, ele também decide sair em viagem para afastar-se do tumulto. A esposa tenta o impedir. Sujeitar-se-ia a tudo que o marido lhe pedisse, desde que não fosse embora.

Fernando então aproveita e tenta negociar com a esposa: “Sujeitar-se a ser uma pessoa obediente, humilde, sem vaidades nem caprichos, isto é, uma esposa de juízo?”.<sup>284</sup> A moça concorda. Quitéria, porém, não parece dobrar-se, fingindo pede-lhe desculpas. Augusto entrega a caixa de charutos que havia ganhado de Mariquinhas, a Fernando, dizendo ser um presente de sua esposa. Fernando promete perdoar a sogra desde que de ora em diante seja uma boa mãe.

Mas, Nunes Pires, não poderia terminar seu trabalho, sem ao menos um pouco de zombaria: Manoel, ao ver o genro abraçar a sogra, diz: “Abraço de sogra é pior do que beijo de Judas”.<sup>285</sup>

Augusto, mostrando como deveria portar-se um cavalheiro em semelhante situação, confessa não ter fumado os charutos que seriam objeto de sua traição, estaria assim de consciência limpa. E, para finalizar, a fala de Manoel, contando qual seria a moralidade daquilo tudo: “A moralidade é esta, todo o homem que quiser ser verdadeiramente feliz, não deve nunca curvar-se aos caprichos da mulher”.<sup>286</sup>

## 5.2 - Fatos Diversos

Antes mesmo que se comece uma análise da comédia em três atos *Fatos Diversos*, escrita por Horácio Nunes Pires é necessário reproduzir literalmente uma espécie de carta que o autor envia a seu grande amigo, companheiro de teatro, maestro responsável pela parte orquestral de muitas peças de Nunes Pires, senhor José Brazilício de Souza:

### DUAS PALAVRAS.

A José Brazilício de Souza.

Como deves lembrar-te, esta comédia foi representada, pela primeira vez, a 14 de julho de 1892, por um grupo de amadores, em homenagem à República Francesa.

Do efeito que produziu, - efeito pouco usual na nossa platéia, que, de princípio a fim da representação, demonstrou exuberantemente a sua

---

<sup>284</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 420.

<sup>285</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 420.

<sup>286</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 420.



plena satisfação, - ocuparam-se, de forma muitíssimo animadora, o “Jornal do Comércio”, a “República”, e a “Gazeta do Sul”, - únicas folhas que aqui existiam naquela época.

Em carta que dirigi, a 8 do mesmo mês de julho, às diversas redações disse:

“... representa, a 14 do corrente, no teatro Santa Izabel, a Associação Particular “Grupo Dramático”, a comédia em 3 atos, de minha composição, intitulada *Fatos Diversos*, ornada de esplêndida música do ilustre maestro e meu distintíssimo amigo José Brasilício de Souza.

Para a parte musical desse trabalho não peço a benevolência da imprensa e do público, porque basta o nome simpático e respeitado do brioso compositor para brilhantemente recomendá-la.

Para a parte dramática, porém, isto é, para o que é da minha lavra, não posso deixar de impetrar de todos a mais completa benignidade.”

E o público e a imprensa coroaram de merecidos aplausos a tua brilhante colaboração na peça, - colaboração que foi a moldura de ouro do meu modesto quadro.

A ti, pois, que – com a tua parte musical fizeste como que um escudo protetor para a minha composição. Dedico os *Fatos Diversos*, não pelo que eles valem em si, mas como um sinal de nossa amizade desde os bons tempos escolares.

Não vai nesta comédia nem na que se lhe segue o resaibo da sátira mordaz nem o acre sabor das alusões ferinas.

Não me alimentou o espírito na confecção dessas páginas a idéia de ferir suscetibilidades ou de atirar ao domínio da zombaria o amor próprio de quem quer que seja.

Os tipos que apresento ao público nunca existiram na freguesia onde se passa a ação. Os costumes, sim, esses existem, e a gíria também.

A minha comédia é, pois, realmente, o que parece ser: - modesta, humilde e inofensiva... inofensiva sobretudo.

Que todos a recebam hoje, impressa, como a receberam em 1892, em cena, - com benevolência e caridade. É o meu único desejo.

Florianópolis, 1898.

Horácio Nunes.<sup>287</sup>

A carta, além de fazer com que o leitor atual compreenda um pouco mais o meio artístico da época, tenha idéia de seus bastidores, das críticas e uma breve noção de como se produzia uma peça e como o autor esperou, como todo artista faz, de sua platéia, resposta favorável, mostra uma considerável e honrada preocupação do autor: assegurar aos seus contemporâneos, aqueles que leriam ou assistiriam a peça que seus tipos ou trejeitos não estariam ali, para serem alvo talvez de chacota ou riso. Asseguradas então, através, talvez da coincidência, estariam algumas identidades.

---

<sup>287</sup> NUNES PIRES. *Fatos Diversos*. In: NUNES PIRES. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 423-424.

Por fim, o documento transcrito evidencia mais uma vez um dos propósitos do presente trabalho. O de entender que através de uma obra literária de época, ou do conjunto de uma obra, se possa entender melhor tal período, as suas práticas e seus costumes. E Horácio Nunes que, até então tinha enriquecido e se tornado indispensável para a formulação deste, auxilia de forma irrepreensível, afirmando a veracidade do que anteriormente havia sido afirmado aqui.

Não só na comédia estudada aqui, mas em toda a sua obra conhecida, Horácio Nunes Pires faz é deixar escrito, além dos costumes antes citados, os problemas e as virtudes mais palpáveis de seu tempo. A dualidade tantas vezes antes mencionada, volta então a ser vista. A dicotomia da uma burguesia em ascensão, que tem como pano de fundo uma população pobre sofrida que mesmo através do riso da comédia por ser percebida. É vista também através da gênese do interiorano roceiro e o cidadão intelectual, um bruto e grosseiro, espécie de anti-herói, outro instruído, “civilizado”, moralmente exemplo.

A comédia, escrita em 1881, tem continuação, também datada de tal ano e intitulada *Ditos e Feitos*. E para acrescentar mais em relação às obras, ambas reunidas, com algumas modificações na estrutura e enredo, fizeram surgir, no ano de 1887. Romance mais famoso do autor: *D. João de Jaqueta*. Reeditado recentemente, nem tanto assim, em 1984, foi através dele que se tomou conhecimento da freguesia fictícia de Três Pessoas e das próprias pessoas que antes de habitá-la, vingaram da mente de seu autor para se transformarem em personagens.

A trama não foge em nada ao que já foi estudado até então, mas mostra um Horácio Nunes, não apenas mais maduro em sua idade e ideais, mas portador de uma maturidade literária que pode ser sentida através de personagens muito melhor elaborados. Dentre aqueles que dão vida à trama estão o Major Anacleto da Trindade, detentor de tal posto na Guarda Nacional, pai da moça que será a atenção de todos os rapazes “brutos” da freguesia. Este tem por sonho maior tornar-se deputado estadual, mesmo sem ter condição financeira e intelectual de levar seu projeto adiante. Rosalina, filha do Major, por sua vez é apaixonada por Juca, rapaz da cidade, ao contrário dos “roceiros” que cercam a moça, tido como um homem fino, de moral e costumes elevados, mostrando-se ser o par ideal para a filha do homem mais importante da freguesia. Rosalina, porém, sem ter por certeza o amor que lhe devota o rapazola Juca, insinua interesse por todos os rapazes que a procuram; Juca, Serafim, Antônio,

Romualdo, Quincas, formam os mais variados tipos conhecidos do teatro, extremamente bucólicos, para não dizer toscos, vão do chorão até aquele que passa a perna em todos. Ainda surge como pretendente a desposar a donzela, o cinquentão, professor Pantaleão Peroba Ferrabraz de Alexandria, melhor amigo do Major Anacleto, forçosamente visto como um intelectual, mas na verdade uma metralhadora giratória de palavras e discursos sem sentido. Entre as duas peças (*Ditos e Feitos* e *Fatos Diversos*) há outros personagens com menor número de aparição, mas não de importância como Rita, mulher de sessenta anos, com alguma queda sentimental para com Pantaleão. E o sobrinho desta, Manduca, aluno de Pantaleão, tido pelo seu mestre como uma criança de inteligência única, mas que não sabe sequer ler direito. Dentro de tal quadro ainda há espaço para alguma bizarrice como o senhor Zé Caolho, fiscal escolar local que, passa a peça inteira somente fazendo sinais, sem deixar que de sua boca saia sequer uma palavra.

A estória se passa na roça no ano de 1831. Já na primeira cena, o Major Anacleto Trindade e Pantaleão conversam. O professor Pantaleão Peroba vai à casa do Major para saber de sua saúde. Este reclama com o Major, após ser inquirido de como anda, do parco salário de professor. “Poderia viver melhor, se o nosso governo tivesse mais clara a compreensão da sagrada missão do professor e lhe desse um vencimento de acordo com essa missão”.<sup>288</sup> O Major responde, pedindo ao outro que não fale sobre o governo, por considerá-lo um ambicioso, um tirano.

Pantaleão, demonstrando pedantismo, aliás, sua principal característica, faz uma análise do governo brasileiro, dizendo que “nem na antiga Roma, nem no tempo de Afonso XII, nem na moderna Espanha, sob o governo de Calígula, os governos foram tão faltos de senso e tão inimigos do progresso!”<sup>289</sup> E, acrescenta as posições de Robespierre e do tribuno português José Estevão acerca da política brasileira, para os quais ela não passa de uma política de botocudos e tupinambás. Aos poucos, em suas próprias falas, os personagens da peça vão sendo apresentados pelo autor. Como tudo indica, Pantaleão é o tipo fanfarrão, pedante, homem dito das letras, que mais pavoneia-se do que realmente demonstra algum conhecimento. O autor apresenta-o ao público como um néscio que intenta demonstrar ser um homem sábio. Suas comprovações, ou melhor, tentativas de evidenciar alguma sapiência logo são refutadas pelo próprio

---

<sup>288</sup> NUNES PIRES. *Fatos Diversos*. In: Junkes, Lauro. (org.) *Teatro Selecionado*. Florianópolis: Ed. da UFSC: FCC, 1999, p. 44.

<sup>289</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 45.

público que, provavelmente em sua maioria sabia que Calígula não havia sido governante espanhol, tampouco o fora na era moderna, pois sim, era romano e exercera o cargo de imperador na antiguidade.

Gabando-se, o Major diz que, mesmo estando à altura de exercer com “brilhantismo”, qualquer cargo político, jamais fora feito deputado provincial. Aproveitando a deixa, jacta-se também Pantaleão, afirmando e ao mesmo tempo questionando ao Major, se ele tem, ou não tem capacidade de representar um “papel saliente nas altas regiões da governação do país...”<sup>290</sup>

Para o Major, isto só acontece porque os temem. Porém, não é necessário preocupar-se, pois, “quando a ignorância deles tiver deitado tudo a perder, quando a sua falta de critério tiver arrasado o Brasil ao abismo – o que não está muito longe (...), então hão de lembrar-se de que aqui existe um ilustre major Anacleto da Trindade e um sábio Pantaleão Peroba Ferrabraz de Alexandria, e cá virão pedir-nos de joelhos e de mãos postas, que salvemos a pátria da completa ruína!”<sup>291</sup>

Pantaleão antevê então o dia em que eles dois, Hércules e Sansão, salvarão a pátria, e os louros da glória encherão suas pessoas de importância e, só assim, segundo ele, poderá comprar uma fatiota nova.

Esse exuberante diálogo entre Pantaleão e o Major Anacleto Trindade dá o tom da escrita do restante da obra onde, sob um parco tom de seriedade, o autor utiliza sarcasmo e grande fluidez de cinismo, onde a pretensa e inicial preocupação com a pátria é substituída pelas intenções pessoais. É o que se percebe quando o Major empolgado vocifera “e a nossa fortuna estará feita. O nosso patriotismo não terá limites, o nosso desinteresse será extraordinariamente completo... e as arcas do tesouro serão nossas!...”<sup>292</sup>

Nunes Pires, implicitamente, apresenta seus dois personagens iniciais, como dois grandes bufões que, se gabam de seus conhecimentos, sabedoria, distinção e condição de quase messias, mas que ao mesmo tempo, mesmo com todas essas qualidades estão rumando à bancarrota. Sendo que um deles, o Major, de tão afeito às letras e a uma ampla sapiência de tudo que o cerca, titubeia, gagueja veementemente ao ler uma notícia no jornal e ao fim é corrigido pelo mestre Pantaleão.

---

<sup>290</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 45.

<sup>291</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 46.

<sup>292</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 46.

O que o autor cá faz é zombar, sem meias palavras, desses personagens sociais, quando o Major pergunta a Pantaleão o que significa a palavra – orientação- que ele houvera tentado ler no jornal que trazia consigo. O inquirido, prontamente, demonstrando conhecimento pleno e ampla convicção diz ser orientação “coisa que (...) vem do oriente. Oriente = orientação!”<sup>293</sup>

Segundo o que lera o Major no jornal, ao país faltaria orientação, pois os dirigentes do Estado estariam sem critérios e o levando ao descabro. Surge, porém perante os iluminados cérebros uma inquietude: estaria divagando o texto jornalístico sobre o país nação, ou o País periódico? Inquietude subitamente desvendada por Pantaleão que, tendo em vista o texto tratar de o país em letra minúscula, ser este o jornal e não a nação.

Indo adiante, o Major conta a Pantaleão que tem como maneira de ser indispensável ao governo, candidatar-se nas próximas eleições gerais. Intento este também auspiciado por Pantaleão, porém ele deseja fazer-se candidato no pleito provincial.

A esta altura, o autor aproveita para novamente criticar o estado em que se encontram as finanças dos mestres educadores à época quando o Major convida seu visitante para almoçar e, este à parte elucida que se não fosse a benevolência de seu protetor, seu ordenado não seria suficiente nem ao menos para “meia missa”.

Antes mesmo de ser servido o almoço, a palestra entre os dois muda de rumo e se passa a discutir uma festa que daria o senhor Anacleto Trindade, a qual, conforme o professor daria “pano para mangas”. Neste momento revela-se ao espectador uma, senão por dizer, a maior afeição de que era convicto Pantaleão Peroba: a disposição inata ao discurso. Sim, Pantaleão demandava espaço, na ocasião do banquete para que pudesse parafrasear, sofismar, encher de vivas, rasgar seda, afagar de maneira irreparável o ego do Major e, é claro mostrar, digamos assim, os seus dotes literários convertidos em discurso. Discursos, segundo o seu autor que, jamais eram preparados, brotavam de sua mente privilegiada. Preparar discursos ora, para Pantaleão, dizer que ele preparava discursos seria ferir seriamente seu talento.

Neste ponto, saltava à percepção dos afeitos ao teatro o grande auto enaltecido, senhor professor Pantaleão Peroba, insuportavelmente arrastado, demorado e pronto

---

<sup>293</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 47.

para vociferar discursos de maneira a enlouquecer seus ouvintes e que, segundo ele próprio, o discurso saltava-lhe a garganta como “a água de uma torneira que se abre”, pois o Major mesmo o teria visto “improvisar dez, doze, quinze discursos em um só jantar.”<sup>294</sup>

Em uma agradável e risonha comédia Horácio Nunes alfineta, critica parte da sociedade então vigente, através do sarcasmo, com o qual trata seus personagens. Os dois tipos são motivos de escárnio em suas mais “altas” qualidades. Pantaleão em sua sapiência inestimável, petulante até a última frase discursada, representa um professor que, para viver, precisa filar almoço, janta e ceia em casa de seu amigo. O Major é um tipo o qual se sente admirado e temido em sociedade por achar-se de suma importância política, social e militar. Mas não passa de um militar aposentado que, espera reconhecimento da parte do governo, o que nunca chega. Ambos são percebidos e pensados pelo autor como uma parte da sociedade que deve ser criticada em parte de seus atos.

Após longa primeira cena, para iniciar a segunda, adentra ao palco Rosalina, donzela de 17 anos, filha do Major, e os chama para o almoço. Os momentos que prosseguem mostram Rosalina aborrecida e queixando-se por ter sido obrigada a estar na roça. Percebe-se aqui uma terceira personagem social que é a moça. Acostumada à cidade e seus encantamentos, como ela mesmo sugere, às festas da igreja, ao *Clube 12* (o qual existe até os dias de hoje), ao cotidiano movimento urbano. Continua as lamúrias referindo-se aos rapazes locais que, em sua opinião “não sabem render uma fineza nem dizer duas palavras certas...”<sup>295</sup>

Rosalina é filha do Major Anacleto Trindade e, por vontade do pai, havia de passar uns tempos na roça. Ela é a típica moça oitocentista provinciana de família patriarcal consideravelmente bem em termo de finanças. Afeita a festas religiosas, a bailes e à leitura de romances.

Comum às moças em tal idade à época, ao dezessete anos, já era tempo de ter em planos, algum pretendente. Rosalina tinha uns quantos, como poderá ser visto mais a frente. Mas o que primeiro dá as caras é Romualdo, homem bronco, roceiro bruto, segundo ela, um iletrado paspalho.

---

<sup>294</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 49.

<sup>295</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 51.

Ela sente-se fastidiada com a presença dele que, grosseiramente pergunta pelo Major e comenta a grande festa que o mesmo dará, com muitos “fogo” o que, ele tanto admira. Rosalina diverte-se com a condição que o autor apresenta o personagem de Romualdo. Ele um aficcionado por ela, percebe o cinismo de sua pretendente como prova de amor. Romualdo com suas gaiatices é apresentado por Horácio Nunes Pires como uma caricatura de uma parte social da Ilha de Santa Catarina. É claro com certo exagero (há de se lembrar que a peça é uma comédia com a intenção de fazer rir, daí o fato da liberdade do autor carregar nas tintas), pois se trata de personagem, habitante do interior de Nossa Senhora do Desterro que fala “errado” por ser de um grupo social diverso daquele de Rosalina. Em certos momentos, nas falas de Romualdo, se percebe a intenção de Nunes Pires de fazer encarnar em Romualdo uma caricatura do tão conhecido atualmente, “manezinho” da Ilha, descendente de açorianos, da fala arrastada, rápida, um tanto quanto gracioso. Enfim um personagem típico da Ilha que transpassou os tempos e, mesmo de um modo diverso, sobreviveu até os dias atuais, preservando traços característicos de uma época.

Percebe-se nitidamente em uma passagem da peça o escárnio de Rosalina quando após a declaração de amor de Romualdo, meio sem jeito por sinal, ela zomba dele dizendo “... o Romualdo é uma estampa! Para ser anjo, só lhe faltam as asas!” e ele totalmente embaçado promete consegui-las.

Mesmo aparentando estar apaixonado, na cena cinco do primeiro ato, Romualdo, apresenta aos espectadores o seu lado esperto quando revela outras intenções. A primeira é passar a perna no outro pretendente de Rosalina, o Serafim. Em seguida demonstra o profundo apego nos cobres do Major, o que fará com que ele não precise trabalhar e tenha dinheiro para jogar na venda do Piolho. Planos então definidos, mulher bonita, dinheiro do sogro, pouco trabalho e muita diversão.

Muitos costumes do ambiente que o autor chama de roça, e da época, saltam aos olhos, em várias partes da peça. Numa delas, durante o encontro entre os dois pretendentes Romualdo e Serafim, o primeiro percebe que outro, em pleno dia de semana calçando sapatos e comenta tal fato. Há de se entender então, que em tal época e espaço e condição social, era costume utilizar tais vestimentas somente em finais de semana, dias de festas e outras ocasiões importantes. Seria de praxe durante os outros dias, andar de pés descalços? É claro muito importante seria para Serafim a visita à casa de sua, quem sabe, futura pretendente, por isso então estaria ele calçando sapatos.



É possível evidenciar também que a obra guardou muitos vocábulos de época e também de determinado grupo, local e condição social. Mesmo o autor, Horácio Nunes Pires, sendo, o que aqui se considera, pertencente à elite local, haveria ele de ter considerável conhecimento acerca do que podemos chamar de costumes locais interioranos. Além disso, sua peça aborda também o cotidiano das classes abastadas, o que o fez abordar de forma eficiente os costumes de tal camada social.

Dentre os muitos vocábulos estão *cachopa, indagorinha, Zesus, puxa gola, m'alembro, prispiar, aminhã, uma cachopa de truz, toliça, bispar, antão, namorar por pagode, colocar em gravetos, embustiças, acradites, escuitar, pisa flores*.<sup>296</sup> Em frase do segundo ato, tem-se um verdadeiro mini-vocabulário histórico social, quando Serafim entra na casa de Rosalina e desata pérolas do linguajar cotidiano, dizendo: “Uf! Olha que hai povo na Zigreja como milho na soca! Amode que não haveu uma gata na freguesia que não fosse à festa. É verdade que tu não foste... P’ru mode quê?”<sup>297</sup>

Neste encontro entre os pretendentes em casa de Rosalina, Romualdo dissimula seu interesse pela rapariga alertando ao opositor que ela havia lhe dito gostar realmente do Serafim. Na cena que se segue, a moça entra falando sozinha revelando não ter interesse algum em Romualdo, por considerá-lo um pamonha que está sempre a fazer momices e a suspirar e que ainda teve a audácia de presenteá-la com um pedaço de rapadura enrolado num jornal. Totalmente indignada com o presente de Romualdo e com o toско do Serafim (que segundo ela ainda mais grosseiro do Romualdinho), ela revela interesse no rapaz da cidade que viria ter com o major. Mesmo que fosse feio e torto iria namorá-lo e desposá-lo, para vingar-se da rusticidade dos dois.

Entra em cena então Juca, rapaz da cidade que Rosalina acha ser fino, amável, franco, de bons modos, letrado, delicado, e respeitoso, a procurar pelo Major Trindade. Juca galanteador nato enche-a de mimos e adulações e ela derrete-se. Percebe-se então, através da fala de Juca aspectos da educação moralizadora em voga na sociedade desterreense oitocentista quando Rosalina diz não passar de uma moça da roça, ele emenda que ela, pelo que pode perceber deve ter recebido uma educação esmeradíssima, “que pode ser invejada por inúmeras moças da cidade, que não sabem ligar duas idéias nem emitir uma opinião própria.”<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 72, 73, 80.

<sup>297</sup> NUNES PIRES. Op. cit p. 70.

<sup>298</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 62.



Quando Juca comenta que os dois já se conhecem de outros locais e datas é possível identificar algumas maneiras de diversão destinadas à elite desterrense como o teatro, “as partidas no Clube”, a dança no clube e os bailes.<sup>299</sup>

Ambos encontram os pretendentes perfeitos para a época. Rosalina é filha de homem bem situado, influente política e socialmente, ela é educada nos padrões então vigentes de moralidade, seria uma ótima esposa por ser letrada, ter modos educados e boa conversação. Juca representa, na verdade um rapaz que mesmo sendo refinado, informado, de bons modos tem uma única intenção: arrumar um bom casamento, o que pode ser entendido com encontrar uma noiva com um bom dote. Para a época, para um rapaz como Juca havia poucas opções para melhorar de condição financeira, uma delas era encontrar uma esposa com pai sobrando cobres.

Muito se tem imaginado como seriam realmente representadas as peças teatrais nos palcos de Nossa Senhora do Desterro. Sabe-se, como já se foi evidenciado aqui, que por algumas vezes, através dos periódicos da época, se pode ter alguma idéia de como eram essas representações. Decorridas vezes, elogios rasgados foram feitos aos atores, aos cenários, às atuações e aos próprios textos teatrais. Outras vezes, porém, artigos severos criticaram todos esses aspectos, com especial atenção aos atores. Diferente era, contudo, quando por Desterro atracava uma companhia teatral profissional. Daí a rasgação de seda era a praxe.

Todavia analisando-se o conteúdo das peças teatrais se pode dar uma relevância maior a um estudo mais detalhado. Do mesmo modo que havia artistas amadores com consideráveis deficiências de cena, tal também ocorria com o conteúdo de alguns textos. Contudo muitos escritos, por lá representados, realizavam com considerável esmero o intento almejado. Tal percebe-se na comédia aqui estudada. Tanto que é visível na cena dez, um humor tremendamente agradável, abusado, fluido e de fácil compreensão que, por certeza se contasse com bons atores faria enorme sucesso entre o público.

Nesta cena, chega à casa do Major, Juca, um terceiro pretendente de sua filha. Entre eles está a pretendida e o vociferante Pantaleão que, conforme fosse criança, metida em conversa de adulto, interrompe a todo tempo o diálogo entre os dois primeiros com o intento de que o Major o apresente ao jovem mancebo. Não contente em somente ser apresentado, o professor Pantaleão Peroba Ferrabraz de Alexandria

---

<sup>299</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 63.

tenta insistentemente mostrar seus conhecimentos, tanto que elucida ao senhor Juca que “o primeiro rei da França chamou-se Confúcio<sup>300</sup> e que o primeiro sábio da China chamou-se... Luís XVI...”.

O personagem de Pantaleão é uma forma da qual se utiliza o autor para criticar a soberba e os exageros da sociedade em questão. Nunes Pires, o cria como um excêntrico fanfarrão, um gaiato, um aproveitador em primeira instância, um parvo que, (conforme o autor, pavoneia-se) vale-se de um parco conhecimento, por sinal em grande parte equivocado e errôneo para tirar proveito de alguém ainda mais ignóbil: o Major Trindade. É possível, bem provável que autor tenha inspirado-se em alguma figura pública (mesmo que o negue veementemente, conforme a carta a José Brasilício), sua conhecida para criar estes dois senhores. Usando-se a fertilidade da imaginação, pode-se até se vislumbrar, em alguma encenação da peça, um punhado de Pantaleões e Majores a rirem de si próprios sem se darem conta.

Romualdo volta à casa de Rosalina, desta vez com as asas de anjo. Esta fica estupefata e desanda a rir até que Romualdo lhe entrega como presente um outro pedaço de rapadura. Rosalina o manda embora e lhe dá um embrulho que este abre e depara-se com uma boneca de pano.

Intitulado “O Banquete”, o segundo ato inicia com Rosalina pensando alto e revelando parte de suas intenções. Segundo ela, o fato de não dispensar o Serafim se dá por dois motivos: o primeiro, por ele ser um bruto ela o teme e o último pelo fato de o Juca ainda não ter-se declarado. Mostra aqui que Rosalina tem como principal alvo casadoiro o senhor Juca, porém não descarta a hipótese de, se algo der errado ter uma segunda ou terceira opção. No caso Serafim e Romualdo.

Na cena seguinte, Rosalina interpela a Serafim que este foi à festa da igreja sabendo que ela não iria e ainda com o intento de ver a Zefa. Este nega-lhe o fato e diz que só tem olhos para ela. Ao final, ouvem-se barulhos, é Juca entrando, e Rosalina enxota Serafim para fora de casa. Todavia este esquece seu chapéu.

Rosalina e Juca entre juras e promessas de amor de ambos os lados, Juca percebe o chapéu, e reconhece nele seu dono. Juca, para “provar” seu amor,, declama um poema sob o qual derrete-se a donzela. Mas, à parte, provavelmente o ator neste instante

---

<sup>300</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 65.

voltava-se ao público, o espertalhão confessa não ser a primeira vez que se utiliza daquela “versalhada” toda.

A cena seguinte representa o jantar onde o Major senta-se com sua filha e seus convidados. Entre eles estão os já conhecidos Juca, o professor Pantaleão, Serafim e Romualdo. Fazem parte da cena ainda Quincas, Antônio, Zé Caolho e Manduca. Como era de se esperar, Pantaleão desata a tagarelar, discursando em homenagem ao Major. Romualdo somente suspira e o Major aproveita para anunciar aos presentes sua candidatura a deputado. Segundo ele próprio, já havia sido vereador da câmara, inspetor de quarteirão, inspetor das escolas da freguesia, juiz de paz, subdelegado, jurado, havia feito parte da comissão encarregada dos consertos da Igreja. Porém, não pretendia parar por aí: “Sim, meus senhores, e deputado, e senador, e ministro! Espero, pois, meus amigos, que não se comprometam, que me guardem os votos, e que não virem jaqueta, porque casaca é coisa que vocês não têm!”<sup>301</sup>

Os planos do Major quando eleito seriam mudar a capital para a freguesia, mandar fazer estradas de rodagem, vias-férreas, cidades, vilas, freguesias, pontes, calçadas, ruas, praças, becos sem saída.

Enquanto o Major a toda voz exaltava a própria candidatura, o autor se empenhava em dar comicidade, graça maior a peça, pois tipos engraçados em tal jantar era o que não faltava. Enquanto, o Major diz que é hora deles voltarem à Igreja, Pantaleão esconde nos bolsos dois pães e novamente, como ele próprio diz, “engatilha a palavra” e propõe um brinde, sendo que logo após é caçoado por Juca. Às escondidas Rosalina e Juca trocam juras e afagos. Serafim os surpreende trocando afagos, ameaça ambos, porém Juca, o pega pela orelha e o faz sair da casa deste modo.

Já no terceiro ato, sob o título de “Os Namorados”, Juca sozinho comenta como anda a relação com Rosalina. Segundo ele as coisas até que andam bem, mas talvez ele se demoraria mais pela freguesia, pois a moça mereceria tal esforço. Sua idéia inicial era desposá-la, pois, já a amava e pensava ser correspondido. Contudo após melhor a conhecer e compreender “as suas leviandades, as suas perfídias, o seu gênio inconstante,” ele procurava “sufocar” seu “amor nascente”, olhando para ela como um “passatempo, um brinco, um objeto de luxo, mas não como para uma mulher digna de

---

<sup>301</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 91.

ser amada.”<sup>302</sup> Logo depois entram na casa do Major, Serafim, Romualdo, Quincas e Antônio e começam a comentar os acontecimentos do jantar. Antônio diz ser Rosalina sua namorada. Quincas também o faz. Do mesmo modo Romualdo. Todavia Serafim a eles confidencia que ela namora Juca. Eles então chegam à conclusão de que ela está zombando deles. E decidem vingarem-se através de um plano no qual, vão invadir a casa para bater, provavelmente no Juca. Seguem-se algumas cenas até que aparece o professor Pantaleão, o qual fala da candidatura do Major, lucubrando já o esmerado Anacleto na Câmara. Este por sinal diz que irá emitir circulares para todos, para anunciar sua candidatura. Todavia o professor Ferrabraz de Alexandria diz ser este um método muito antigo e que o senhor Anacleto deve se utilizar do sistema de cartões de visitas. A esta altura o autor, sem nomear, em nota, ou coisa parecida, diz que já houve em Santa Catarina um pretendente à “deputação geral” que candidatou-se por meio de cartões de visita. Este não era catarinense e ainda apesar de todo o seu “esforço” fôra derrotado.<sup>303</sup>

Seria o conteúdo, conforme o brilhantismo de Ferrabraz de Alexandria, do cartão: “Para deputado geral – Anacleto Trindade – major da guarda nacional”.<sup>304</sup> Se eleito, o Major teria muito a fazer, tanto uma das primeira coisas seria a reforma ou a compra de um sino novo para a igreja da freguesia. Conta ele que em certo momento mandou ao Presidente da Província um ofício pedindo tal. Ato este, que foi motivo de pilhérias, sendo que, pelo que consta ao possível futuro candidato, o ofício foi destinado ao filho do presidente e acabou virando pandorga (pipa, papagaio).

Arrefecido o ímpeto da candidatura, Pantaleão deixa claro ao Major seu interesse em sua filha e acaba por pedi-la em casamento. O Major aceita, porém Rosalina não. Conforme o pensamento do pai, seria um casamento conveniente para todos. Rosalina diz que ao pai que não o ama. Para o Major o amor é uma tolice, tanto que dá à filha 3 dias para refletir tal assunto. Mas a partir daí, trata Pantaleão com seu futuro genro.

Rosalina, exaltada, confidencia a Juca que seu pai quer casá-la com Pantaleão. Ele recém tinha feito o pedido. Juca desconfia. Será que Rosalina estaria namorando o

---

<sup>302</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 97.

<sup>303</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 107.

<sup>304</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 107.

professor também às escondidas. Juca joga com Rosalina e inquire por que ela não se casa com o professor, com o intuito de a provar. Ela desconfia que este não a ama.

Juca diz que a prova de seu amor é o fato de deixá-la em liberdade para escolher com quem irá casar. Ele então a convida para viverem juntos na cidade, aparentemente sem casar. Rosalina então emenda:

O seu amor era mentira!... O senhor queria seduzir-me... perder-me... Está enganado senhor. Eu serei uma mulher inconstante, volúvel, caprichosa, mas nunca uma louca! O senhor julgou fácil a conquista, supôs que bastavam duas palavras bonitas para deslumbrar-me... mas iludiu-se...<sup>305</sup>

Ela lhe confessa que por ele sentia uma profunda simpatia, porém não o amava. Juca então confessa ter feito apenas uma provação na qual ela teria acabado de ter sucesso. Ele a pede a casamento.

As falas seqüentes de Juca revelam ser Rosalina uma mulher avessa a alguns padrões de comportamento da época quando ele diz que a ama devido a sua “inteligência esclarecida” pois uma mulher com o “espírito acanhado” não teria a capacidade de entender o seu modo suave de tratar as mulheres. Para Juca o motivo da felicidade dela não seria ele, pois sim, o fato de sua querida ser uma mulher inteligente, isto sim teria garantido-lhe seu amor. A sua perspicácia aprendida nos livros (conforme o que houvera dito Juca) a teria ensinado a compreender as maldades do mundo e a “fugir de suas seduções”.<sup>306</sup>

Logo depois, juntam-se aos dois o Major e Serafim. O Major manda sua filha e Juca entrarem, pois ele precisa conversar com Serafim. Este por sua vez ameaça-o dizendo que “se o velho não quiser dar-me a rapariga, então... o cacete há de fazer o diabo logo mais!”<sup>307</sup> Serafim pede ao Major sua filha em casamento e este lhe diz que a rapariga não é mel para seus lábios. O Major lhe passa um trote e manda-o sair. Serafim não sai e o ameaça com gestos de capoeira. Instantes depois da saída de Serafim, aparece Romualdo reivindicando a mão de Rosalina, porém tem seu pedido negado pelo pai.

Mas, conforme o prometido, Rosalina deveria dar a resposta ao professor Pantaleão, pois o tempo pedido já havia passado. A moça diz a ele que aceita, porém

---

<sup>305</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 115.

<sup>306</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 117.

<sup>307</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 118

com duas condições: a primeira que ele não poderá ter ciúmes e a seguinte é que deverá cantar. Ela marca o casamento para daqui a um mês.

A esta altura da peça, todo o público deveria ter percebido que a calmaria estava prestes a desaparecer, pois o clima era tenso. Tensão digna é claro, de uma boa comédia. Após alguns estrondos que vinham da parte de fora da casa, Juca e Serafim entram, este agarrado por um cabo da polícia, sem paletó, todo alquebrado. O cabo diz ao major que acabara de pegar o Serafim mais outros tantos tentando entrar na casa para roubar. Quem havia descoberto a trama teria sido Juca e avisado a autoridade. O Major manda soltá-lo. Aproveitando a deixa e surpreendendo aos espectadores, Rosalina os surpreende ao dizer ao pai que o noivo que escolheu é Juca e não Pantaleão. Ela ameaça ao pai que se este não aceitar não casará com ninguém.

### 5.3 - Ditos e Feitos

Também escrita em 1881, a “comédia original” em 4 atos, *Ditos e Feitos* é, por bem dizer, continuação dos *Fatos Diversos* e tem acrescentado ao seu quadro de personagens, somente a senhora Rita, tia de Manduca, aluno de Pantaleão.

A primeira cena aparece Juca lendo um livro, tendo companhia de Rosalina que inicia um canto que deixa o moço nitidamente enternecido. O tema do canto é óbvio: o amor. O canto da moça deixa transparecer o ideal romântico do amor como o bálsamo curador de todas as mazelas, como o sopro de vida primordial à humanidade:

(...) Alma que vive sem ter amores,  
Sem ter os gozos de uma paixão,  
É fria e triste – bem como as flores  
Já desfolhadas – no pé do chão!

Amor afasta todas as dores,  
Mata as tristezas da solidão,  
Traz dos prazeres as puras flores,  
Enche de galas o coração. (...) <sup>308</sup>

Juca responde à altura a terna canção de sua prometida, declamando um longo poema, reverenciando-a. Ambos, entre uma ou outra palavra, derretem-se entre juras de amor. O diálogo que se segue entre os amantes é digno representante da escola Romântica brasileira, adaptado ao teatro. Nele percebe-se a idealização do amor, o

---

<sup>308</sup> NUNES PIRES. *Ditos e Feitos*. In: NUNES PIRES. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898. p. 498.

sentimento visto como a única importância da vida. A declaração da moça para Juca reflete este sentimento romântico:

(...) quando me fala, como agora, há tanto ardor nas tuas palavras, tanto brilho nos teus olhos, tanta veemência na tua voz, que te transfiguras, que deixas de ser um homem, para ser uma visão de sonho, uma idealidade produzida pela febre, um ser encantado, que me atrai, que me deslumbra, que me leva nas asas douradas de um desejo sem limites e terras maravilhosas, cheias de sol, de flores, de canções extraordinárias, de amores suavíssimos, que não nos é dado gozar na terra (...) <sup>309</sup>

Diante de tantas palavras amorosas Juca, não deixa passar a oportunidade e faz seus versos de amor reverberarem-se pelo palco, para deleite de Rosalina:

(...) tenho os olhos cheios de tua beleza e o coração cheio da tua imagem... Quando te contemplo assim, parece-me que estou sonhando... parece-me que minha alma desprende-se de tudo quanto é terreno, que voa às regiões infinitas e que adeja serenamente nos espaços translúcidos de uma felicidade suprema. <sup>310</sup>

Mesmo diante de todas estas declarações à donzela desconfia de seu amado, pois, percebe que os versos que o próprio havia proferido em sua homenagem estão escritos num livro que ele teria criado tempos antes. Pergunta então se aquelas palavras de paixão não teriam sido escritas para outra mulher, para um outro amor. Juca nega, afirma que seria ela, seu primeiro e único amor e através de sua explicação onde defende tal tese pode ser percebida nas entrelinhas a visão do autor, acerca dos poetas e da própria poesia. Há de ser lembrado que o próprio teatrólogo havia se arriscado a compor versos poéticos e até traduzidos alguns. Era então, provavelmente, plausível defender algo do qual também fazia parte:

(...) poesia, porque a poesia é a verdade, e eu estou dizendo a verdade. O poeta, minha querida, é um ser privilegiado, extraordinário. A sua vida é um sonho que não tem fim. Vive entre os homens, e não os vê; atravessa as multidões, e não lhes ouve o tumulto. O seu pensamento paira, além, nos espaços, voa em todas as direções, adeja no infinito do idealismo, em demanda de uma visão encantada... Como todos os poetas, criei na minha imaginação ardente, na minha alma sonhadora, no meu coração de moço, uma mulher para o meu amor, a quem eu consagrasses todo o meu sentir, todo o meu pensar, todas as minhas paixões... uma mulher bela, meiga, carinhosa, que me compreendesse e que me amasse também... Nos bailes, nos teatros, nos passeios, nas igrejas, fitava todas as mulheres, procurava ler-lhes nos olhos, no

---

<sup>309</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 499.

<sup>310</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 499.

rosto, um sinal, um traço, que me dissesse: - “Eu sou a realidade do teu sonho, sou a encarnação de tua visão; - ama-me” – mas aqueles olhos nada me diziam, aquelas fisionomias passavam ante o meu olhar, frias e mudas como o mármore, e o meu coração continuava a palpitar, - calmo e sereno como antes...<sup>311</sup>

Por fim confessa que teria encontrado tal quimera em Rosalina, sua amada, e os dois chegam à conclusão de que a poesia é “a expressão da verdade”. O Major, pai de Rosalina, entra e encontra os dois conversando, quando chega a confessar estar preocupado com o andamento de sua candidatura. Sente falta do professor Pantaleão Peroba que há três dias teria se dirigido até a cidade para tratar dos cartões de propaganda à candidatura e ainda não teria voltado. Preocupação maior era pelo fato de seus dois alunos estarem sem aula todos esses dias. Temia também uma visita inesperada do inspetor das escolas, Zé Caolho. Esta passagem demonstra claramente alguns aspectos do estado das escolas do interior da Ilha e, de certa forma, tenta revelar algum descompromisso da parte do corpo docente. Tal fica evidenciado quando Juca, para despreocupar seu futuro sogro assegura-lhe que quem cuida dos ofícios do inspetor é o próprio Pantaleão, pois segundo se tinha notícia, era o primeiro, analfabeto. Fica difícil, porém, perceber até onde o autor, utiliza da comédia, e onde ele tenta criticar. Por certo o que ele faz é evidenciar aspectos da educação letrada interiorana da ilha. Conjecturações à parte, entre as tantas que foram tecidas e refutadas, o certo é que ninguém sabia do paradeiro do professor.

Os três tratam então de conversar sobre a sapiência de Pantaleão. Enquanto o Major vê nele ilustre figura letrada, nas mais profundas artes da sabedoria, Juca e Rosalina divertem-se ao enfatizar que o tal professor realmente, pouco ou nada sabia, pois sim, era um grandíssimo contador de bravatas. Ao ver a filha caçoar de um dos alunos de Pantaleão, o Major chama a atenção da moça ao evidenciar que o rapaz poderia no futuro ser um belo de um figurão. Cita como exemplo ele próprio que, teria tido uma vida semelhante a do tal rapaz (afilhado do Manoel Carocha) e teria chegado aos mais altos cargos militares: fôra “(...) feito alferes da invicta guarda nacional pelos conservadores, tenente pelos liberais, capitão pelos conservadores, e major pelos liberais... entretanto (nunca havia mudado de partido, seria) governista sempre”.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 501.

<sup>312</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 505.



De um modo ou de outro, Horácio Nunes escarnece dos políticos e militares locais (por certo muitos deles havia), que teriam se aproveitado de situações e alianças políticas, independente do partido, para almejar postos de hierarquia superior. Estes, como muitos da atualidade, sempre se posicionando ao lugar que melhor lhe convém o contexto social e político.

Utilizando-se de hilaridade surpreendente, Nunes Pires, continua a zombar do personagem político do Major e de suas peripécias. Novamente quem se encarrega de tal, é seu futuro genro, Juca que acha estranhíssimo o comportamento do sogro no que diz respeito a sua atuação política, quando este diz sempre ter sido governista, nunca teria mudado de partido, “os governos mudavam, é verdade, com a subida dos partidos; mas eu não mudava: era sempre do governo”.<sup>313</sup> Para não deixar o cinismo arrefecer, Juca confessa ter entendido: não era o senhor Major que mudava de lado, mas sim “os governos que viravam de casaca”.<sup>314</sup>

Não satisfeito com a resposta do Major, na verdade querendo zombar do próprio, Juca pergunta-lhe por que, depois de todo aquele discurso de situacionista, teria ele se tornado um opositor. A resposta do senhor Anacleto Trindade é digna de nota, pois, mesmo sendo zombeteira, outra vez traz a tona alguns costumes de incidência um tanto quanto corriqueira em seus dias e âmbito social. Novamente o autor mostra a posteridade, através do riso e da zombaria que algumas práticas hoje vigentes, mesmo que com suas particularidades, vêm de longa data:

Eu lhe conto (como me tornei opositor).<sup>315</sup> Um dia, já aborrecido de ser major, pedi ao partido que então dominava que me arranjassem o posto de coronel comandante superior. Responderam-me os chefes da capital que sentiam muito não poder servir-me, por que já estavam comprometidos com outro que tinha incontestáveis direitos ao lugar... Zanguei-me, e quis ir para o ‘Jornal do Comércio’ dizer meia dúzia de desaforos; mas o Pantaleão, a quem tinha encarregado de escrever a descompostura, lembrou-me outro meio: “Seja opositor, major”, disse-me ele. Aceitei o conselho, que me economizou pelo menos dois mil réis do anúncio no jornal, e... (...)<sup>316</sup>

Além do próprio comportamento de relações políticas da época, a nota traz junto uma outra forma muito comum em voga em tais tempos do senhor Major e do toda a sua sociedade: a de utilizar a imprensa (no caso os periódicos) para as mais diversas

---

<sup>313</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 505.

<sup>314</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 505.

<sup>315</sup> Nota do autor.

<sup>316</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 505-506.

funções. Além das tidas, pela atualidade como, corriqueiras, como anúncios comerciais, de espetáculos, informativos, era muito comum a troca de farpas, pelos mais diversos motivos, entre os leitores dos jornais. Chamar um adversário político nos tentos, evocar a atenção do vizinho barulhento, avisar aos interessados que alguém teria perdido no teatro um chapéu, ou sombrinha, ou quicá mesmo demonstrar seu desafeto como quis fazer o Major, fazia parte das incumbências de um periódico que se prezasse.

Assim, voltando à trama, o Major continuava preocupado com a ausência de Pantaleão que, segundo o próprio, ele venceria a eleição com sobra. Porém, Juca o desaconselha, tenta dissuadi-lo da idéia da candidatura que bem lhe parece estar rumando para a derrota. Tudo em vão.

Após a saída de Juca, ficam na sala o Major e sua filha. Esta tenta demover o pai da idéia da candidatura, pois: “Ainda se o papai fosse apresentado pelo governo, podíamos estar descansados, porque tenho ouvido dizer que os candidatos do governo ganham sempre, embora percam”.<sup>317</sup> Novamente o ator é muito feliz em suas explicações acerca da política e suas práticas na antiga Desterro. Práticas difundidas por todo o país, é sabido, onde as eleições eram manipuladas sempre em favorecimento dos candidatos da situação. Não se tem notícia do estrago causado pelo conteúdo da peça diante de seus espectadores, no que diz respeito a tal passagem, mas o fato é que provavelmente, muitos que a ela assistiram não devem ter gostado das insinuações do autor. Mas este como sempre por certo, se questionado, poderia ter usado em sua defesa a licença literária e proferir que tudo não passava de uma ficção, sem intenção nenhuma exceto a de divertir. Basta que se volte à dedicatória que Horácio Nunes Pires faz ao amigo José Brazilício, no início de *Fatos Diversos*, onde de uma forma ou de outra, já adianta que, nenhum dos personagens de sua peça, foi inspirado em alguma pessoa.

Logo que Rosalina sai, desconsolada por não ter conseguido demover o pai da idéia de fazer-se candidato, entra o matuto Serafim. Este meio reticente e com medo do Major, toma coragem e entra. Mas mesmo assim, não se sente muito confortável na presença do Major e desconfia de algo. Tanto que comenta à parte que o próprio deve querer pedir-lhe algo, pois senão não o trataria daquela forma. O que se confirma instantes depois: o Major quer pedir-lhe o voto. Todavia fica sabendo que Serafim havia prometido seu voto para o Zé Caolho.

---

<sup>317</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 507.

O que o Major não percebe é que até o matuto da freguesia está lhe passando a perna. Este conta então que o senhor Caolho havia lhe prometido, prender ou recrutá-lo para soldado, caso não votasse em sua pessoa. Por fim havia lhe dado dinheiro para que nele votasse. O Major então lhe propõe que fique com os quatro mil réis que lhe houvera dado o Zé Caolho, aceite os cinco que ele oferecia e confirmasse seu voto em Anacleto Trindade. Receoso de estar participando de uma “bandalheira”, Serafim titubeia. Mas o Major é enfático:

Mas isto não é bandalheira, Serafim! É até uma coisa muito natural. Há muitos votantes de opiniões firmes e convicções inabaláveis, como você, que procedem da mesma forma, votam em todos os partidos, recebem dinheiro de todos os lados e vendem a consciência por qualquer preço...<sup>318</sup>

Outra vez o autor esbalda-se nas críticas ferinas às práticas políticas da época e, mostra ao leitor atual a existência de um coronelismo ilhéu que em nada ficava devendo aos métodos eleitoreiros praticados em outras áreas do país. Pode-se até ter uma idéia de como poderia proceder o eleitor em dia de eleição quando o Major diz a Serafim o que fazer para nele votar:

(...) você recebe a chapa dele e a minha; mete a dele no bolso do paletó e a minha no bolso da calça, e vai para a igreja. Enquanto espera pela sua vez, vai mostrando a todos a do Zé Caolho. Quando a mesa gritar pelo seu nome, você mete outra vez a do Zé Caolho no bolso do paletó, tira disfarçadamente a minha do bolso da calça, e zás! Dentro da urna com ela.. E ai está tudo arranjado.<sup>319</sup>

O Serafim acaba por aceitar a proposta do Major. Depois da conversa com Serafim onde ele arquitetou o plano de sua eleição, o Major a conta como ganha, bastava esperar. Porém a demora de Pantaleão continuava inquietando-o. Até que por fim o homem dá as caras. Pantaleão entra cantando os seguintes versos:

Eis-me cá! Eis-me cá  
O grande Pantaleão  
Cá está! Cá está!  
Trazendo aqui a eleição.  
(...)  
Do major Anacleto da Trindade,  
A sapiente, esdrúxula entidade  
Da freguesia

---

<sup>318</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 511-512.

<sup>319</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 512.

Anacleto Trindade se regozija de alegria com a presença tão esperada do professor. Passa então a contar que a candidatura do major foi motivo de risos na tipografia onde ele teria ido mandar fazer os cartões de propaganda da candidatura. Conta então ao Major que o autor das gargalhadas havia sido o dono da tipografia que, também teria explicado o motivo de tanta graça. Segundo ele há algum tempo, teria feito trabalho semelhante para um outro cidadão e que o resultado teria sido tamanha derrota nas urnas. Mas, mesmo assim, Pantaleão desconversa, tentando amenizar os ânimos e profere ao Major que sua vitória é irreversível, infalível. Acrescenta também que sua demora teria um segundo motivo, ele havia encontrado um sino de segunda mão, para que o Major cumprisse a promessa feita à igreja da freguesia.

Logo depois volta à cena Serafim, anunciando para o Major que já havia falado com seus companheiros e eles aceitavam votar no mesmo, porém, mediante o pagamento de três mil réis. Segundo a conta do Major, contando os três “votos” que havia conseguido, seriam doze mil réis, todos eles entregues a Serafim. Mas os planos deste eram diferentes daqueles do Major, à parte o “pulha” planeja comprar, com o dinheiro que havia ganhado, sapatos envernizados e um chapéu novo. Contentes, cada um com um propósito diferente, os três desatam numa cantoria desenfreada, o Major ansiando pela sua eleição, enquanto Pantaleão e Serafim mais preocupados com o rumor, o burburinho da festa da vitória.

Avisada pela cantoria, Rosalina entra na sala onde se encontram os três cantores, sem nada entender o que se passa, pergunta ao pai o motivo de toda aquela cantoria, ao passo que Pantaleão explica que já estavam comemorando por antecipação sua vitória na eleição.

O professor aproveita a ocasião, pois se encontram na sala, além dos demais, Quincas, Serafim, Antônio e Romualdo, e pede a eles para que no dia da visita do diretor, se passem por alunos, pois, como era sabido, em sua classe, quer dizer escola, havia somente dois alunos. Serafim concorda em nome dos outros, não antes sem extorquir algum dinheiro de Pantaleão.

Da mesma forma do início de outros atos, das diversas peças de Nunes Pires, o segundo ato da presente peça, intitulado “A Escola”, inicia com a apresentação do

---

<sup>320</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 513-514.

cenário que, elucida muito bem a idéia que o autor teria de uma escola de freguesia da Ilha de Santa Catarina:

Sala caiada, mas suja de borrões de tinta em vários pontos das paredes. Uma mesa pequena, ordinária. Duas classes velhas. Quatro cadeiras velhas. Um quadro negro com um pedaço de giz no rebordo e uma esponja amarrada com um barbante. Sobre a mesa, uma campainha grande, livros velhos, papéis, canetas e um tinteiro, de barro. Encostada à mesa, ou sobre ela, uma cauda de foguete. É dia.<sup>321</sup>

Pantaleão está lecionando, ou melhor, tenta dormir, enquanto as crianças fazem o dever. A intenção do autor a este momento é ridicularizar ainda mais o personagem de Pantaleão, tanto que ele chega a pedir às crianças por silêncio para que ele possa tirar seu cochilo com sossego. O desígnio é tamanho que, ele volta a mostrar a vasta “sapiência” do senhor Peroba. Desta vez refere-se ao conteúdo e as virtudes que ensina aos seus pupilos. Entre um ronco e outro há tiradas do tipo:

Napoleão I foi o último bispo do Rio de Janeiro e Napoleão III foi o primeiro subdelegado da freguesia da Lagoa (...) Limpa esse nariz, João Pelota. Não sejas porco rapaz! A porcaria é uma virtude, menos no nariz! (...) A nossa freguesia está situada tão perto do pólo norte, que qualquer um de nós, estendendo a mão, pode tocar.<sup>322</sup>

Entre traças e moscas que lhe fazem companhia, além dos dois alunos, descobre-se o pavor do professor de ser apanhado pelo inspetor, ressonando em plena aula. Preocupa-lhe também o fato de ainda não ter dado as caras o Serafim e seus amigos que deveriam, mesmo sendo marmanjos, se passarem por alunos de Pantaleão, para enganar o inspetor.

Enquanto Pantaleão espanta as moscas com os livros e resmungando com as traças, surge Rita Barbada, tia do Manduca, aluno da escola. Ela lhe chama de senhor “Espantaleão”, o que de certo modo desagrade o mestre.

O trecho que segue, da conversa do Pantaleão e Rita, é rico em expressões de época que provavelmente tenham sido usadas pelas classes não tão abastadas do Desterro e, por certo a sua presença e uso tenham sido em grande profusão nas freguesias da ilha. Surgem assim, expressões do tipo “home”, “vancê”, “há um bandão de tempo”<sup>323</sup>, “oivia”, “bã”, “virado da bola”<sup>324</sup>, “Zesus”, “este home comeu cobra”

---

<sup>321</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 521.

<sup>322</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 521.

<sup>323</sup> Há um bom tempo.

<sup>325</sup>, “casóro”, “mió”, “aminhã”, “dispois”, “assentado de pedra e cal” <sup>326</sup>, “a mode”, “antão” “zigreja” “Zisus”.

Com medo de que a tia tire o sobrinho da escola para que aquele aprenda a tocar gaita, como estava nos seus planos, e fique com um só aluno, na intenção de convencer Rita a deixar que o sobrinho continue na escola, Pantaleão inventa à senhora que está loucamente apaixonado pela mesma. Casaria com ela, desde que o Manduca continuasse na escola, até o dia seguinte. Dona Rita gosta da idéia e tenta marcar o casamento para o mais breve possível, enquanto Pantaleão, percebendo a iminência da desgraça, tenta desconversar, postergar. Porém, o prazo maior que consegue é para dali a dois dias. A mulher também concorda que o sobrinho poderia aprender a tocar gaita nas horas vagas, assim, não tendo que deixar de freqüentar a escola. Depois que Rita se vai, Pantaleão assegura ao público que não se casaria com a solteirona, se dependesse dele, ela havia de “enterrar-se vestida de branco”. <sup>327</sup>

Logo depois chega Manduca, atrasado, pois, teria ida à aula de gaita. Pantaleão então se apressa a ensiná-lo algo para que possa impressionar o diretor. Depois de presenciar uma leitura repleta de erros, toda desengonçada, ouve-se pelas palavras de Pantaleão, outra zombaria do autor com uma das partes das classes mais “notórias” da capital provincial, no caso, com o exército. “O menino já lê como o Major Anacleto, e, no entanto, ainda nem alferes o fizeram”. <sup>328</sup>

Enquanto isso, Juca chega e traz para o professor uma notícia que o deixa amedrontado, segundo ele os rapazes que deveriam se fazer passar por seus alunos, estariam naquele momento, na venda do Chico Piolho, jogando bisca. Mas, o motivo da visita do genro do Major era outro, comenta que já havia percebido a enorme influência que este exercia sobre seu sogro. Queria que a usasse para demovê-lo da irritante e absurda idéia da candidatura, pois, segundo todos sabiam, para um candidato adverso ao governo se eleger, era necessário ter muito dinheiro, influência e um nome conceituado, atributos que faltavam ao senhor Anacleto Trindade. Pantaleão Peroba é irredutível, a vitória do Major, segundo ele, já estava consumada, era só o tempo de esperar a

---

<sup>324</sup> Enlouquecido.

<sup>325</sup> Enlouqueceu.

<sup>326</sup> Assegurado.

<sup>327</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 525.

<sup>328</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 529.

profecia se cumprir. Logo depois que Juca se vai, o professor manda Manduca até a venda do Chico chamar os rapazes para a escola.

Manduca volta da venda com os rapazes conforme havia lhe pedido seu mestre. Mesmo tendo ficado feliz com a presença de todos, ao que tudo indica, a nova turma do professor, mesmo lhe tirando duma enrascada, iria lhe dar um bocado de dor de cabeça. Em questão de minutos os novos “alunos” já haviam iniciado uma briga, passado sujeira do nariz no Manduca e o chamado de lobisomem, tanto quanto imitado os sons que faziam todos os animais que habitavam a ilha.

Enquanto isso, aproximam-se, junto ao Zé Caolho, o senhor Major e Juca. Os alunos se levantam e saúdam a todos com uma música. Pantaleão todo orgulhoso, gaba-se ao mostrar seu melhor aluno, Manduca. Enquanto isso, Zé Caolho entrega um ofício do Diretor Geral, ao professor Pantaleão, o qual notifica que o próprio não poderia se fazer presente e por sua vez nomeava o senhor Zé Caolho, inspetor da freguesia, responsável em visitar a escola e verificar o “grau de adiantamento” dos alunos, para depois lhe comunicar. Depois da notificação, o professor manda que seu aluno vá até o quadro e avisa a todos que verão algo “extraordinário” em matéria de conhecimento. Diante de um mundo quadrado desenhado pelo menino e outras sandices mais, o único a perceber que o garoto não sabe coisa alguma é o Juca, enquanto os outros, o próprio professor e o inspetor ficam boquiabertos diante da “genialidade” pueril de Manduca. Ao ser perguntado por seu mestre, de entre o sol e a terra, qual dos dois “caminhava”, Manduca é taxativo ao afirmar positivamente acerca da terra, pois: “(...) se fosse a terra “*candasse*”, se fazia uma casa hoje, e “*aminhã*” estava no chão: porque os “home” e as “muié” havia de “*aminhecê*” de cabeça “pra riba” e “*anitecê*” de cabeça “pra” baixo...”<sup>329</sup> Seria o menino um portento digno de reconhecimento e a salvação de Pantaleão, pois exceto por Juca, os que assistiram à demonstração de “sabedoria” do menino, eram ainda mais estúpidos que o próprio. E entre a lista da estupidez e ignorância exacerbada estavam o próprio professor, o Zé Caolho (inspetor), que só sabia cumprimentar, espirrar e limpar o nariz em frente a todos, sem ainda contar com os “colegas” do menino que, nem ao certo sabiam se estavam na venda ou na escola de tão bêbados.

Já antecipando para o público o resultado da candidatura do Major, o terceiro ato da comédia tem por nome “A Derrota” e traz em sua primeira cena Quincas e

---

<sup>329</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 541

Romualdo, este sendo arremedado em seu choro pelo primeiro, que zomba dele sem lhe dar folga. Ambos estão desesperados pelo fato de Rosalina ter casamento marcado com Juca para o dia seguinte.

Antônio entra queixando-se da mesma enfermidade: o casamento de Rosalina. Os três então buscam soluções para que possam resolver o problema que lhes é comum, pois nenhum dos três queria ver a donzela a se casar com o Juca.

Passam-se os dias e enfim chegara o dia tão esperado pelo Major, o da eleição. E ele esperava ansiosamente pelo início da votação. Enquanto esperam, Quincas e Antônio tentam conseguir mais algum dinheiro do Major em troca de seus votos. Descobre-se então que o Serafim havia os enganado e ficado com a maior parte do dinheiro. O isto valia também para o dinheiro que havia recebido para serem seus alunos por um dia. Resta então ao Major desembolsar mais uns bons trocados para que todos se dirigissem para a votação.

Seguem-se as cenas, mas o assunto permanece o mesmo, Pantaleão volta a ressaltar ao Major a confiança que tem em sua vitória, mesmo assim o candidato se mostra nervoso. Porém, é tranqüilizado por seu assessor que lhe mostra pronto seu primeiro discurso de deputado.

A modéstia é algo pelo qual o autor não prezou quando construiu o personagem de Pantaleão, o que pode ser comprovado quando ele comenta o mês inteiro de árduo trabalho que levou para “dar a luz” ao discurso:

Dei a luz depois de um mês de laborioso trabalho, lavei-a nas águas lustras do meu talento, pentei-a com o pente de ouro da minha ilustração, e amamenteei-a com o leite virginal do meu gênio (...) Trabalhei como um burro, mas este discurso há de ser transcrito em todos os jornais da Europa, Ásia e Oceania (...) O mundo civilizado, desde a terra dos esquimós até a freguesia, há de ficar pasmo, de boca aberta e olhos arregalados ante a profunda ciência e os vastíssimos conhecimentos revelados (...).<sup>330</sup>

E, para assegurar o brilhantismo de suas idéias, já de pronto, avisa ao Major que este iria, no futuro defender o comunismo. Mostrando a sapiência do senhor Anacleto, este profere que não conhece nenhum comunismo e, portanto não poderia defendê-lo. Até que o professor explica-lhe não se tratar de uma pessoa, pois sim de uma idéia. Entre equívocos onde chama de papa o Rei francês Luiz XVI e de rei o papa Leão XIII,

---

<sup>330</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 555.



Pantaleão mostra ao seu amigo a “pérola” que preparara em forma de discurso, algo tão bombástico que depois de ouvido por todos, nada seria igual à antes. A idéia principal do discurso consistia em destruir o mundo em que viviam que segundo o texto, não havia mais conserto para, depois, instituir o comunismo:

(...) que é a melhor coisa conhecida! Todos teremos os mesmos direitos: Vossa Ex. pode entrar em minha casa e vestir a minha fatiota para ir ver a namorada; eu posso entrar em sua casa de Vossa Ex. e arrecadar todo o dinheiro que encontrar (...) Tudo é comum; os sapatos, a roupa, o chapéu, e até as pontas de cigarro (...) <sup>331</sup>

Depois de proferida uma aula acerca do comunismo, por sinal, comicamente esclarecedora, o Major bandeia-se para a Igreja, conferir a votação. Pantaleão ficaria para terminar a organização do discurso.

O público, que a esta altura já teria se convencido da devoção de Pantaleão pelo Major, deveria ter-se surpreendido com a atitude do homem. Este assegura, confidenciando ao público que ele próprio votaria no candidato do governo, pois havia ele recebido uma carta, avisando que se não votasse com a situação perderia seus anos de serviço, seria demitido.

Segue a carta, criada pelo autor que vez por outra, indireta e comicamente vem em sua peça, criticar algumas práticas do sistema vigente então, a monarquia (e por sua vez a própria sociedade) e algumas de suas práticas como, por exemplo, o voto aberto que aqui é descrito. Cabe ressaltar que além de ferrenho abolicionista, o senhor Horácio Nunes Pires era afeito à causa Republicana. Segue então a “famigerada” carta:

Senhor Pantaleão Peroba, acabam de comunicar-me que vosmecê cabala fortemente contra o nosso candidato, e que tem chegado até a meter medo aos votantes, ameaçando-os com a cadeia se não votarem no major Anacleto, dizendo alto e em bom som que a situação está podre e que não tarda a cair, isto é a levar o diabo na sua gíria. Se a situação está podre ou não isso não é da sua conta. O caminho que vosmecê vai seguindo é mau. Já ontem tratou-se aqui da sua demissão; mas eu impedi que ela fosse levada a efeito, declarando que vosmecê votaria conosco. Assim, pois, ou vosmecê vota com o governo hoje, ou está amanhã no meio da rua (...). <sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 557.

<sup>332</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 557-558.

E, para terminar a crítica ferina, o autor, através de Pantaleão, acrescenta: “E aqui está ao que no Brasil, em pleno ano de 1881, se chama liberdade de consciência e eleição livre”.<sup>333</sup> Decide de vez votar no candidato do governo.

Depois de toda a sua indecisão, surge para atormentá-lo, Manduca que lhe conta que a tia Rita espera pela visita do professor, estava querendo conversar sobre o casamento. Pantaleão acaba por mandar a mulher às favas. Da mesma forma que a ofende, o que deixa uma fera. Ele então acaba por dizer que o senhor seu professor não tem vergonha, por tratar uma pessoa de bem como sua tia, daquela maneira. O menino promete se vingar.

Em meio a esta confusão toda, surge Serafim, que se mostra atordoado pelo fato de Rosalina se casar com Juca e não com ele. Está totalmente inconformado, tanto que não havia conseguido pregar o olho na noite passada. Por fim, percebe que a única saída é aceitar a perda de sua amada. Enquanto o rapazola permanece em seus devaneios, aproxima-se Rosalina.

Rosalina achega-se cantando a alegria de seu casamento que iria se concretizar no dia seguinte. Alegria-lhe também, pois deixaria a monotonia da freguesia para morar na cidade, pois seu grande sonho era casar-se com um rapaz da cidade. Segundo ela, os rapazes da freguesia até seriam bons, mas eram todos uns brutos, roceiros. Considera-se “educada” demais, para rapazes como o Serafim, um brutamontes. Para piorar a situação, Serafim ouve os comentários de sua amada acerca de sua pessoa e ameaça matar-se.

Depois de uma pândega de ameaças de Serafim, e um grande susto, acalma-se a moça, pois sabia que o Serafim não teria coragem suficiente a ponto de tirar a vida, além de um matuto era um belo de um medroso.

O Major aparece à cena, enfurecido sem querer dizer para a filha o que sucedia. Por fim, depois do velho reclamar de si próprio por acreditado nas gaiatices de Pantaleão, Rosalina percebe que o óbvio teria acontecido: o pai havia perdido a eleição. Agora chorava os cobres jogados ao vento. O pior de tudo era que o velhote houvera logrado um único voto, o seu e nada mais. Teria sido enganado por todos, nem o voto dos familiares e amigos teria conseguido, era humilhante. De tão envergonhado o Major

---

<sup>333</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 558.

estava propenso em aceitar o convite da filha de vender o sítio e morar junto dela e do marido na cidade.

Passado o momento de cólera, o Major contém-se em queixar-se e transparecer sua mágoa com seu grande amigo Pantaleão. Este conta então a ameaça que houvera recebido através de carta e por isso teria sido movido a votar na situação.

A seguir, digno de nota literal, é o discurso de Juca, pautado em elementos como honra, democracia. A alocução em si está calcada no ideário republicano da época de ode a democracia e repúdio ao governo monarquista de Dom Pedro II. O ponto de partida é a ameaça sofrida pelo professor, algo que provoca fúria em Juca:

Foi ameaçado? É sempre assim! Que importa o direito de pensamento? Que importa a liberdade de consciência? Seja tudo calcado aos pés, seja tudo despedaçado pela mão de ferro da prepotência, contanto que das ruínas da honra e do brio do povo – saia vitorioso um nome qualquer, que era ontem inteiramente desconhecido, que é hoje endeusado pelos tributários do poder, e que será amanhã apedrejado, pelos mesmos que o elevaram, fazendo como os abissínios, que adoram o sol que nasce e que insultam o sol que declina! E quando a voz da consciência nacional tenta erguer-se para anatematizar os seus carrascos aí está a garra terrível da violência para sufocá-la, para estrangulá-la ao primeiro grito! E depois, na tribuna e na imprensa, nas praças e nas esquinas, apregoam os arautos da corrupção, os assassinos da dignidade nacional – da dignidade do povo – que a liberdade de consciência é um fato; que direito de pensamento é uma realidade! Mas, um dia, no coração entusiasta, no grande coração do povo – de onde ressaltam, como chispas incandescentes, as enormes revoluções que esmagam, e as sublimes evoluções que elevam; nesse mar gigante, que incessantemente tumultua, batido incessantemente pelos vendavais das opiniões desencontradas, dos opostos anelos, dos desejos heterogêneos, há de surgir – como surge do meio das nuvens convulsionadas das noites de tempestade o olhar luminoso e puro de uma estrela perdida – o clarão deslumbrante de uma reação poderosa, extraordinária, tremenda, para a conquista da liberdade de consciência e do direito de pensamento!<sup>334</sup>

É totalmente perceptível que Juca é, dentre as várias significações que os outros personagens adquirem, no decorrer da peça, um representante convicto da causa republicana. Ele evidencia, através de sua fala, todo o descontentamento de algumas parcelas sociais desterrenses em relação à monarquia e suas práticas políticas e sociais. Faz denotar indiretamente um novo tempo de melhorias, advindo do novo regime. Há de se lembrar que a peça é de 1881, sendo assim, oito anos antes do advento

---

<sup>334</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 565.

republicano brasileiro. Juca indigna-se não com Pantaleão, o Major, que são seres construídos pelo autor, para representarem aspectos do antigo regime monarquista brasileiro, mas com esse próprio contrato social e político a que a época dava sinais de senilidade juntamente com seu imperador. A monarquia é vista por Juca (o autor indiretamente) e, a saber, por muitos outros, dentre aqueles que cercavam Nunes Pires, como uma forma de governo ultrapassada, anti-democrática, que ameaça o manifesto popular e o bem-estar de um país. Todo esse sistema é percebido como o responsável por uma perda de consciência e a liberdade de pensar. É totalmente claro tudo que por parte do governo aflige os anti-monarquistas; desde o exacerbado e unilateral poder moderador (e tudo que dele emana), que é chamado de “mão de ferro da prepotência”, desde a falta de perspectiva causada pelo fato de uma população ínfima poder votar, mas tem tal instrumento totalmente podado, manipulado ao bel prazer daqueles que represem a situação política. O povo, este estaria desonrado por práticas como a de promover aos cargos políticos aqueles que estivessem nos planos e quadros de interesses governamentais, estaria sendo vítima da corrupção, advinda daqueles que representavam a “morte” da dignidade da população: os políticos monárquicos.

O autor, mesmo utilizando-se de tais procedimentos políticos vigentes à época para divertir, tornando-os comédia, entende-os como violência e vê naqueles que assim os fazem, carrascos de uma nação. Notam-se perfeitamente ali, preceitos republicanos democráticos quando o personagem menciona a liberdade de consciência e o livre direito de pensamento.

Enfim, o discurso de Juca ergue-se em meio da baderna cômica que fazem o professor Pantaleão, o Major Anacleto e seus convivas e clama pela justiça, entendida ali como a república. Uma república almejada como a salvação do país e de seu povo, vista como a evolução dos sistemas de governo, a grandiosa vitória da conquista da liberdade de consciência e do livre direito de pensamento.

Segue-se então a cena onde todos tentam dar suas explicações por não terem votado no Major, . Desta forma surgem outras práticas muito comuns, não só em Desterro, mas no país todo, como a de utilização, por meio daqueles que deveriam proteger a população, da força para coibir a liberdade de escolha eleitoral. Quincas e Romualdo, por exemplo, contam que o subdelegado os havia, através de ameaças, direcionado o voto.

Mudando da crítica, para o ato derradeiro do amor e da felicidade de seus protagonistas, num ambiente totalmente iluminado, repleto de flores e alegria, se inicia o último ato, que tem por nome “Os Noivos”.

Já na primeira cena, entre outros convidados, estão todos os personagens criados pelo autor, que deram a graça de estarem no palco. O Major, de tão alegre com o casamento da filha, esquecia-se da derrocada na eleição. Rosalina e Juca regozijam o momento, e a plenitude da cena que vivem faz o espectador desterrense, por um momento, esquecer-se de estar assistindo a uma comédia, pois mais parece uma ode ao amor romântico e, é claro, à constatação do fato de que ao final de tantas trapaças e perjúrios, a honra e os bons costumes teriam novamente saído vitoriosos. Sim, pois se mostrava ali, diante da platéia, a reunião consagrada entre dois seres, o que era o âmago, o início de tudo, a alma de uma sociedade moralizada e centrada nos seus ditos, bons costumes. Dali em diante, a exemplo para todos, Juca e Rosalina formaria o cerne de um lar de onde vicejariam filhos e uma família entendida como padrão social ideal. O momento é tão importante que, até Pantaleão que até o momento, só havia discursado asneiras e elucubrações visionárias, traz em seus versos a serenidade da moral da história. Sim, a moral da história, pois não seria finda a peça se ao final dela seus espectadores não pudessem levar para casa o ensinamento principal, pleno de moralização e bons modos. E o homem desanda em serenidade ao falar dos exemplares noivos: “Hão de ser felizes, porque a felicidade do lar não consiste na riqueza, no luxo, nas grandezas e nas vaidades – consiste no amor verdadeiro e na consciência pura”.<sup>335</sup>

Assim, do mesmo modo como dissera Juca, para os espectadores, as sábias palavras do professor “ficariam gravadas na memória e no coração”, pois estava ali, a mensagem final de autor. É claro que antes dela, ele obrigou-se a, sutilmente, evidenciar a sua opinião acerca da modorrenta monarquia que àquela altura, já estava com seus dias contados.

Desta forma, após tanta espera, Juca havia desposado a filha do Major Anacleto Trindade, almejada por todos os rapazes da freguesia e por uns quantos da ilha toda. E desta forma termina não só a comédia *Ditos e Feitos* de Horácio Nunes Pires, mas *Os Fatos Diversos* que a haviam introduzido e que, mais tarde, em 1887, reunidas haveriam de formar o romance *Dom João de Jaqueta*. Termina também a sua obra *Bastidores* que foi, sem dúvida, essencial, por não dizer primordial a este trabalho. Sem o professor

---

<sup>335</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 570.

Pantaleão, que acabou não casando com a Rita, conforme havia prometido, sem o Zé Caolho que passou a comédia inteira sem sequer proferir uma palavra dificilmente ele teria acontecido da forma que foi. Ah! Não devem ser esquecidos os personagens de todas as peças aqui analisadas, lidas, relidas, resumidas e que por fim deram corpo ao trabalho. E, voltando aos *Ditos e Feitos*, o Manduca não conseguiu mostrar ao público os seus dotes musicais, adquiridos e exercitados depois que deixou de frequentar a escola do não menos do que, extremamente verborrágico professor Pantaleão Peroba Ferrabraz de Alexandria, que ensinou a toda uma geração que Napoleão II teria sido o mais importante subdelegado da freguesia. Ou teria sido Napoleão III?

#### 5.4 - A Prima

Ao que tudo indica, a comédia “original” em um ato intitulada *A Prima* de Nunes Pires, escrita em 1895, publicada através da coletânea *Bastidores* em 1898, deve ter sido à semelhança de outras de suas obras, também publicada pela primeira vez, provavelmente no mesmo ano em que foi concebida, através de folhetins em algum jornal da capital catarinense. Há de ser ressaltado que a cidade não mais se chamada Nossa Senhora do Desterro e sim Florianópolis, a mudança nominal teria ocorrido no ano anterior.

Conforme as pesquisas efetuadas, a comédia, teria sido representada, no mínimo duas vezes: a primeira, em 29 de outubro de 1895, através da *Sociedade Dramática Particular Thalia*, junto ao drama *Amar e Morrer* de Leon Batu e Jaime Fils.<sup>336</sup> Já em 1899, seria a vez do *Grupo Dramático Pyrilampos* levar à cena a comédia no dia 23 de março.<sup>337</sup>

Conforme instrução do próprio autor, no prelúdio da obra, a período da trama se daria na sua “atualidade”, trazendo como personagens Bernardo, senhor de 45 anos; Maneca, rapaz dos seus 22 anos e, por fim a rapariga Mariquinha, de apenas 18 anos.

Apresentados em seus nomes e idades os personagens misturam-se numa trama simples, porém, muito boa, de quadros rápidos e dinâmicos onde Bernardo mora com a filha Mariquinha e o sobrinho Maneca. Este precisando se casar e não tendo onde ficar, aproveitando-se do fato de encontrar alguma formosura na moça e sentimento

---

<sup>336</sup> A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1895, nº. 216.

<sup>337</sup> O ESTADO, 23 de março de 1899, nº. 305.

recíproco, enamora-se da prima. O pai, falastrão e engraçado, atende, junto a sua viola desafinada, pela veia exageradamente cômica da peça. Mesmo que os outros dois personagens sejam moldados para uma comédia, cabe a ele o lado de maior comicidade da peça.

A peça em si é uma espécie de crítica explícita ao comportamento da juventude, vista em alguns aspectos como desregrada. Horácio Nunes Pires esboça a preocupação do adulto que vê nesse frescor de idade, a ameaça da burla, quebra dos valores, uma espécie de descontinuidade das formas de condutas até então mantidas pela sociedade. A juventude deveria se adequar rapidamente aos padrões esperados em sociedade, para evitar qualquer risco. Bernardo, mesmo cômico, é o detentor desses valores e tenta fazer com que a filha e seu noivo não deturpem tais valores e os continuem preservando. Um namoro que fosse além do permitido teria diante de si uma única solução: casamento.

Já ao apresentar a ambientação física da peça, o autor recorre à idéia da ligação entre a simplicidade e a moralidade, insinuando, indiretamente que ambas estariam ligadas, pois a sala é delineada como “simples, mas decente”. Horácio Nunes, ao que pode ser percebido, sempre teve uma considerável preocupação quanto ao mostrar, criar um ambiente, um cenário condizendo ao conteúdo moralista de suas peças. Assim o faz em todas elas, entre ambientes ditos “simples”, intentando uma simplicidade carregada de “decência” e “moralidade”, que depois seria evidenciada por alguns de seus personagens e o próprio conteúdo das tramas. Mas ao mesmo tempo, assim acontece em seus cenários imaginados entre salas de extrema opulência, luxo, riqueza e ostentação que, indiretamente, ao desenrolar do enredo, servirão, juntamente com os que a ostentam, de exemplo contrário, enaltecendo o valor da simplicidade, e aqueles que desta forma procedem, na maioria das vezes associada a adjetivos como decência, decoro, moralidade, recato, compostura. Qualidades todas essas almejadas pela elite social em questão.

Na primeira cena, aparece Bernardo, sentado afinando uma viola. Ele comenta que há um ano tinha lições de violão, porém, ainda não tocava bem. Logo depois entra na sala, Maneca seu sobrinho. Este diz ao tio que importuna a ele e a Mariquinhas o que ele toca. De tanto ser aborrecido, Bernardo manda guardar seu violão. Mas, com medo que algo aconteça com o violão, ele mesmo vai guardá-lo. Maneca não agüenta mais o tio e seu violão.

Mariquinhas aparece no local, procurando por seu pai, Bernardo. Comenta que também não suporta mais o pai e seu bendito violão. Ela tem intenção de quebrar o instrumento, mas o primo acha arriscado.

Logo após ter guardado o tão estimado instrumento, Bernardo volta para a sala e encontra a filha e o sobrinho. Pergunta-lhe porque nos últimos tempos têm sido vistos cochichando pelos cantos. Outro dia os vira agarrados no jardim. Os dois negam e Bernardo enraivece dizendo que não gosta de tal comportamento.

Resolvi que vocês não se agarrariam mais no quintal, enquanto não se agarrassem na igreja. É uma medida de precaução. A mocidade de hoje caminha muito depressa (...) no meu tempo os rapazes andavam em fraldas de camisa até aos vinte anos (...) As raparigas... não me lembro bem (...) mas isso pouco importa ao caso.<sup>338</sup>

Perguntado pelo sobrinho se o fato dos rapazes andarem de fraldas em camisa não era uma imoralidade, Bernardo responde negativamente... “era inocência... tanto que os rapazes brincavam com as rapariga, sem lhe pegarem nas mãos, como fazem hoje... um desaforo!”.<sup>339</sup>

Fugindo um pouco da preocupação inicial deste trabalho no capítulo que se apresenta, que se refere ao conteúdo moral das peças, mas sem abandoná-lo por todo, pois se falará também dele a esta altura, vê-se o dilema que separa as gerações, independente da época, sociedade e costumes: os desentendimentos entre o modo de encarar a vida dos jovens e dos adultos. É costumeiro nos dias atuais que os adultos reclamem do comportamento dos jovens, sempre tendo como ponto de referência sua própria juventude. Aqueles enaltecem como eram os preceitos morais, como eram educados, como eram os relacionamentos, os namoros etc. Sempre trazem junto a si, estes adultos, uma considerável dose de nostalgia, uma saudade do passado carregada (inconscientemente) de preceitos cristãos que fazem vir a tona a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Para explicar o que chamam de juventude “decadente” da atualidade, buscam em sua juventude passada, exemplos morais de conduta e de comportamento como se estivessem a procura do paraíso perdido. Muitas vezes, em suas análises do modo de vida da juventude contemporânea, sentes saudades de sua mocidade, como se a idade adulta os tivesse expulsado definitivamente duma espécie de sonho juvenil. A

---

<sup>338</sup> NUNES PIRES. *A Prima*. In: NUNES PIRES. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898, p. 302.

<sup>339</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 302.



maneira como expressam tal sentimento então é, em certa maneira, depreciando, questionando o comportamento destes jovens, sempre mencionando que “no meu tempo”, “na minha época de namoro não era assim”, “os jovens de hoje não têm mais jeito”.

Não percebem, talvez, que a nostalgia é um sentimento inerente ao ser humano e que certamente, em todas as sociedades e em todos os tempos os adultos verão os mais novos sob tal ótica. Os jovens sempre serão “desorganizados”, “bagunceiros”, “sem perspectiva de futuro”, na visão dos adultos, seja em qualquer tempo, cultura, ou sociedade.

Prova disso está explícito na obra de Horácio Nunes Pires (analisada aqui) *A Prima*, na qual ele percebe a juventude de sua época, um tanto quanto apressada. Bernardo chega a mencionar à filha e ao sobrinho, de uma grande inocência, tanto que em sua época os jovens até os vinte anos andariam “em fraldas de camisa” brincando com as jovens sem mencionar segundas intenções. A filha percebe tudo como se fosse uma grande imoralidade, porém o pai a adverte dizendo que era apenas ingenuidade. Candura, pureza que, segundo seu modo de ver, não existia mais na geração de jovens a qual pertencia sua filha. Maneca, de 22 anos afirma ao tio que na época da infância deste, “estava tudo atrasado, e os rapazes eram um tolos”.

Bernardo preocupa-se com o que pode acontecer com os namoricos dos primos e, “antes que o mal cresça, corto-lhe a cabeça”.<sup>340</sup> Ou seja, avisa aos dois que se casarão dentro de um mês.

Nota-se em certos aspectos como um pai da época procederia em caso semelhante, em que estaria em jogo a honra da filha e conseqüentemente a honra de seu nome, sua família. Casaria os dois, para que o casamento não se consumasse antecipadamente ao ato religioso.

Não estariam sujeitos os dois a muitas “liberdades”, até o casório poderiam, no máximo conversarem, certamente desde que estivessem acompanhados de alguém responsável. Depois do enlace com toda a pompa que a cerimônia merece, estariam autorizados a fazer o que lhes parecesse melhor. É claro, tudo sempre feito dentro das regras de moralidade e decência e na maior parcimônia.

---

<sup>340</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 303.

Voltando ao desenrolar da estória, Maneca não mostra muita satisfação à condição nova que lhe fora imposta. Conforme Mariquinhas, depois de casados ao menos, ficariam livres do violão, pois mudariam de casa. Maneca discorda da idéia, pois gastariam muito tendo de alugar outra casa para morar.

A donzela não gosta do que ouve, não deveria ele estar falando tal coisa para sua noiva, pois, “os noivos devem sempre mostrar-se francos e generosos diante das noivas; ao contrário, fazem um triste papel, que pode dar lugar a (...) que as noivas os mandem passear e voltem-se para outro lado”.<sup>341</sup> Maneca, diante da reprovação dela arrefece e muda de discurso.

Alguns instantes se passam e Bernardo procura os primos. Não os encontrando, zanga-se:

Sempre pelos cantos, sempre com segredinhos e apertos de mão... Assim é que as coisas principiam. A filha da minha vizinha da esquerda tinha um apaixonado. Começou também por apertinhos de mãos, e acabou pondo os pés no mundo com o namorado. A culpa tive eu em meter o sobrinho em casa sem refletir que tinha uma filha bonita, e que a pólvora ao pé do fogo faz explosão. (...) O melhor é casá-los o quanto antes...<sup>342</sup>

Até agora muito se falou de como se deveria proceder tanto em público como no recato da casa. O modo de proceder no privado refletia como decorrer em âmbito público. É certo, porém, que muito do que não se era permitido fazer às vistas dos outros, poderia ser feito no silêncio, no ar abafado e úmido da alcova. Lá, secretamente, a sexualidade poderia aflorar, os segredos tomarem corpo, liberarem-se e por momentos percorrerem o ar do ambiente, para logo depois tornarem-se recônditos, pois como é sabido, não lhes era permitido mostrarem-se daí por diante.

Horácio Nunes Pires mostra pistas completas e totalmente evidentes de que Bernardo e sua filha não são ricos, pertencem no máximo a uma classe média baixa, se é que não se incorre em anacronismo utilizar determinada caracterização no século XIX. Porém, ao leitor atual, facilita-lhe o entendimento.

Dentre os indícios da não tão esplendorosa condição social dos personagens da peça, estão a reclamação de Bernardo com o fumo de baixa qualidade que está usando que, conforme ele mesmo diz, “O taverneiro vendo isso por Pomba. Pode ser mata

---

<sup>341</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 304.

<sup>342</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 304.

ratos, mas pomba é que não é”.<sup>343</sup> Ora, se for levado em conta Oswaldo Rodrigues Cabral em sua obra *Nossa Senhora do Desterro*, fica-se sabendo que para os que tinham prazer em dar umas pitadas, tanto através de charutos, ou mesmo cachimbos, havia fumo desde os que utilizavam os mais pobres para fazerem seus cigarros comuns, até os que vinham importados da Europa, esses sim, de boa qualidade. Outro vestígio da condição social da casa de Bernardo era a recusa de Maneco, quando casado com Mariquinhas, mudar para outra casa, alugada. Deveriam os dois ficar em mesma casa, pois “a despesa vai longe”. Economizar era a palavra do momento. Maneca já morava de favor com o tio, pois não tinha condição financeira de ter casa própria. Talvez visse no casamento com a prima uma maneira de, além de conseguir uma esposa para lhe servir, ter um teto onde morar. Caso provessem de boa quantidade de patacas, não iriam continuar morando com Bernardo, o qual não suportavam mais desde que decidira, há um ano, aprender a tocar violão.

Por fim, outro sinal da posição social que pairava pelo ambiente é o fato de o autor, antes mesmo de iniciar a primeira cena do ato único da peça, avisar àqueles que iriam montá-la, de que o cenário deveria ser: “Sala simples, mas decente”.<sup>344</sup> Ora, sala simples, para não mencionar pobre, paupérrima, quanto ao decente certamente seria para assegurar ao público de elite que montaria e viria a peça de que, mesmo pobre aquela família tinha decência, estaria de acordo com as regras e normas morais impostas pela sociedade. Tanto que, como fôra visto anteriormente, a família mostra-se muito preocupada com tais regras. Há de se lembrar que, mesmo levando em consideração os preceitos cristãos de exaltação da pobreza e dignidade, muitas vezes pregava-se a pobreza sim, mas a pobreza para os outros. Deve-se mencionar também a existência de outras práticas religiosas como a judia e a protestante em *Nossa Senhora do Desterro*, as quais não seguem a mesma visão da prática católica. Porém não cabe aqui uma análise de tal situação religiosa.

Constatada e verificada a condição social criada pelo autor aos seus personagens, verifica-se que em momento algum a jovem casadoira Mariquinhas menciona casar-se com alguém mais rico, nem mesmo quando ameaça o futuro noivo em mandá-lo passear quando este se mostra um belo de um pão duro que, não quer despender nenhum centavo em benefício da noiva. Ela até ameaça trocá-lo, mas por

---

<sup>343</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 304.

<sup>344</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 299.

“outro”, não menciona se a troca seria por “outro rico”. Por que então a donzela não procurara antes um noivo rico? Por que era de praxe os casamentos entre aqueles que tinham condição social semelhante. Não que não acontecessem casamentos entre membros da elite e gente mais remediada, mas conforme as regras e os costumes deveriam ser evitados.

Maneca procura o tio para conversar e já inicia pedindo-lhe desculpas, dizendo que não tinha má intenção, que o quarto estava escuro, procurava cama somente para deitar-se. Não precisaria continuar, o tio já entendera o que ele tentava explicar. Já o pegava pelo colarinho e o chamava de “selvagem”, “desalmado”. Por fim, acaba saindo para procurar a filha. Esta está morta de vergonha e medo do pai. Não tem nem “ânimo” de contar ao pai o que fizera. “A que ponto chegou a falta de vergonha” diria Bernardo, diante da constatação da filha. Como a peça trata-se de uma comédia, haveria o autor de colocar na boca do futuro noivo palavras engraçadas. Maneco então explica ao tio e futuro sogro que compreende sua exaltação, mas “o fato é naturalíssimo, porque, afinal de contas, uma prima não é um bicho de sete cabeças, arranja-se outra, e o seu violão fica perfeito”.<sup>345</sup>

Para surpresa geral dos espectadores que esperavam que a pior das “desgraças” havia acontecido (teria sido violada a menina), Maneco esclarece o que havia se passado. Confessa que o quarto estava escuro e o tio havia posto o violão em cima de sua cama; ao tateá-lo arrebenta-lhe a “prima”, mas não a prima Mariquinhas, e sim, a primeira corda.

O autor insinua o tempo todo que o acontecido teria sido mais sério. Provavelmente alguns devem ter procurado o bilhete nos bolsos para ver se a peça tratava-se mesmo de uma comédia, pois o que pensavam estar vendo, até o momento era um drama, ou melhor, uma tragédia semelhante àquelas de Sófocles.

Então, para alívio da platéia, ao final da peça a comédia salta-lhe os olhos, alivia e aconchega o espírito dos que buscavam a excelência da moralidade (ou ao menos fingiam alcançá-la). Há uma grande probabilidade da peça até então ter causado espanto de alguns, por não dizer ira, furor. O autor em tal momento fora genial.

Sabido então que no quarto escuro havia literalmente apenas um violão e que a única prima violada, quer dizer arrebentada, fora a prima (primeira) corda, Bernardo

---

<sup>345</sup> NUNES PIRES. Op. cit. p. 306.

avisa aos pombinhos, para garantia total, que no prazo de quinze dias (não mais trinta, era tempo demais a arriscar) eles se casariam. Seria melhor para todos.

Por fim, o autor mostra-se um bom comediógrafo, capaz de arrancar risos e aplausos daqueles mais sisudos e conservadores que haviam se dirigido ao teatro somente para a primeira parte, para ver representar o drama e diante de um bom texto de fazer rir teriam ficado um bocado a mais. Não se deve deixar de mencionar que nem sempre uma boa peça era garantia de espetáculo, pois para os personagens havia a necessidade dos atores, estes sim muitas vezes, conforme relato e críticas dos jornais, faziam o público chorar, mesmo sendo representada uma comédia.

## 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma observação, dentre várias que devem ser feitas acerca do que se escreveu, é a de que tanto os populares quanto as elites, os espetáculos e espaços que cada um deles poderia participar estavam inteiramente relacionados com o seu contexto histórico. Os membros das elites freqüentavam os ricos salões, as casas de teatro, pois, aqueles locais seriam alguns dos sítios de perpetuação dos costumes e atitudes considerados corretos aos que desejassem “civilizar-se”. “Civilizar-se”, almejar o “progresso”, pode-se deduzir que, depois de lidas e analisadas as peças teatrais e os periódicos, eram percebidos pela imprensa, pelos críticos, pela elite intelectual da época em geral, como a busca de fatores técnicos que levariam ao progresso material e também ao aprimoramento dos costumes, glorificação da moral, censura aos desregramentos, busca a uma urbanidade, instrução e sanidade social. À parte social considerada popular restava buscar espetáculos alternativos a esses lugares, pois não seriam aceitos neles, entre os fatores, pelo fato de não trazerem junto a si características e comportamentos visto como ideais e certamente, por serem vistos como algo negativo, que não deveria servir de exemplo. E, por certo, o que se pode observar é que esses populares provavelmente não veriam muitos atrativos em ficar horas sentados, assistindo a uma peça teatral que por vezes fora criticada até por aqueles que gostavam do teatro. Seria muito mais divertido ver ratos amestrados em algum armazém adaptado, ou simplesmente deliciar-se em uma briga de galo, sem dúvida seria muito mais animada.

Observando esses espetáculos em sua generalidade, imiscuídos no contexto histórico e partindo do pressuposto de que as duas formas de espetáculo eram arte, se percebe que:

(...) toda a obra de arte, enquanto construção material é uma produção. Enquanto produto, a obra de arte traduz a época em que foi produzida. Analisando a obra pronta, pode-se descobrir ou ao menos perceber os vestígios da época em que surgiu. As técnicas de produção usadas pelos homens são transformadas no jogo social e em decorrência dele, através dos tempos. As formas de ver e analisar o mundo, as formas de explicar o cotidiano, também se transformam. A obra de arte, contendo em si esses elementos, traz sua época histórico-social em seu bojo.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> GIANELLA, Maria de Lourdes Robeti & PEREIRA DAS NEVES, Tânia Brandão. *Da Análise do Texto Teatral*. In: *I Concurso Nacional de Monografias, 1976*. Coleção Prêmios, vol. 09, MEC, 1977. p. 69.

O teatro e os espetáculos populares, ambos considerados arte, por serem os seus promovedores os artistas, na mesma intensidade, traduziram a época, o contexto histórico que os acalentou. O teatro era o espelho de uma sociedade na qual a elite se diferenciou e se afirmou em relação às classes populares. Essa arte esboçou em suas récitas os preceitos morais que regiam o seu tempo e sociedade. Enquanto a sua mantenedora, a elite, criou representações em seu mundo social conforme os seus interesses: chegar à civilização e ao progresso por meio de preceitos morais.

Parte desta sociedade desterrense, a elite econômica e intelectual, decorrente de um considerável crescimento econômico, ocorrido na segunda metade do século XIX, advindo do comércio portuário e aquele feito nas lojas das ruas que circundavam o centro, e da própria burocracia estatal, principalmente com o advento da República, houvera olhado para alguns aspectos de sua cidade, de sua população, de suas casas, de seus comportamentos, de suas instituições em geral. A conclusão deste olhar não a havia satisfeito. Não lhe agradavam as negras ex-escravas, com seus cabelos engomados de banha a venderem doces no largo do Palácio e nem lhe parecia saudável o odor do estrume deixado pelos animais de carga que transitavam pelo centro da cidade, deslocando-se a partir do porto e dos mais longínquos rincões. Não lhe agradavam aqueles que perambulavam pelas ruas sem ofício algum, muitas vezes bêbados e a criar confusão. Causavam-lhe ânsia os miasmas advindos dos bairros que estavam nos arrabaldes da Igreja Matriz e lhe apavorava a idéia de que junto a eles poderiam estar doenças como a febre amarela e a varíola. Arregalavam-lhe os olhos e feriam-lhe os “bons costumes” as prostitutas que rondavam os marinheiros que pulavam de seus navios, pequenos barcos ou paquetes, em busca de diversão sexual, “desregrada”. A promiscuidade exalada através das finas paredes caiadas dos bairros pobres como o da Toca e a Tronqueira não lhe parecia correta e nem modelo a ser seguido pelas suas donzelas casadoiras. Era necessário mudar, assear, moralizar. Nossa Senhora do Desterro agora era Florianópolis. O antigo nome parecia estar ligado a tudo aquilo que deveria ser deixado para trás, junto à própria monarquia, o novo nome deveria estar ligado ao progresso, à moralização, ao saneamento, urbanização, enfim, a civilização.

Rosângela Miranda Cherem, parafraseando Sigmund Freud em *O Mal Estar da Civilização*, evidencia o que a sociedade desterrense entendia por civilizado e que por tantas vezes e das mais variadas formas procurou. Para Freud alguns elementos (que por sinal também eram reconhecidos pelos desterrenses), comporiam o homem civilizado e

suas sociedades. Ele apresenta razões que mostram um índice expressivo de repressão à algumas práticas e ímpetos que corresponderiam à civilização. Desta forma, aqueles que pertenciam às classes mais abastadas, “defendiam como parte integrante da civilização, um certo refinamento das abstrações mentais, tendo como critérios a filosofia, as artes e as ciências do mundo ocidental industrializado e rico”.<sup>347</sup> A busca desta civilização, do progresso e da conseqüente moralização, se dará através de saneamento material, moral, social e higiênico. Aquilo que é considerado comportamento imoral, proíbe-se, pune-se e afasta-se aqueles que o praticam; a sujeira, os esgotos e os rios e toda a sua imundície, canaliza-se; aquilo que é considerado velho, que deturpa a idéia de progresso é destruído e dá lugar ao novo; por fim, tudo aquilo que é entendido por vício, como era o caso do ócio, da “vagabundagem” é visto como crime e passível de punição.

Para se entender melhor o que a sociedade desterrense (posterior florianopolitana) entendia como progresso e a conseqüente aquisição da civilização é interessante permanecer em Freud, que em *O mal estar da civilização*, tenta enunciar por forma de exemplos o que é civilização. Para ele haveria várias maneiras de se perceber que um país havia chegado aos estatutos de civilizado:

Reconhecemos (...) que os países atingiram um alto grau de civilização quando descobrimos que neles tudo o que pode ajudar na exploração da terra pelo homem e na sua proteção contra as forças da natureza tudo, em suma, que é útil para ele – está disponível e é possível de ser conseguido.<sup>348</sup>

Nesse sentido, a Ilha de Santa Catarina terá, entre muitas melhorias estruturais, o leito dos seus portos aprofundados e também, aumentada a margem de sua baía sul, para facilitar acessos e circulação de embarcações, cargas e pessoas, será canalizado o Rio da Bulha, criada rede de esgotos, luz e água encanada. Continuando com Freud, ele assinala que para um país considerar-se civilizado é necessário mais, portanto:

(...) reconhecemos (...) como um sinal de civilização, verificar que as pessoas também orientam suas preocupações para aquilo que não possui qualquer valor prático, para o que não é lucrativo: por exemplo os espaços verdes necessários a uma cidade, (...) playgrounds (...),

---

<sup>347</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. *Caminhos para muitos possíveis: Desterro no final do Império*. 1994. 212 p. Dissertação (Mestrado em História), USP, São Paulo. p. 32 e 66.

<sup>348</sup> FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. In: [www.epol.dk3.com](http://www.epol.dk3.com). Site acessado em 10 de março de 2008. p. 15.



jardins e as janelas das casas, decoradas com vasos de flores. (...) Exigimos que o homem civilizado reverencie a beleza (...).<sup>349</sup>

Neste caso, basta dizer que, na intenção de progredir, modernizar-se e civilizar-se, a elite florianopolitana preocupou-se com a criação e remodelação de praças, edifícios públicos, jardins (Oliveira Bello circundado pela Praça da Matriz), bares, cafés e mais tarde os cinematógrafos e a própria ponte Hercílio Luz. E é claro, nesta busca incessante pela civilização pode ser visto também, a busca por aquilo que é rentável, pois um povo que deseja civilizar-se deve ter condições financeiras para fazê-lo. Isso acontece principalmente a partir dos anos de 1910 em diante, agregando-se ao que já havia em termos de comércio e exploração de serviços, casas bancárias (Banco do Comércio, do Brasil, de Crédito Agrícola) e firmas do calão das de Carl Hoepcke, Otto Ebel, Moellmann & Filhos, Meyer & Cia, André Wendhausen & Filhos, etc.<sup>350</sup>

Continuando com Freud e a sua busca pela civilização, ele cita, como se os anteriores não fossem suficientes, preceitos básicos àqueles que intentam a civilização: o asseio e a ordem. O asseio no sentido mais conhecido da palavra, a limpeza, tanto dos espaços públicos como o do próprio homem, e a ordem, tida como um benefício incontestável, na acepção da regulamentação, portanto:

Esperamos, ademais, ver sinais de asseio e de ordem. Não concebemos uma cidade do interior da Inglaterra, na época de Shakespeare, como possuidora de um alto nível cultural, quando vemos que havia um grande monte de esterco em frente à casa de seu pai, em Stratford; também ficamos indignados e chamamos de 'bárbaro' (o oposto de civilizado), quando nos deparamos com as veredas do Wiener Wald cobertas de papéis velhos. A sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização. Da mesma forma, estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo humano. (...) Na verdade, não nos surpreende a idéia de estabelecer o emprego do sabão como um padrão real de civilização. Isso é igualmente verdadeiro quanto à ordem. Assim como a limpeza, ela só se aplica às obras do homem. Contudo, ao passo que não se espera encontrar asseio na natureza, a ordem, pelo contrário, foi imitada a partir dela. (...) A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso

---

<sup>349</sup> FREUD. Op. cit. p. 15-16.

<sup>350</sup> ARAÚJO, Hermetes Reis de Araújo. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República*. 1986. Dissertação (mestrado em História). PUC/SP, São Paulo, p. 45-50.

de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas. (...).<sup>351</sup>

Não seriam suficientes os resultados da busca incansável pela civilização, se a todos os ensinamentos vinculados ao teatro não fossem acrescentadas motivações para limpeza e asseio tanto da cidade quanto dos corpos que por ela transitavam. Insatisfatórios seriam os resultados da busca pelo progresso, se os jornais que continham os padrões de comportamentos desejáveis, estivessem sendo distribuídos em ruas sujas, cheirando a peixe e estrume de animais, por pessoas que exalavam ainda o hálito dos cortiços, que traziam junto aos seus pertences, hábitos considerados insalubres, e a própria devassidão da noite anterior impregnada na pele. Seria praticamente infundada parte da aptidão de um povo para o progresso e civilização caso sua burguesia deixasse que seus empregados pendurassem suas ceroulas ao bel prazer do vento e de toda a vizinhança do bairro.

Não é por mero acaso que a higiene, a assepsia em si será tão valorizada, e a sujeira, principalmente aquela advinda dos bairros pobres, será malvista, difamada junto aos que nesses locais habitam. Tanto o lixo, os dejetos jogados no Rio da Bulha quanto aquelas que dele tiram o seu sustento (lavadeiras), serão motivo de perseguição, no intento da limpeza, do saneamento. Práticas durante muito tempo corriqueiras em Nossa Senhora do Desterro, serão proibidas na Florianópolis que intentava civilizar-se. Serão banidas, perseguidas as pessoas que em pleno centro urbano não se ordenarem a proceder de forma certa quanto às matérias fecais e despejarem suas “águas noturnas” em plena rua, causando além do alvoroço e da fedentina o pavor dos que muitas vezes foram alvejados pelo conteúdo dum penico. Serão alvo de críticas e convidados a se “ordenarem” aqueles que em pleno centro urbano pendurarem suas roupas íntimas para secarem ao sabor do sol e do vento e sob os olhares daqueles que passam.

Ordenar entende-se por saber discernir entre aquilo que é considerado o certo e o errado, diferenciar o proveitoso do irrelevante, o regrado do arbitrário. Por fim, buscar a perfeição dos modelos celestes, em sua regularidade astronômica para melhor proceder em todas as atitudes humanas para que deles seja eliminada ou ao menos diminuída “uma tendência inata para o descuido, a irregularidade e a irresponsabilidade”.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> FREUD. Op. cit. p. 16.

<sup>352</sup> FREUD. Op. cit. p. 16.

A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas.<sup>353</sup>

Ora, se para Freud a ordem seria um dos requisitos para povo conduzir-se à civilização e se esta ordem fosse entendida como uma compulsão a ser repetida por inúmeras vezes a intento de regulamentar, o que pensar do teatro e seu conteúdo moralizante tantas vezes escrito, representado e seguido por aqueles que nele ele passavam? Quantas vezes Horácio Nunes Pires criou em suas peças personagens que levavam o público a uma compreensão do cidadão que se desejava para a futura Florianópolis? Quantas vezes estes personagens induziram aqueles que paciente ou impacientemente os assistiam, a comportamentos que exaltassem a honra, o trabalho, o amor ao lar, a subordinação feminina ao marido, a honestidade, ao recato no vestir e no andar?

A ordem será aplicada principalmente em relação às atitudes e comportamentos, vem dela a busca pela padronização das condutas, da intenção de moralização, no sentido de saber portar-se educada e honradamente. Faz parte desta característica (ordem) de um povo civilizado a honra, o trabalho, a negação ao ócio, a perpetuação dos valores que tantas vezes as peças teatrais mostraram. A ordem deve estar nessas atividades humanas e, a partir delas, busca-se ordenar os espaços que os grupos humanos habitam. À elite caberá ordenar, não somente ela própria, mas os populares e seus locais de habitação. Desta forma deve-se ordenar, sanear, limpar para conduzir à civilização.

Além do controle do homem sobre as forças da natureza, a limpeza, a beleza e a ordem, haveria também aquela que melhor caracterizaria a civilização: “sua estima e seu incentivo em relação às mais elevadas atividades mentais do homem — suas realizações intelectuais, científicas e artísticas — e o papel fundamental que atribui às idéias na vida humana”. Entre estas idéias estariam os “sistemas religiosos”, as “especulações da filosofia” e os “ideais do homem”.<sup>354</sup>

Esta última característica de uma sociedade vista como civilizada por Freud, as realizações intelectuais, científicas e artísticas podem ser percebidas nos meios de

---

<sup>353</sup> FREUD. Op. cit. p. 16.

<sup>354</sup> FREUD. Op. cit. p. 16-17.

relações utilizados pela elite, não é acidental o fato de esta parcela social chamar para si a responsabilidade para a “cruzada” em busca do progresso, da moralização, enfim, da civilização. Ela mesma entendia-se como a única responsável e detentora das qualidades necessária àqueles que deveriam conduzi-los a sua “Jerusalém” almejada. Pois, quem eram aqueles que lotavam as platéias teatrais senão ela, a elite desterrense/florianopolitana? Tanto as produções intelectuais quanto as artísticas e científicas em sua maioria eram efetuadas por membros desta mais “alta” parcela. Quantas pessoas das chamadas camadas populares sabiam ler? Quantos deles se sentariam no Jardim Oliveira a ler o *Jornal do Comércio*, fumando um bom charuto importado? Quem escreveria a matéria de crítica teatral do periódico *O Argos*? Vitor Meireles quando ainda morava em Desterro, não possuía bens que poderiam causar inveja a algum armador local, mas sua família tinha entre suas posses, um considerável sobrado que beirava as imediações da praça central e sabe-se que em termos de produção artística ele se tornaria o mais importante pintor nacional de sua época. Para evidenciar esse ímpeto intelectual e artístico, bastaria citar um velho conhecido do presente trabalho: Horácio Nunes Pires. Teria ele, além das peças teatrais, se dedicado à poesia, à prosa, à tradução e ainda lhe sobrado tempo para escrever nas colunas dos jornais, sem contar o tempo prestado às associações dramáticas nas mais variadas ocupações. Não era por coincidência que a elite encontrava nela própria a saída para o “atraso” em relação ao progresso em que eles pensavam encontrar-se a cidade de Nossa Senhora do Desterro. Seu espelho refletia a imagem daquilo que era considerado necessário à busca da civilização, daquelas práticas cotidianas que reverenciavam a moral familiar, os cuidados com o corpo, o recato, com a aparência e o modo de se portar em público. E assim, ela encontrava nas classes populares o seu “outro”, aquela imagem embaçada no espelho que insistia em aparecer e permanecer no seu quadro de visão. E esse “outro” junto as suas práticas seriam o exemplo contrário do desejado. Esta elite procurou assim diferenciar-se socialmente deste “outro”, tolerando durante um certo tempo, até quando decidiu ordená-lo, regrá-lo conforme a padronização comportamental necessária à civilização.

A última característica de uma sociedade civilizada seria a necessidade da regulamentação das relações sociais. Caso não fosse feita uma tentativa de regulamentação social, os relacionamentos ficariam sujeitos à vontade individual, deixando a vontade coletiva em segundo plano. Para Freud a vida humana em

comunidade só poderia existir ao redor de uma maioria mais forte e não de um indivíduo isolado. O poder dessa comunidade seria estabelecido como o direito, oposto à força bruta individual, constituindo um passo à civilização. A civilização exigiria justiça garantida por uma lei que atendesse a comunidade toda, não somente parte dela. E principalmente este estatuto deveria ser acatado por todos junto a comunidade que deveria contribuir sacrificando seus instintos. O desenvolvimento da civilização restringiria as liberdades individuais, pois elas não fariam parte da civilização. A liberdade individual, caso permitida, poderia aflorar instintos primitivos e causar “hostilidades à civilização”. Só seria permitido o impulso de liberdade individual quando a própria liberdade coletiva estivesse ameaçada e isto ameaçasse o desenvolvimento da civilização. Por fim, a civilização seria construída sobre a “renúncia ao instinto”, sobre a não satisfação, pela “opressão, pela repressão”, ou seja, privar de satisfação um instinto.<sup>355</sup>

Através do teatro já se pode perceber uma considerável tentativa de regulamentação das relações sociais da elite pela elite. Desde seus estatutos à própria presença do fiscal teatral, perpassando pelas críticas feitas por alguns espectadores, censurando comportamentos de seus pares considerados impróprios para o âmbito público. Pode-se notar a regulamentação dos populares pela elite quando aqueles serão tirados de suas casas e proibidos de conviver em alguns locais e das maneiras que bem entendessem.

Esta elite pretende, além de embelezar, dominar as forças da natureza e sanear tudo e todos, formatar uma obra coletiva, podando particularidades, instintos, tanto os dela quanto os dos populares. A promiscuidade, a devassidão, a sujeira, serão reprimidos, vistos como “bárbaros”, instintivos, deverão ceder espaço à honra, a exacerbada moralização, a assepsia social e corporal.

Durante certo tempo alguns desses preceitos elitistas não foram compartilhados com os populares e a partir do momento que esta classe detentora de poder de decisão social, moral, intelectual e financeiro percebe que sua busca pela civilização só se concretizaria quando, além dela, estivessem regulamentadas, asseadas e ordenadas também as classes populares, eles serão impostos. Tais preceitos serão exigidos dos populares que, muitas vezes por não agirem de comum acordo com o que intentava a elite, eram vistos como amorais, atrasados, sem honra.

---

<sup>355</sup> FREUD. Op. cit. p. 16-19.

Os populares, para a elite, eram o inverso do que ela pregava. Pelo fato de que o teatro era vedado aos populares, é que estes últimos procuravam outras maneiras de diversão, em outros espaços. É óbvio que os espetáculos populares não surgiram, pelo fato das récitas teatrais serem vedadas ao “populacho”. A existência deles está além dos espetáculos presenciados pela elite. Existiram simplesmente porque houve a vontade, a necessidade desta parte da população de procurar um divertimento e, ter quem os oferecesse. O que pode ter acontecido é que a existência dos espetáculos destinados às classes sociais mais abastadas tenha reforçado o aparecimento e manutenção dos espetáculos, ditos populares. .

É desta maneira então que se percebe o teatro e a sua mantenedora, a elite: na forma de um espaço de divertimento fechado, privado e longe do alcance das classes pobres. Foi ele indiretamente um reforçador da existência das manifestações populares de espetáculo.

Desde o projeto deste trabalho, o principal objetivo é analisar o teatro e outros espetáculos na cidade de Nossa Senhora do Desterro no século XIX. Outro objetivo em parte alcançado se refere à identificação do público freqüentador das encenações teatrais.

O trabalho que aqui se efetua não pretende em momento algum entender o “popular” em sua totalidade, tampouco chegar a uma definição conceitual definitiva, acerca do termo. Há décadas muitos estudiosos têm tentado tal empresa, o que resultou em diversos conflitos conceituais e variadas conclusões. O que se intenta, é identificar quais são os espetáculos presenciados pelos populares.

Mas, teria a elite desterrense tido sucesso em sua empreitada maior do século XIX que seria moralizar-se, modernizar-se, civilizar-se, enfim, refletir mesmo que de forma um pouco turva as principais cidades européias, consideradas civilizadas?

Houve, como pôde ser visto no decorrer do trabalho, uma grande preocupação por parte da elite em moralizar e manter a moralidade conseguida, porém, é na virada do século XX, mais especificamente nas primeiras três décadas que a cidade e sua empreitada elitista transpassa o século XIX, se evade de seus salões luxuosamente adornados, de seus palcos de teatro e salas de baile para ganhar devidamente as ruas da urbe, seus becos, praças e aterros e por sua vez adentrar num território até então pouco conhecido: o território dos populares, das rinhas de galo e dos espetáculos circenses. O

problema será o método utilizado para esta remodelação da higiene urbana, cultural e social da então Florianópolis, aquilo que Freud se refere como os princípios de uma sociedade civilizada: parte-se do pressuposto que a melhor forma de fazer tal assepsia, embelezamento, ordenação, incentivo às atividades intelectuais e regulamentação social, seria mandar para longe do centro urbano aqueles que empestevam o ar e a moralidade do local. A bola da vez foi a população pobre.

É por volta das três primeiras décadas do século passado que surge uma série de discursos e práticas acerca de questões como, reformas sanitárias e urbanas que se processavam desde o final do século XIX, uma espécie de remodelação da cidade, de seus habitantes e de seus costumes, para conduzi-los à civilização. Foram adotadas práticas semelhantes às utilizadas no Rio de Janeiro que se viu devido a elas, frente à revoltas como a da vacina em 1904.

Em busca destes novos padrões, esta elite lança-se a um projeto já decorrido na Europa e em voga nas principais capitais federais da nação, como Rio de Janeiro e São Paulo. Nicolau Sevcenko, ao analisar a *belle époque* brasileira através das figuras marginalizadas política e intelectualmente (Lima Barreto e Euclides da Cunha), chama a atenção do leitor para o processo de remodelação urbana e social que aconteceu no Rio de Janeiro, similar ao florianopolitano, que por sinal o teria inspirado. Diz ele que quatro princípios fundamentais nortearam essas transformações urbanas, sociais e comportamentais. Princípios estes que serão vistos, guardadas as particularidades, também em Florianópolis. A saber:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.<sup>356</sup>

No Rio de Janeiro, final do século XIX, através do historiador Sidney Chalhoub pode-se perceber melhor tal momento histórico de profundas mudanças no âmbito social, econômico político e cultural do país, por meio das reformas e práticas adotadas para uma higienização social pretendida que anos depois se faria presente também em Florianópolis. O autor adentra um período da história brasileira onde houve por parte do

---

<sup>356</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª edição. São Paulo, 1983. p. 30.



poder público a convicção de que os cortiços da cidade do Rio de Janeiro, por sua periculosidade, desde seus vícios até as doenças que por ali grassavam, deveriam ser postos abaixo. Num estudo sobre a saúde pública oitocentista, Chalhoub delinea o surgimento das políticas de saúde pública brasileira e toda a abrangência que estas trouxeram junto de si.

Mostra ele em *Cidade Febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperial*, com a abordagem de uma ideologia de higienização da época, o intento governamental de afastar do centro as ditas “classes perigosas”. Classes duplamente perigosas porque propagavam doenças e desafiavam as políticas de controle social no meio urbano. E, é enfático ao afirmar, intenções nem tanto transparentes, que por traz do discurso de modernização, salubridade e embelezamento da capital do país, portavam desígnios um tanto quanto recônditos, sendo que “a história da febre amarela convergiu para a história das transformações nas políticas de dominação e nas ideologias raciais no Brasil do século XIX”.<sup>357</sup>

Por meio do intento de dizimar do mapa do país, a por sinal, priorizada doença, da febre amarela, tida como “flagelo dos imigrantes”, criam-se políticas públicas para promover melhorias nas condições de salubridade na corte e no país. Porém, a tuberculose, considerada a doença mais grave entre a população do Rio de Janeiro, permanece ignorada. Paulatinamente o autor parece querer chamar a atenção para uma preocupação muito maior com aqueles que, juntamente da posição de substitutos do braço trabalhador escravo, fazem parte de um projeto ainda maior, o de branqueamento do país, onde:

A intervenção dos higienistas nas políticas públicas parecia obedecer ao mal confessado objetivo de tornar o ambiente urbano salubre para um determinado setor da população. Tratava-se de combater as doenças hostis à população branca, e esperar que a miscigenação – promovida num quadro demográfico modificado pela imigração européia – e as moléstias reconhecidamente graves entre os negros lograssem o embranquecimento da população, eliminando gradualmente a herança africana da sociedade brasileira.<sup>358</sup>

Sidney Chalhoub parte da narrativa daquilo que fora considerado uma operação de guerra, para pôr abaixo o célebre cortiço (estalagem) carioca, o “Cabeça de Porco”.

---

<sup>357</sup> CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 8.

<sup>358</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 09.



Comandada, em 1893, pelo então prefeito Barata Ribeiro e efetivada pela Companhia de Melhoramentos do Brasil, a demolição seria concretizada, em 26 de janeiro de 1893. Anos mais tarde, precisamente em 1897, no morro que ficava atrás da estalagem, teriam se estabelecido os soldados que haviam voltado da campanha de Canudos, a qual havia terminado com o arraial de Antônio Conselheiro. Morro aquele que em homenagem (mórbida e no mínimo irônica homenagem) à própria campanha, iria se chamar “Morro da Favela”. Quanto à denominação do outeiro não é necessário evidenciar que ela atravessou os tempos e ainda hoje está vinculada a muitas características “indesejadas”, as quais eram dedicadas às estalagens tidas como cortiço.

O poder público, então, diante de epidemias e de uma população indesejada, cria formas de lidar com tal diversidade urbana. Entre elas, a construção da noção de que “classes pobres” e “classes perigosas” denotam a mesma coisa e a idéia de que a cidade pode ser “administrada por critérios técnicos ou científicos.”<sup>359</sup>

Segundo Chalhoub, os conceitos de “classes pobres”/ “classes perigosas” teriam sido adotados em detrimento de um acalorado debate ocorrido na Câmara dos Deputados do Império do Brasil, logo após da sanção da lei de abolição da escravatura em 1888. Preocupados com as conseqüências da abolição (entre elas a substituição da mão-de-obra escrava por uma assalariada) para a organização do trabalho, votava-se então um projeto de repressão à ociosidade.<sup>360</sup> Conceitos estes publicados na França em 1840 por M. A. Frégier, num estudo sobre as “classes perigosas da população nas grandes cidades” que por sinal, não conseguiu determinar a tênue fronteira entre as “classes perigosas” e as “classes pobres”. É deste ponto de embate que os deputados tirarão proveito e encontrarão inspiração para pensar sobre a “questão do trabalho, da ociosidade e da criminalidade na sociedade brasileira”.<sup>361</sup>

Segundo o próprio Frégier, as classes pobres seriam a maior causa do surgimento de malfeitores, seriam elas antes de tudo, uma classe perigosa:

(...) pois quando o vício não é acompanhado pelo crime, só o fato de aliar-se a pobreza no mesmo indivíduo constitui um justo motivo de terror para a sociedade. O perigo social cresce e torna-se de mais a

---

<sup>359</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 19-20.

<sup>360</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 20.

<sup>361</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 21.

mais ameaçador, à medida que o pobre deteriora sua condição pelo vício e, o que é pior, pela ociosidade.<sup>362</sup>

É desta forma que, para a “salvação nacional”, a comissão parlamentar responsável por analisar o projeto de lei sobre a repressão à ociosidade, busca inspiração em Frégier.

O bom cidadão seria aquele afeito ao trabalho, capaz de acumular capital para seu conforto. No lado oposto estaria aquele, incapaz da acumulação e por conseqüência, não considerado um bom trabalhador. A considerar desta forma, o maior vício de um cidadão seria a ociosidade, esta vista como a falta de virtude social mais essencial. Assim, fica decidido que “a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo em malfeitor em potencial”.<sup>363</sup>

Dando uma breve olhadela no momento histórico em que se desenhava o destino futuro brasileiro, encontra-se então a Lei Áurea e a afirmação de que aqueles que por ela tornavam-se “livres”, junto daqueles que já o eram, tendo assim se tornado por alforria, ou desta forma tendo nascido. Ou seja, a população pobre, não somente os afro-descendentes, vista como uma parcela social indesejada por aqueles que dirigiam o país, ou simplesmente as cidades onde habitavam. Principalmente aqueles que tinham suas raízes no continente africano (o grosso da população miserável e entendida como “malandra”), serão relegados e alvo do projeto de embranquecimento que, simplesmente, de uma forma ou de outra, pretende lentamente, eliminá-los. Juntam-se ao enredo, por certo, os imigrantes europeus, esperados para, além de fazerem parte do projeto de embranquecimento do país, substituir a mão-de-obra que por séculos teria feito o trabalho sujo e pesado, do qual a elite e muitos homens livres entendiam estar aquém de sua grandeza.

Por assim saber, desde que se adota a noção/conceito de “classes perigosas” no Brasil, a suspeita recai principalmente sobre os negros e ao restante da população pobre, onde em seu meio de convívio existia aquele considerado o pior dos vícios: a ociosidade. O que por certo não será diferente em Nossa Senhora do Desterro, posteriormente Florianópolis.

---

<sup>362</sup> FRÉGIER, Louis Chevalier. *Laboring classes and dangerous classes in Paris during the first half of the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1973. Apud: CHALHOUB. Op. cit. p. 21.

<sup>363</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 22-23.

Tanto que é oportuno lembrar que Horácio Nunes Pires, em *O Bem e o Mal*, faz, através de seu personagem Pedro, uma ode ao trabalho e àqueles que dele se servem. Pedro que ao final da história, garante para si a mão da donzela da trama, tem tal direito assegurado por ter se mostrado para o pai da rapariga um rapaz que, além de várias outras virtudes entendidas como o comportamento moralmente ideal é antes de tudo um homem extremamente dedicado ao trabalho. Ao contrário do vilão José, portador de muitos dos vícios inaceitáveis para o padrão social de decoro vigente. Estaria entre suas “qualidades”, a preguiça, o apego ao ócio, vício promíscuo e germe de uma sociedade desregrada que não se queria mais para o país.

A caricatura que Horácio Nunes Pires cria para seu personagem anti-herói caracteriza o indivíduo que será alvo de perseguição policial e sanitária. Seus defeitos são semelhantes àqueles (vistos pelas autoridades policiais e sanitárias) das pessoas que são despejadas de suas habitações precárias, tanto no Rio de Janeiro quanto aquelas das margens do Rio da Bulha, futura canalizada, arborizada e higienizada Avenida Hercílio Luz de Florianópolis. José, criatura de Horácio Nunes, muito bem poderia figurar entre personagens como João Romão e a negra Bertoleza de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo. Até poderia estar entre aqueles que, em 1893, tentaram impedir que os capatazes e empregados do prefeito Barata Ribeiro, demolissem o “Cabeça de Porco”.

Há de lembrar-se então que Nunes Pires pinta sua criatura anti-heróica como desonrado, desleal, mesquinho, traidor, criminoso, um verdadeiro perigo social e moral, sobretudo por sua preguiça que, o levaria a cometer as mais atrozes maldades contra a moral e os bons costumes sociais. Pedro, o vilão de *O Bem e o Mal*, seria um suspeito nato, estaria nos quadros policiais da suspeição generalizada, forma encontrada pelo poder público para controlar a população pobre. Daí para as teorias racistas, o caminho percorrido não seria muito extenso, a julgar que os “defeitos” dos ex-escravos seriam vistos como insuperáveis, o que os colocaria dentro das suspeitas das “classes perigosas”.

Chalhoub é enfático ao afirmar que além de oferecer perigo através da ociosidade, as “classes pobres”, passaram a serem vistas como “classes perigosas”, também pela iminência do contágio. Tais classes aparecem assim, em forma de metáfora da doença contagiosa. Desta forma, para paulatinamente reprimir a ociosidade, nos adultos atentam para um controle educacional que abrange cuidados deflagrados desde a infância. Não contentes em dilacerar o ócio da população pobre de qualquer

forma, os intelectuais médicos, diagnosticam que os hábitos da parcela social em questão causavam perigo ao restante da sociedade devido a falta de higiene e a difusão de vícios nos locais onde viviam. Nos anos de 1860, percebe-se de tal forma que, seria necessário melhorar as condições higiênicas das habitações coletivas existentes e o eixo de discussão acerca dos cortiços será este: saneá-los.

Porém, diante dos resultados parcos, nas décadas seguintes, os discursos mudam, e o foco de discussão também. A nova maneira de pensar a questão seria a de não mais permitir a construção de cortiços nas imediações centrais do Rio. Iniciava desta forma, a guerra contra os cortiços, seriam simplesmente expulsar do círculo central da capital as classes consideradas perigosas.<sup>364</sup>

Entretanto, o verdadeiro recrudescimento das autoridades com as estalagens tidas como cortiços se dará a partir do advento da República e sobremaneira, após o governo de Floriano Peixoto, a partir de 1891. É com o governo florianista que os médicos higienistas atingem o auge da influência política, denotando muito poder à Inspetoria de Higiene. O que por certo homologará suas intervenções junto às habitações populares.

É desta forma que a partir do Rio de Janeiro a espalhar-se pelas principais capitais da nação (algumas não assim tão importantes como o caso de Florianópolis), guardando por certo as devidas particularidades e proporcionalidades que permearão o imaginário político das últimas décadas do século XIX e início do XX, a idéia de que o caminho rumo à civilização poderia ser almejado por meio da busca da moralização e do trabalho.

Quanto ao conceito de civilização, tantas vezes mencionado aqui e por certo muito mais vezes nos ideais de muitos cidadãos oitocentistas, abrangia o ideal racista de embranquecimento e também a entrada maciça de imigrantes europeus no país. Mas, antes de tais procedimentos seria necessário melhorar as condições de saúde pública, combatendo doenças como a febre amarela a qual se alastrava entre os imigrantes. Foi por isso que, a preocupação em relação à saúde, no decorrer das transformações urbanas, com a população pobre negra, parte das ditas “classes perigosas”, foram

---

<sup>364</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 34.

ínfimas. Por certo houve a preocupação em afastá-los das cercanias do centro, tirá-los da vista da área central, os privar da dignidade da cidadania.<sup>365</sup>

Todavia, conforme fora dito antes mesmo, de Paris para o Rio de Janeiro seguiram-se os intentos de modernização, da mesma forma que este chegará a São Paulo e é através do estudo de Margareth Rago em *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930)* que analisa a tentativa de disciplinarização dos trabalhadores fabris por parte da burguesia paulista, detentora dos meios de produção, na intenção de construção da “fábrica higiênica”, durante dos anos de 1890-1930 e as conseqüentes e anteriores práticas de resistência do proletariado, que se pode comprovar tal.

Refere-se a autora às classes as quais Sidney Chalhoub cita como o binômio “Classes Populares”/ “Classes Perigosas”, com o diferencial de que aquelas a que se refere Rago estavam em São Paulo e as de Chalhoub no Rio de Janeiro. A autora ao recriar o imaginário e as práticas do espaço fabril do início da industrialização de São Paulo, escreve que durante os primeiros 10 anos do século XX, poucas foram as vitórias das medidas policiais e punitivas no intento de controlar a força de trabalho. Muitos destes ajustamentos mostraram-se ineficazes diante da resistência dos trabalhadores. Mas, a partir da década de 1920 tal realidade muda, pois, percebem-se alterações nos regimes disciplinares aplicados aos trabalhadores.

Na intenção de se criar, por meio de um projeto nacional, um novo trabalhador, que tem seu estado de ator e sujeito suprimidos, e redefinido o seu papel enquanto objeto de investimento de poder, há a tentativa de uma remodelação do tratamento destinado às classes populares fabris e, por conseguinte aos seus pares:

A nova família “higiênica” racionalizada e moderna, deveria então constituir o palco formador da nova figura produtiva, através de formas cada vez mais sofisticadas de dominação. Mas, ao mesmo tempo deveria figurar como o lugar da atuação de um outro tipo de padrão, moderno e agilizado, em oposição à antiga figura do proprietário despótico, arbitrário e rude do passado.<sup>366</sup>

Não satisfeito com a disciplinarização do operário em seu local de trabalho, e objetivando um alcance ainda maior de controle, o projeto elitista burguês de construção

---

<sup>365</sup> CHALHOUB. Op. cit. p. 57-59.

<sup>366</sup> RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 19.

de uma “fábrica higiênica”, adentra os lares e outros locais de convívio social das classes populares.

Desta forma, os lares do proletariado também serão alvos de disciplinarização. Ação tal, demonstra a intenção de instaurar uma nova gestão de vida do trabalhador pobre e controlar a totalidade de seus atos. Há uma invasão do lar pelo olhar vigilante com a intenção de instaurar, criar um conceito de família, e por consequência de padronização de costumes, onde esta seja nuclear, moderna, privativa e higiênica.<sup>367</sup>

Através do ímpeto de higienização proposto pelos médicos higienistas e pelo próprio poder público, tenta-se criar condições favoráveis de habitação do trabalhador urbano. Medicalizar a cidade, é o que diz Margareth Rago, limpando, desinfetando, drenando, canalizando e, sobretudo, trazendo abaixo habitações precárias.<sup>368</sup>

Justifica-se tal ímpeto pelo pavor causado pelas epidemias, exaladas e propagadas a partir das habitações populares, que por ventura, junto dos vícios sociais, poderia grassar os bairros da elite.

Como parte desta política sanitária de purificação da cidade, a ação dos higienistas sociais incide também sobre a moradia dos pobres, de acordo com o desejo de constituir a esfera do privado, tornar a casa em espaço da felicidade confortável, afastada dos perigos ameaçadores das ruas e bares. Mas também a partir da intenção de demarcação precisa dos espaços de circulação dos diferentes grupos sociais. (...) O controle global da população pobre da cidade, seja nos lugares públicos, seja no espaço doméstico, por parte destes especialistas se funda na crença generalizada de que a “casa imunda”, o cortiço e a favela constituem focos onde se originam os surtos epidêmicos, os vícios e os sentimentos de revolta. E o mal deve ser extirpado pela raiz.<sup>369</sup>

Em tais locais, a população é vista pelos médicos sanitários como uma turba, uma horda de degenerados vivendo à margem da sociedade, da civilização. As “classes pobres”, incapazes de poderem gerir sua própria vida, teriam a redenção, o devido encaminhamento à civilização, somente com o auxílio daqueles que mais entendiam do “progresso civilizatório”: os higienistas sociais junto as suas práticas de sanitização.

Baseados no discurso sanitário, principalmente do Rio de Janeiro e este, por sua vez em discursos e práticas européias de higienização, é que serão adotadas muitas

---

<sup>367</sup> RAGO. Op. cit. p. 163.

<sup>368</sup> RAGO. Op. cit. p. 164.

<sup>369</sup> RAGO. Op. cit. p. 164

práticas de saneamento em Florianópolis. No século XIX se evidenciará a relação entre o corpo social e o corpo orgânico. Ficará subentendido que da mesma maneira que o corpo humano, para estar saudável, deveria ser bem cuidado, limpo, asseado, deverá também estar o corpo social, a sociedade em suma. Suas doenças deveriam ser extirpadas, as doenças sociais por assim dizer. Tais entendimentos acerca do corpo social e orgânico virão de muitos médicos do século XVIII, entre eles Etienne Saint-Hilaire e Lamarck. Estes ensinamentos chegaram ao país através de teorias como a dos fluidos, na qual se considerava que o ar e a água eram veículos mórbidos que transportavam os miasmas que transmitiam doenças; a teoria dos micróbios, já do século XIX (década de 1870), formulada por Pasteur, o qual questionava as teorias anteriores, mostrando que as doenças contagiosas não se propagavam pelo ar, mas através de germes infectados, distribuídos pelo contato entre pessoas e objetos. Mesmo assim, as descobertas de Pasteur não mudam as práticas de desodorização dedicadas à população pobre. Continua-se utilizando as táticas de iluminar, ventilar para permitir a livre circulação dos miasmas, dos fluidos. As práticas utilizadas no Brasil serão baseadas nesses saberes médicos higienistas franceses. As adotadas no Rio de Janeiro, baseadas nas teorias citadas anteriormente (fluidos e micróbios), serão adaptadas e adotadas em Florianópolis, sobretudo na limpeza, asseio, redistribuição espacial e eliminação das habitações populares.<sup>370</sup>

A ojeriza aos miasmas fétidos causada pela produção humana urbana será herdada do final do século XVIII europeu, quando ascende ao poder a burguesia e esta irá impor novas formas de percepção social e cultural. “A cidade nesse sentido será lida a partir das novas concepções médicas e biológicas do determinismo físico e moral, que se colocam em oposição à visão mecanicista do pensamento das Luzes”.<sup>371</sup> As infecções encontradas pelos médicos serão baseadas no modelo de circulação sanguínea de William Harvey que, em 1628 havia escrito *De motu cordis*, afirmando que o corpo tem uma máquina (coração) que bombeia o sangue, para ele a circulação aquecia o corpo e isto ocorria mecanicamente. Por meio das batidas do coração o sangue seria movimentado, tornando-se melhor e protegendo o próprio corpo de doenças por ter um sangue “bom”, abalando a certeza do homem moderno que acreditava no calor como princípio circulatório. Na verdade, segundo o estudo de Harvey, o movimento sanguíneo se oporia à estagnação. Ele acaba por influenciar outros cientistas como

---

<sup>370</sup> RAGO. Op. cit. p. 167-170.

<sup>371</sup> RAGO. Op. cit. p. 169.



Thomas Willis e Albrecht von Haller que junto a seus estudos irão provocar uma revolução científica. Adaptada, a idéia de circulação do sangue estará presente na urbanização e o sistema sangüíneo passará a ser usado como modelo para o tráfego. Da mesma forma que a movimentação sangüínea propiciava a saúde corporal, passará a se entender que o mesmo deverá acontecer com a circulação, movimentação do ar e o escoamento das águas, para se evitar os miasmas e a estagnação. A cidade deveria ser organizada e acima de tudo ser um ambiente saudável. O esgoto deveria passar por vias subterrâneas, as ruas deveriam ser calçadas, para se evitar a sujeira, da mesma forma que se deveria possibilitar a livre circulação das pessoas, do ar, água e dejetos. Através de Ernest Platner em 1700, surge a analogia/conceito do corpo limpo e o corpo sujo, o qual dizia que da mesma forma do sangue, o ar deveria percorrer todo o corpo. Seria a pele que permitia o corpo respirar e caso esta estivesse suja, a respiração seria deficiente. Opera-se desta forma a dicotomia da burguesia asseada, versus a selvageria infectada, nauseabunda, tanto corpórea quanto socialmente.<sup>372</sup>

Baseado em muitas dessas pesquisas científicas adaptadas às realidades tanto brasileiras quanto florianopolitanas é que muitas providências serão tomadas, muitas práticas serão efetuadas. Entre tais práticas estavam a demolição das casas entendidas como insalubres, o asseio daquelas menos danificadas, construção e reforma de prédios públicos, abertura e pavimentação de ruas e avenidas, ajardinamentos, construção das primeiras redes de esgotos, água encanada, energia elétrica. Entre os indesejados estavam a sujeira, os mendigos, animais soltos, “menores vadios” e entre outros mais, “mulheres de vida descaída”. Os principais alvos em Florianópolis foram os bairros de população pobre que circundavam o centro urbano e não eram vistos com bons olhos, tanto no que diz respeito à higiene quanto à moralidade e a civilidade. O antigo Rio da Bulha, reduto da população menos afortunada, foi canalizado, passando a sediar a Avenida Hercílio Luz, que passa a representar um limite para tal população. Nada mais do que uma segregação espacial, advinda da ampliação, remodelação e construção de uma área burguesa. Tal avenida passou a funcionar como um cordão sanitário e moral. A antiga Nossa Senhora do Desterro, muda seu nome para Florianópolis em 1894 e, parte para uma espécie de cruzada em busca de práticas entendidas como adequadas a uma polis “civilizada” à semelhança do que havia acontecido na capital federal. E por

---

<sup>372</sup> RAGO. Op. cit. p. 169-170.

SENNET, Richard. *O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997. p. 213-234.



certo, como tantas vezes foi dito aqui, o teatro e seus freqüentadores também queriam ver esta nova cidade, pois:

Penso que o público freqüentador do teatro, não ficará desgostoso, nem gritaria quando, ao saltar do bonde ou carro firmasse o pé sobre paralelepípedos dizendo: ‘por aqui passou o progresso como atestam esses paralelepípedos, fazendo desaparecer a lama incômoda do barro vermelho que tanto prejudicava nossos sapatinhos de veludo ou borzeguins caprichosamente lustrados.’<sup>373</sup>

Com o advento da República, pouco a pouco a capital Desterro (ou melhor, Florianópolis) foi mudando seu traçado, suas ruas, iluminação, até seu nome. E o povo, que foi mandado para fora de suas casas tendo de ir morar às encostas e nos morros, este, como ficou?

Desde o início da segunda metade do século XIX, Santa Catarina teria sido vista como uma província de natural magnitude, ao contrário de sua sóbria e modesta sociedade. Assim, teria sido responsabilidade daqueles que protagonizaram o regime republicano, superar tal situação em busca da prosperidade e civilização. Entendia-se essa busca civilizatória, como uma vocação do Estado que nascia. Deste modo, na tentativa de desqualificar o antigo regime (monarquia), desmerecendo tudo o que poderia ser relacionado ao governo de D. Pedro II (o próprio nome Nossa Senhora do Desterro, por exemplo), buscaram-se novos valores que pudessem fazer frente a um novo tempo e fazer com que a sociedade se condicionasse a esta nova era. Conforme Rosângela Cherem, logo nos primeiros anos do regime, um importante cidadão Desterrense, Duarte Schutel, em *A República vista do meu canto* (estudo sobre sua época) teria afirmado que o próprio regime republicano, além de não ter cumprido aquela busca referente à modernização e civilização, teria tomado um caminho contrário. Duarte então indica que o alvorecer republicano teria sido um golpe militar com predominância de um poder forte e centralizador, alheio aos interesses da nação (leia-se a população à margem). É importante salientar que quem estava à frente deste projeto civilizador/modernizador/moralizador era um pequeno grupo, uma elite política, econômica e cultural. A mesma elite que freqüentava o teatro e outros salões importantes.

---

<sup>373</sup> LONDON, “Jardim Oliveira Bello”, Jornal “O Clarão”, 24 de setembro de 1911, p. 02. Apud: ARAÚJO, Hermetes Reis de. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República*. 1986. Dissertação (mestrado em História). PUC/SP. São Paulo, p. 34.

Duarte Schutel, que durante os anos de monarquia teria se associado ao Partido Liberal e em época da Revolução Federalista, teria pertencido ao partido Federalista, evidenciando que seus reclames não seriam apenas indignações da oposição, afirma que nos primeiros cinco anos da República, nada havia mudado, apontando principalmente para um comércio modorrento e uma economia similar às baías que circundavam a Ilha em tempos de calmaria: estagnada. Ao mesmo tempo, à insignificante alcunha de provinciana, se sobressaía o ânimo de tornar-se grande, importante. E, paulatinamente, não nos primeiros anos da República, e sim depois, a cidade assim o fez. À elite, advinda do comércio e da burocracia da administração pública, juntou-se um grupo que portava o mesmo “título” social, estes advindos do processo de urbanização (que a cidade passará nas primeiras 3 décadas do século XX) e imigração. Grupo este, portador dos mesmos interesses de ascensão social. Ambos queriam ver Santa Catarina como um local de progresso e civilização.

Teria a capital, a partir da segunda metade do XIX, conhecido certa prosperidade advinda do capital circulante, capital este que se concentrava pelo centro da cidade, nas mãos da elite. Não somente a população de Santa Catarina, mas o Brasil em si, nesta última parte do oitocento, teria uma sociedade de dois extremos, um lado pequeno e muito rico o outro, abarrotado e pobre. Desterro não era diferente. Os outros grupos sociais habitavam as cercanias desse centro, vivendo em habitações precárias eram entre muitos, marinheiros, prostitutas, negros libertos, pescadores, mendigos, lavadeiras, soldados, trabalhadores do porto, etc. Isso sem levar em conta um mundo rural que continuava pobre, desde quando migrara dos Açores, entre eles agricultores, pescadores, pequenos proprietários. O próprio Duarte Schutel teria afirmado que a passagem de Monarquia para República, além de ter sido um golpe, não teria tido uma considerável fundamentação democrática nem logrado o apoio popular. Esta parcela populacional, então, teria ficado à margem.<sup>374</sup>

Pensando-se a República, o seu surgimento em si, associada a uma intenção de modernização/civilização/moralização, e este projeto ter sido pensado pela elite provincial (depois estadual), deve-se levar em conta que a própria República militar em formação, pensada, como se refere Rosângela Cherm, como um projeto civil, não forjou um grande envolvimento social. Nem mesmo dentro daquela que se dizia

---

<sup>374</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. Capítulo I – *A República como construção de sentidos*. In: *Os faróis do tempo novo: política e cultura no amanhecer republicano da capital catarinense*. 1988. Tese de doutorado – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 27-63.

portadora de todas virtudes necessárias para se adentrar a esse novo mundo, houve uma participação maciça. Há de se salientar ainda que devido à proibição do tráfico negreiro, a vinda de imigrantes para a região, o crescimento urbano, e um considerável crescimento comercial advindos da movimentação portuária de Desterro, a segunda metade do século XIX, reservará para a capital uma importante alteração de seu quadro social. Mudanças essas que também refletiam os novos valores trazidos dos centros industrializados, destacando a imprensa, com caráter divulgador dessas novas idéias como o abolicionismo, a república, o liberalismo em si e, a aqui tantas vezes mencionada, moralidade burguesa européia.

Voltando ao fato de o ideal republicano não ter angariando, inicialmente, muitos adeptos, em Santa Catarina a campanha, surgiu de forma tímida, por meio da imprensa, a partir de 1885, tendo menor intensidade até mesmo da campanha abolicionista, que fundou clubes, associações, agremiações que defendiam a causa e onde através destes, muitas alforrias tornaram-se realidade.

Era intuito dos responsáveis pela campanha republicana derrubar o ideário de uma Santa Catarina de “sociedade modesta e desvalida”<sup>375</sup>. E assim, fazendo parte da República brasileira é que o Estado tornar-se-ia civilizado. E essa civilização – tornar-se civilizado – deveria começar pela capital, que após a vinda do Coronel Antônio Moreira César passa a se chamar Florianópolis. Uma homenagem não somente ao presidente Floriano Peixoto, como também, ao novo regime, tanto como um ato de repúdio a velha ordem quando, por exemplo, trocou-se o nome da Rua do Príncipe por Conselheiro Mafra. Os republicanos davam a entender que o progresso e a civilização somente poderiam existir num regime republicano. É claro, abrandado o fogo da campanha republicana, as idéias anteriores meio que se dissiparam nas cinzas, junto à preocupação para com o futuro da nação, e em meio a isso surgem interesses alheios que deixam de lado o restante da sociedade. Era então a hora de um novo tempo onde tudo que ligava ao antigo regime “capenga” deveria ser substituído por instrumentos que exalavam a modernização, civilização, assepsia, prosperidade, urbanização. É sabido, que a população florianopolitana mal chegava aos nove mil habitantes. Todavia era esperado por parte da sociedade um clima de magnitude, começando por uma completa urbanização que, era sonho de meia dúzia de sociedades particulares, como as teatrais que tentavam reunir fundos sob a forma de espetáculos beneficentes, para as

---

<sup>375</sup> CHEREM. Op. cit. p 27.

“melhorias” da cidade. Pelo aspecto do plano exterior, ou seja, o Estado, a República significava um universo imaginário, vivido por uma camada social vigente, de promessas que tinham aroma de modernização.

Firmada a República, não somente as autoridades governamentais perceberam que a capital precisava de uma remodelação (talvez uma modelação), como também seus próprios moradores. Na verdade essa percepção vem de um tempo bem anterior, pois basta verificar toda a intenção de moralização social intentada pela elite através do teatro. Mas agora se fala em remodelação no mais puro sentido da palavra: reformar, aperfeiçoar, melhorar. Da mesma forma que se tinha a intenção de “aperfeiçoar” os hábitos dos cidadãos desterrenses (partindo daqueles que pertenciam às suas camadas mais abastadas) seria necessário também, dentro dessa ação conjunta, desse projeto, remodelar a cidade, re-esquadrinhar suas ruas, e muito mais.

Essa dita remodelação fez-se presente amplamente em todas as partes da cidade, desde a pavimentação das ruas à instalação da rede de esgoto. Como também a demolição dos cortiços, ditos insalubres, e a conseqüente exclusão de seus habitantes, esses sim ditos mendigos, desocupados, cúmplices da vadiagem, da falta de decoro e de assepsia, tal qual como pregavam os “guardiões da sociedade”. Aqueles mesmos que em detrimento da influência dos estudos franceses no Brasil, sobre a criminalidade e higienização social, são citados por Sidney Chalhoub sob o binômio “classes pobres/classes perigosas”. Sem contar também, com a instalação da iluminação pública elétrica e a prática de discursos que viam na prostituição uma proliferadora de doenças, tanto da ordem médica como da social.

É então que junto a essas práticas e discursos que surge um aparato tecnológico que tencionava prevenir e dissipar “alguns problemas que foram identificados como medidas inadiáveis a serem tomadas no sentido de produzir melhores condições sanitárias para a capital do Estado”.<sup>376</sup>

Com a construção da Avenida Hercílio Luz, iniciada em 1919 e inaugurada em 1922, sobre o Rio da Bulha, agora canalizado, juntamente com a demolição dos cortiços que o rodeavam, propagadores de todas as sortes, miasmas e doenças, estava de fato transfigurada a aparência da capital. Passava-se a ter definitivamente cara de

---

<sup>376</sup> ARAÚJO, Hermetes Reis de. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República*. 1986. Dissertação de Mestrado.PUC/SP, São Paulo. p.17

Florianópolis, evidenciada por tudo isso e mais uma gama de projetos e construções que almejavam o “progresso”. É o que nos mostra o Jornal República, o qual diz:

...Florianópolis, que de uma velha cidade sem estética, e sem conforto, uma verdadeira aldeia carregando desajeitadamente o pomposo título de capital, sem ruas calçadas, sem telefones, sem bancos, sem luz, sem água, sem esgotos, sem requisito algum de uma cidade moderna, sob o sopro vitalizador de energia e civilização, realizou uma miraculosa transformação, que a veio colocar ao lado das mais adiantadas, confortáveis e belas cidades brasileiras.<sup>377</sup>

O término da construção da avenida representou a destruição, o selamento da antiga Nossa Senhora de Desterro. E, foi essa porção da cidade que se tornou local de implantação de um discurso de modernização, amplamente utilizado em toda a Europa no século XIX, e somente em finais do século XIX e início do XX no Brasil. Conseqüentemente seria redundante dizer que ainda mais tardiamente vem para Santa Catarina.

A transformação da Avenida não foi um modelo de modernização que ocorreu isoladamente. Outros foram os locais que foram remodelados ou simplesmente demolidos em prol da dissipação dos males que advinham desses locais e de seus habitantes. Ah! Os habitantes, esses eram simplesmente retirados de suas casas e providência alguma era tomada pelos órgãos governamentais. Ficavam à margem, com o duplo sentido que a palavra denota, e passavam a povoar os morros que circundavam a cidade, dando início ao que hoje é a periferia da cidade de Florianópolis, onde é claro, após toda a modernização e higienização, pouco mudou.

No antigo Bairro da Pedreira, as habitações precárias em suas estruturas e higiene, deram lugar a um edifício de linhas neoclássicas. Estilo esse que predominou em todas as reformas urbanas que sofreu a cidade, como a própria Catedral, a atual Academia de Comércio, o então Palácio do Governo, hoje local onde funciona o Museu Cruz e Sousa e é sede do IHGSC (Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina), o que anteriormente era uma casa em estilo colonial. Não somente esses, mas vários edifícios alardeados por toda a cidade até hoje se conservam, mesmo que alguns precariamente, ou sob a forma de salas de comércio, preservando parte de seu antigo estilo em sua fachada.

---

<sup>377</sup> “A inspetoria de laticínios e a leiteria modelo”, JORNAL A REPÚBLICA, 30.01.1920, pp. 1-2 – Apud: ARAÚJO. Op. cit. p.18.

É importante frisar que toda essa remodelação, graças a um discurso propagado, tinha por trás uma elite social, financeira e intelectual que apoiava a demolição dos casebres e a conseqüente extirpação dos bairros pobres considerados perigosos. Elite que tantas vezes procurou através do teatro e de outros instrumentos moralizar a sua sociedade. O que para a elite significava sanear e extirpar a prostituição e a vadiagem, na verdade para uma outra camada social significou o ápice da exclusão a que já estavam relegados. Para as lavadeiras do Rio da Bulha que dali tiravam o seu sustento, simbolizava o descaso. Se para a elite, a construção da Avenida Hercílio Luz dava fim a imundície que rondava o riacho e é claro toda cidade, ela, a avenida construída significou a destruição da imagem de um local de quase 200 anos de ocupação humana.

É salutar perceber a análise de Hermetes Reis de Araújo acerca da elite e seus projetos:

É importante observar (...), que estas atitudes também constituíram formas de comportamento e hábitos da elite local, enquanto práticas de vida cotidiana que diziam respeito aos afetos, aos cuidados do corpo, à moral da família, com as reservas da vida privada, com a aparência, com as relações públicas nas ruas, no teatro, nos clubes, com outras famílias e também, conseqüentemente, com os demais grupos e classes constituintes da vida da cidade, em relação aos quais esta elite, no seu processo de diferenciação social forjava como o seu “outro”.<sup>378</sup>

Esse “outro” que, por cada vez menos se enquadrar num “novo” mundo que iria ressurgir a cidade de Florianópolis, cada vez mais “modernizada”, asseada e moralizada, foi aos poucos sendo afastado do centro de convívio urbano, principalmente aquele de convívio central e elitista. Essa parcela da população, ao passar do tempo foi, mais e mais associada à velha Desterro, suja, sem esgoto encanado, de edificações de gosto duvidoso, enfim, desmoralizada e “atrasada”, quase bárbara segundo visões da época. População esta que, a partir de certo tempo, quando ultrapassava os limites impostos, não foi alvo somente de reprovações escritas em jornais e afins, mas sim alvo de uma política de racionalização de posturas e modos que restringiu ainda mais sua participação social e os afastou paulatinamente de sua vista, criando novos territórios de atuação. Afastada, vigiada e se necessário passível de punição, ficou esta parcela populacional indesejada, avessa aos padrões de conduta éticos, sociais e morais incentivados então. Desta maneira, com o intuito de afastar, para tirar da vista os

---

<sup>378</sup> ARAÚJO. Op. cit. p. 38.

indesejados mendicantes, “vagabundos”, prostitutas e outros, são criadas instituições de assistência, também com a intenção de vigiar em local propício. Havia então o interesse desta elite de converter a sua imagem tudo aquilo que lhe parecesse estranho, que fugia àquela padronização. Da mesma forma que esta classe beneficiada tentara em suas peças teatrais e representações do gênero, criar modelos de conduta entendidos como os corretos à moral, que se afeiçoavam a ela própria e a sociedade que se queria estabelecer, ela funda instituições como asilos, orfanatos e prisões. Isto para amenizar as diferenças entre ela (elite) e as classes de menor poder econômico e diversificada cultura e, por certo tentar fazer com que estas parcelas sociais se assemelhassem ao modelo vigente de conduta e vivência. Datam assim, da virada do século, o Asilo de Órfãs São Vicente de Paulo (1910), o Asilo da Mendicidade Irmão Joaquim (1910), e a posterior criação da Penitenciária da Pedra Grande (Trindade), inaugurada em 1930.<sup>379</sup>

Na realidade, o que toda essa remodelação da cidade, e de seus próprios cidadãos em benefício da civilização; modernização, urbanização e saneamento, acarretou foi a construção de barreiras, ou melhor, de fronteiras entre a elite e entre os locais de hábitos incompatíveis com a tencionada nova cidade. O antigo nome da cidade passa a ser ligado a ruínas, doenças, prostituição, pobreza, enquanto que Florianópolis passa a ser associado à modernidade, luz elétrica, cinema, automóveis, urbanidade. Essas barreiras acabaram por criar territórios novos, segregatórios a fim de organizar a cidade e regular a população pobre, implementando medidas que chegavam a proibir que pessoas mal vestidas, bêbadas, ou transportando cargas transitassem pelas praças públicas. O que na verdade implementava essa medida era o fato de que a praça na época era local das pessoas de “boa índole”, principalmente ricas e não local onde pobres e seus miasmas, condutores de doenças, pudessem andar. Era uma maneira indireta de proibir que tais pessoas por ali passassem, delimitando o espaço que pudessem transitar. Se possível seria melhor que nem saíssem de seus bairros e passassem bem longe das lojas e praças onde as mocinhas casadoiras da sociedade costumavam passear, flertando discretamente com algum janota que por ali estivesse.

Este convívio forçado nas ruas da cidade com a população pobre e com seus expedientes cotidianos, provocava encontros julgados desagradáveis às famílias locais que nessa época modelavam-se mais intensamente pelos afetos burgueses de produção social, o que

---

<sup>379</sup> ARAÚJO. Op. cit. p. 16-60.



ensejava constantemente manifestações em favor de medidas disciplinadoras.<sup>380</sup>

Conseqüentemente esses encontros incomodavam as elites florianopolitana, por tratar-se de uma realidade que essa não queria ver, afinal a sua Florianópolis era urbanizada, moderna e limpa. Na realidade a capital para essa classe era reduzida e idealizada, baseando-se no espaço urbano da cidade e é claro no seu lar.

Os alvos de todo esse controle eram principalmente menores sem trabalho (vadios), prostitutas, mendigos, ladrões, bêbados, lavadeiras, proletários, carregadores, trabalhadores do porto, agricultores, pescadores, biscateiros, ou seja, toda a população pobre, que habitava as redondezas do centro urbano em bairros como a Figueira, Pedreira, Toca, Tronqueira, que com certeza não constava nos planos de modernização e não iria de acordo com os ímpetus de modernização, pois fazia parte da antiga Desterro, e lá deveria com ela ficar, relegada ao descaso, jogado em algum asilo instituído para submeter aos que não estivessem de acordo com a sociedade e as normas por ela imposta. Lá eles teriam a ocupação que lhes caberia, seriam vigiados desde o amanhecer até o apagar das velas e com certeza suas vestes e modos não causariam pavor a algum membro solene da sociedade, pois longe do centro urbano estariam.

Por fim, entende-se que a tentativa de moralização/civilização elitista, tantas vezes mencionada aqui, extrapola os salões e os palcos teatrais, enveredando-se para os locais de convivência da população pobre. Tal projeto de moralização é ampliado em área de abrangência, alvo e objetivos. Quanto ao alvo e área de abrangência seriam aumentados em direção aos centros de convivência da população pobre. Quanto aos objetivos do já conhecido intuito de moralização somam-se a modernização, o saneamento e a remodelação urbana, em suma a civilização.

É dessa forma que se junta o teatro elitista e os outros espetáculos, ditos populares. Juntam-se tais espaços num projeto que definitivamente os afastaria. Ou seja, cada vez mais se criariam barreiras, limites invisíveis entre os populares e a elite.

Esta classe entendida como a fina flor da sociedade, através de seu projeto, buscará contato com as classes menos afortunadas, para que estas sejam regradas

---

<sup>380</sup> ARAÚJO. Op. cit. p. 56.



conforme suas normas e depois relegadas a uma situação de abandono, pois é desta elite que sairiam os governantes do local, os quais deveriam prestar auxílio ao restante da população.

## 7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALIGUIERI, Dante. *Purgatório*, Canto XXXI. In: *A Divina Comédia*.
- ANDRADE JÚNIOR, Lourival. *Mascates de Sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh’Ana*. Florianópolis: UFSC, 2000. 208 f. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós Graduação em História.
- ARAÚJO, Hermetes Reis de. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República*. 1986. Dissertação (mestrado em História). PUC/SP. São Paulo.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOITEUX, Lucas A. *Anais do Primeiro Congresso de História Catarinense*. Florianópolis: Imprensa Oficial. Vol. III, 1951.
- BORBA FILHO, Hermilo (org.). *Teoria e prática do Teatro*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1960.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora de Desterro*. Vol. I (Notícia). Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Nossa Senhora de Desterro*. Vol. II (Memória). Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979.
- \_\_\_\_\_. *História de Santa Catarina*. Florianópolis: PNE/SEC, 1968.
- CARUSO, Raimundo. *Noturno, 1894 ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*. Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997.
- CARVALHO, Álvaro Augusto de. *Raimundo: drama em cinco atos*. Florianópolis: FCC: Ed. da UFSC, 1994.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1987.

CHEREM, Rosângela Miranda. Capítulo I – *A República como construção de sentidos*. In: Os faróis do tempo novo: política e cultura no amanhecer republicano da capital catarinense. 1988. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Caminhos para muitos possíveis: Desterro no final do império*. 1994. 212 p. Dissertação (Mestrado em História), USP, São Paulo.

*Códigos de Postura de Nossa Senhora do Desterro*. In: De Desterro a Florianópolis: o legislativo catarinense resgatando a história da cidade (1836-2005). 1ª ed. ver. e ampl. Florianópolis: Assembléia Legislativa, Divisão de Divulgação e Serviços Gráficos, 2005.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. *Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. São Paulo: Dissertação de mestrado (mimeografado) USP, 1984.

CORRÊA, Carlos Humberto. *Os governantes de Santa Catarina de 1739 a 1982: notas biográficas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1983.

COUTINHO, José Cândido de Lacerda. *Quem desdenha quer comprar: comédia em um ato/ A casa para alugar: comédia em um ato: introdução, fixação de texto e notas de Carlos Appel*. Porto Alegre: Movimento, 2001.

\_\_\_\_\_. *A casa para alugar: comédia em um ato. Nossa Senhora do Desterro: 1867*.

DALLABRIDA, Norberto. *A fabricação escolar das elites: o ginásio catarinense na primeira república*. Florianópolis: Cidade Futura, 2001.

DUTRA, Antero dos Reis. *Brinquedos de Cupido: um ato de drama jocoso sério*. In: DUTRA, Antero dos Reis. *Miscelânea*. Rio de Janeiro: Tipografia Besnard frères, 1898.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizatório: uma história dos costumes*. Vol. 1. R.J.: Jorge Zahar editores, 1994.

FABRIN, João Baptista Giachini. *Grandes Casas, Novidades e Curiosidades: uma análise do teatro e outros espetáculos em Nossa Senhora do Desterro na época imperial*. 2002. 90 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), UDESC, Florianópolis.

FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. São Paulo: Zahar editores, 1964.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. São Paulo : Ed. Vozes, 1994, 11ª edição.

FRÉGIER, Louis Chevalier. *Laboring classes and dangerous classes in Paris during the first half of the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. In: [www.epol.dk3.com](http://www.epol.dk3.com). Site acessado em 10 de março de 2008.

GAY, Peter. *O Coração Desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GIANELLA, Maria de Lourdes Robeti & PEREIRA DAS NEVES, Tânia Brandão. *Da Análise do Texto Teatral*. IN: I Concurso Nacional de Monografias, 1976. Coleção Prêmios, vol. 09, MEC, 1977.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1997.

HESSEL, Lothar & READERS, Georges. *O teatro no Brasil sobre Dom Pedro II*. 1ª Parte. Porto Alegre, Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Nacional do Livro, 1979.

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.

JUNKES, Lauro. (org.) *Teatro Selecionado: Horácio Nunes Pires*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: FCC, 1999.

MACHADO, Vanderlei. *O espaço público como palco de ação masculina: a construção de um modelo burguês de masculinidade em Desterro. (1850-1884)*. 1999. 120 p. Dissertação (mestrado em História), UFSC.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. Editora Buriti. s. d.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MELO, Osvaldo Ferreira de. *Introdução à História da Literatura Catarinense*. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 2001.

MICHAELIS: *Moderno dicionário da língua portuguesa*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/bibliot/dicionar/>. Acesso em 01 de jul. de 2002.

MONTAIGNE, Michel de. *Das recompensas da honra*. In: MONTAIGNE. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Otto Pierre, editores, 1980.

NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Dom João de Jaqueta*; introdução e fixação de texto Carlos Jorge Appel; estudo bibliográfico Iaponan Soares. Porto Alegre: Movimento; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teatro Selecionado*: seleção, atualização, introdução e bibliografia/ Lauro Junkes. Florianópolis: Ed. da UFSC: FCC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um cacho de mortes: comédia crítica em um ato*. *Mogy-Mirim*: Casa Cardona, Tipografia, Papelaria, 1903.

- OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Os Filhos da Falha: assistência aos expostos e remodelação das condutas em Desterro (1828-1887)*. São Paulo, PUC, 1990, Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990.
- PAIVA, Padre Joaquim Gomes de Oliveira e. *Elogio Dramático*. Nossa Senhora do Desterro: Tipografia Catarinense, 1852.
- PAULICK, Cristiane Corrêa. *O doce império da mulher: ideal feminino e sociabilidade da elites em Desterro (décadas de 1850 e 1860)*. Florianópolis: UDESC/FAED. 2000. Monografia.
- PEDRO, Joana Maria. *Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro, 1831- 1889*. Florianópolis; Ed. da UFSC, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O lugar da sogra na família moderna*. IN: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. 3ª fase. Nº. 9. Florianópolis, 1990.
- PENA, Martins. *Teatro Cômico*. São Paulo: Edições Cultura, Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua.
- PEIXOTO, Eloy Gallotti (org.). *Florianópolis: homenagem ou humilhação?* Florianópolis: Insular, 1995.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os Olhos de Clio ou a Literatura sob o Olhar da História a Partir do Conto O Alienista, de Machado de Assis*. IN: Revista Brasileira de História – São Paulo, vol. 16, nº. 31 e 32, p. 108-118, 1996.
- PIAZZA, Walter F. *O Poder Legislativo catarinense: das suas raízes aos nossos dias (1834/1994)*. Ed. ver. e amp. Florianópolis: Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina, 1994.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RAUBER, Jaime José & SOARES, Márcio (coordenadores). *Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas*. 3ª ed. Passo Fundo: UPF, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: UNICAMP, 1993.
- SÃO THIAGO, Joaquim. *A Engeitada: drama em quatro atos*. São Francisco, Santa Catarina, 1930.
- SACHET, Celestino. *A Literatura de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Horácio Nunes Pires, o teatro da comédia catarinense*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 3ª fase, nº. 24, Florianópolis, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Santa Catarina: 100 anos de história*. Florianópolis: Século Catarinense, 1997.
- SCHMITZ, Paulo Clóvis. *Pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho*. Florianópolis: Paralelo 27/Fundação Catarinense de Cultura, 1994.

- SAYÃO, Thiago Juliano. *O Dromedário Loquaz na arena da cidade em construção – uma leitura do teatro contemporâneo em Florianópolis*. Florianópolis: UDESC/FAED, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SENNET, Richard. *O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.
- SERPA, Élio Cantalício. *Igrejas, elite dirigentes e catolicismo popular em Desterro/Florianópolis, Laguna e Lages, 1889-1920*. São Paulo: Tese (doutorado em história) USP, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª edição. São Paulo, 1983.
- SHAKESPEARE, Willian. *Tristão e Isolda (The Winter's Tale)*.
- SIEBERT, Itamar. *Um Biênio de Provações e Entusiasmos nas Origens do Jornalismo Catarinense (1855-1856): entre a polêmica política e o processo civilizador*. Florianópolis: UFSC, 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.
- SOUSA, Cruz e. *Dispersos: poesia & prosa / Cruz e Sousa*; pesquisa e apresentação Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Giordano, 1998. – (Memória brasileira; 6).
- \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro. Coleção Prestígio.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- Teatro Álvaro de Carvalho*: Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1955.
- WILDE, Oscar. *Sebastian Melmoth Aphorisms*. Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1995.



## 8 - FONTES

### 8.1 – Peças, Catálogos e Outros

ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*. In: Virtual Books Online Editores Ltda. M.G. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br). Site acessado em 10 de agosto de 2007.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

AZEVEDO, Artur. *Amor por Anexins*. In: Clássicos do Teatro Brasileiro – Volume 7 – Teatro de Artur Azevedo – Tomo I. Instituto Nacional de Artes Cênicas. In: Virtual Books Online Editores Ltda. M.G. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br). Site acessado em 10 de agosto de 2007.

Biblioteca Pública do Estado (Santa Catarina). I Catálogo de obras raras da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina. Biblioteca Pública do Estado. Florianópolis: FIESC/SENAI, 1992.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora de Desterro*, Vol. I (Notícia). Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979.

\_\_\_\_\_. *Nossa Senhora de Desterro*. Vol. II (Memória). Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979.

CARVALHO, Álvaro Augusto de. *Raimundo: drama em cinco atos*. Florianópolis: FCC: Ed. da UFSC, 1994.

*Catálogo de Conjuntos Documentais do Arquivo Histórico do Município de Florianópolis*/ Suely Veiga Quinteiro. Florianópolis: O Arquivo, 2004.

*Códigos de Postura de Nossa Senhora do Desterro*. In: De Desterro a Florianópolis: o legislativo catarinense resgatando a história da cidade (1836-2005). 1ª ed. ver. e ampl. Florianópolis: Assembleia Legislativa, Divisão de Divulgação e Serviços Gráficos, 2005.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. *Um Painel do Teatro Catarinense. Século XIX: com enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. São Paulo: Dissertação de mestrado (mimeografado) USP, 1984.

COUTINHO, José Cândido de Lacerda. *Quem desdenha quer comprar*: comédia em um ato/ *A casa para alugar*: comédia em um ato: introdução, fixação de texto e notas de Carlos Appel. Porto Alegre: Movimento, 2001.

\_\_\_\_\_. *A casa para alugar*: comédia em um ato. Nossa Senhora do Desterro: 1867.

DUTRA, Antero dos Reis. *Brinquedos de Cupido: um ato de drama jocoso sério*. In: DUTRA, Antero dos Reis. *Miscelânea*. Rio de Janeiro: Tipografia Besnard frères, 1898.

FRANÇA JÚNIOR. *Meia Hora de Cinismo*. In: Virtual Books Online Editores Ltda. M.G. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br). Site acessado em 10 de agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. *O Defeito de Família*. In: Virtual Books Online Editores Ltda. M.G. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br). Site acessado em 10 de agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. *O Tipo Brasileiro*. In: Virtual Books Online Editores Ltda. M.G. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br). Site acessado em 10 de agosto de 2007.

JUNKES, Lauro. (org.) *Teatro Selecionado: Horácio Nunes Pires*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: FCC, 1999.

NUNES PIRES, Horácio. *Dolores*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Helena*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Coração de Mulher*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *O bem e o mal*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *O anjo do lar*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Rosas e goivos*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *A sogra*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Fatos diversos*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Ditos e feitos*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *A prima*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Os pretendentes*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Grandes manobras*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *O idiota*. In: NUNES PIRES, Horácio. *Bastidores: Teatro Original*. Gabinete Tipográfico Catarinense, Florianópolis: 1898.

\_\_\_\_\_. *Dom João de Jaqueta*; introdução e fixação de texto Carlos Jorge Appel; estudo bibliográfico Iaponan Soares. Porto Alegre: Movimento; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teatro Selecionado*: seleção, atualização, introdução e bibliografia/ Lauro Junkes. Florianópolis: Ed. da UFSC: FCC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um cacho de mortes: comédia crítica em um ato*. Mogy-Mirim: Casa Cardona, Tipografia, Papelaria, 1903.

PAIVA, Padre Joaquim Gomes de Oliveira e. *Elogio Dramático*. Nossa Senhora do Desterro: Tipografia Catarinense, 1852.

PENA, Martins. *O caixeiro da taverna*. In: PENA, Martins. *Teatro Cômico*. São Paulo: Edições Cultura, Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua.

\_\_\_\_\_. *O juiz de paz na roça*. In: PENA, Martins. *Teatro Cômico*. São Paulo: Edições Cultura, Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua.



\_\_\_\_\_. *O noviço*. In: PENA, Martins. *Teatro Cômico*. São Paulo: Edições Cultura, Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua.

\_\_\_\_\_. *Quem casa quer casa*. In: PENA, Martins. *Teatro Cômico*. São Paulo: Edições Cultura, Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua.

SÃO THIAGO, Joaquim. *A Engeitada*: drama em quatro atos. São Francisco, Santa Catarina, 1930.

## 8.2 - Os Jornais.

- O ARGOS, 1º de janeiro de 1856.
- O ARGOS, 26 de setembro de 1856, nº.76.
- O ARGOS, 12 de dezembro de 1856, nº. 98.
- O ARGOS, 13 de janeiro de 1857, nº. 106.
- O ARGOS, 20 de março de 1857.
- O ARGOS, 06 de outubro de 1860, nº. 623.
- O ARGOS, 27 de julho de 1861, nº. 741.
- O ARGOS, 09 de março de 1861.
- O ARGOS, 16 agosto de 1861, nº. 758.
- O ARGOS, 09 de setembro de 1861, nº. 778.
- O ARGOS, 15 de setembro de 1861.
- O ARGOS, 21 de setembro de 1861.
- O ARGOS, 15 de outubro de 1861, nº. 809.
- O ARGOS, 01 de novembro de 1861, nº. 824.
- O ARGOS, 02 de dezembro de 1861, nº. 850.
- O ARGOS, 06 de dezembro de 1861.
- O ARGOS, 16 de dezembro de 1861, nº. 862.
- O ARGOS, 14 de janeiro de 1862, nº. 886.
- O ARGOS, 18 de janeiro de 1862, nº. 890.
- O ARGOS, 15 de setembro de 1861.
- O ARGOS, 21 de setembro de 1861.
- O ARGOS, 28 de setembro de 1861, nº. 793.
- O ARGOS, 4 de setembro de 1861.
- O ARGOS, nº. 972.
- O CACIQUE, 01 de outubro de 1870.
- O CACIQUE, 22 de outubro de 1870.
- CHAVECO, 30 de dezembro de 1860, nº. 8.
- O CONCILIADOR CATARINENSE, 07 de maio de 1851, nº. 206.
- O CONCILIADOR CATARINENSE, 19 de julho de 1851, nº. 227.
- O CONCILIADOR CATARINENSE, 27 de julho de 1850, nº. 127.
- O CONCILIADOR CATARINENSE, 17 de agosto de 1850, nº. 133.
- O CONCILIADOR CATARINENSE, 07 de maio de 1851, nº. 206.
- O CONCILIADOR CATARINENSE. 19 de julho de 1851, nº. 227.
- O CONSERVADOR, 16 de junho de 1854, nº. 230, p. 04.

O CONSERVADOR, 2 de outubro de 1855, nº. 360.  
O CONSERVADOR, 09 de outubro de 1855, nº. 362.  
O CONSERVADOR, 13 de abril de 1855, nº. 314.  
O CONSERVADOR, 17 de abril de 1855, nº. 315.  
O CONSERVADOR, 24 de abril de 1855, nº. 317.  
O CONSERVADOR, 08 de maio de 1855.  
O CONSERVADOR, 27 de novembro de 1855, nº. 376.  
O CONSERVADOR, 09 de maio de 1874, nº. 129.  
O CONSERVADOR, 08 de agosto de 1874, nº. 153.  
O CONSERVADOR, 13 de janeiro de 1875, nº. 198.  
O CONSERVADOR, 29 de setembro de 1875, nº. 270.  
O CONSERVADOR, 08 de dezembro de 1875, nº. 289.  
O CONSERVADOR, 19 de julho de 1876, nº. 348.  
O CONSERVADOR, 05 de agosto de 1876, nº. 353.  
O CONSERVADOR, 07 de fevereiro de 1877, nº. 398.  
O CONSERVADOR, 14 de março de 1877, nº. 468.  
O CONSERVADOR, 01 de agosto de 1877, nº. 446.  
O CONSERVADOR, 18 de agosto de 1877, nº. 450.  
O CONSERVADOR, 13 de outubro de 1877, nº. 464.  
O CONSERVADOR, 02 de janeiro de 1878, nº. 483.  
O CONSERVADOR, 27 de janeiro de 1878, nº. 499.  
O COSERVADOR, 06 de março de 1878, nº. 500.  
O CONSERVADOR, 24 de outubro de 1878, nº. 556.  
O CONSERVADOR, 14 de outubro de 1884, nº. 35.  
O CONSERVADOR, 14 de novembro de 1885.  
O CONSERVADOR, 17 de outubro de 1887, nº. 222.  
O CONSERVADOR, 05 de agosto de 1889, nº. 147.  
O CONSERVADOR, 17 de outubro de 1889, nº. 208.  
O CONSERVADOR, 24 de outubro de 1889, nº. 214.  
CORREIO CATARINENSE, 27 de abril de 1853.  
O CORREIO CATARINENSE, 01 de junho de 1853, nº. 29.  
O CORREIO CATARINENSE, 21 de setembro de 1853, nº. 45.  
O CORREIO CATHARINENSE, 28 de set. de 1853, nº. 46.  
O CORREIO CATARINENSE, 07 de dezembro de 1853, nº. 56.  
O CORREIO CATARINENSE, 08 de fevereiro de 1854.

O CORREIO CATARINENSE, 02 de agosto de 1854, nº. 90.  
O CORREIO CATARINENSE, 13 de setembro de 1854, nº. 95.  
O CORREIO CATARINENSE, 25 de outubro de 1854, nº. 101.  
CORREIO DA TARDE, 08 de março de 1884, nº. 54.  
CORREIO DA TARDE, 26 de março de 1884.  
CORREIO DA TARDE, 07 de abril de 1884, nº. 63.  
CORREIO DA TARDE, 17 de abril de 1884, nº. 87.  
CORREIO DA TARDE, 16 de julho de 1884, nº. 161.  
O CREPÚSCULO, 18 de junho de 1888.  
CREPÚSCULO, 9 de junho de 1888.  
O CRÍTICO, 11 de outubro de 1885.  
O CRUZEIRO, 06 de setembro de 1860, nº. 51.  
O CRUZEIRO DO SUL, 16 de setembro de 1858.  
O DESPERTADOR, 24 de abril de 1863, nº. 29.  
O DESPERTADOR, 16 de fevereiro de 1864, nº. 114.  
O DESPERTADOR, 17 de março de 1864, nº. 123.  
O DESPERTADOR, 13 de agosto de 1864, nº. 165.  
O DESPERTADOR, 2 de setembro 1864, nº. 171.  
O DESPERTADOR, 07 de setembro de 1864, nº. 172.  
O DESPERTADOR, 10 de setembro de 1864, nº. 173.  
O DESPERTADOR, 13 de setembro de 1864, nº. 174.  
O DESPERTADOR, 17 de novembro de 1865.  
O DESPERTADOR, 26 de janeiro de 1866, nº. 317.  
O DESPERTADOR. 30 de novembro de 1866.  
O DESPERTADOR, 01 de agosto de 1868, nº. 577.  
O DESPERTADOR, 06 de outubro de 1868, nº. 595.  
O DESPERTADOR, 21 de outubro 1873, nº. 283.  
O DESPERTADOR, 14 de agosto de 1874, nº. 1200.  
O DESPERTADOR, 29 de setembro de 1874, nº. 1213.  
O DESPERTADOR, 30 de outubro de 1874, nº. 1222.  
O DESPERTADOR, 08 de maio de 1875, nº. 1275.  
O DESPERTADOR, 24 de abril de 1877, nº. 1478.  
O DESPERTADOR, 19 de junho de 1877, nº. 1494.  
O DESPERTADOR, 9 de julho de 1878, nº. 1601.  
O DESPERTADOR, 15 de outubro de 1878, nº. 1629.

O DESPERTADOR, 11 de março de 1879, nº. 1671.  
O DESPERTADOR, 14 de fevereiro de 1880, nº. 1767.  
O DESPERTADOR, 01 de maio de 1880, nº. 1788.  
O DESPERTADOR, 13 de abril de 1881, nº. 1886.  
O DESPERTADOR, 04 de maio de 1881, nº. 1891.  
O DESPERTADOR, 28 de maio de 1881, nº. 1898.  
O DESPERTADOR, 07 de dezembro de 1881, nº. 1953.  
O DESPERTADOR, 21 de novembro de 1883, nº. 2150.  
O DESPERTADOR, 23 de abril de 1884, nº. 2191.  
O DESPERTADOR, 07 de junho de 1884, nº. 2204.  
O DESPERTADOR, 29 de outubro de 1884, nº. 2244.  
O ESTADO, 19 de fevereiro de 1899, nº. 279.  
O ESTADO, 23 de março de 1899, nº. 305.  
O ESTADO, 23 de abril de 1899, nº. 329.  
O ESTADO, 17 de maio de 1899, nº. 347.  
O ESTADO, 28 de maio de 1899, nº. 357.  
O ESTADO, 03 de junho de 1899, nº. 361.  
O ESTADO, 16 de junho de 1899, nº. 393.  
O ESTADO, 16 de julho de 1899.  
O ESTADO, 01 de agosto de 1899.  
O ESTADO, 05 de agosto de 1899, nº. 410.  
O ESTADO, 09 de agosto de 1899, nº. 413.  
O ESTADO, 20 de agosto de 1899, nº. 422.  
O ESTADO, 10 de setembro de 1899.  
O ESTADO, 07 de outubro de 1899.  
O ESTADO, 19 de novembro de 1899, nº. 492.  
GAZETA DO SUL, 03 de agosto de 1890, nº. 138.  
GAZETA DO SUL, 14 de agosto de 1890, nº. 146.  
GAZETA DO SUL, 07 de setembro de 1890, nº. 241.  
GAZETA DO SUL, 09 de outubro de 1890, Nº. 192.  
GAZETA DO SUL, 14 de novembro de 1890.  
GAZETA DO SUL, 31 de dezembro de 1890, nº. 259.  
GAZETA DO SUL, 21 de fevereiro de 1891, nº. 6.  
GAZETA DO SUL, 12 de maio de 1891.  
A IDÉIA, 31 de dezembro de 1899, nº. 25.

A IDÉIA, 21 de janeiro de 1900, nº.28.

JORNAL DO COMÉRCIO, 25 de fevereiro de 1880, nº. 02.

JORNAL DO COMÉRCIO, 03 de março de 1880, nº. 3.

JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de abril de 1880, nº. 11.

JORNAL DO COMÉRCIO, 14 de junho de 1881, nº. 125.

JORNAL DO COMÉRCIO, 21 de julho de 1881, nº. 154.

JORNAL DO COMÉRCIO, 22 de setembro de 1882, nº. 213.

JORNAL DO COMÉRCIO, 17 de novembro de 1883.

JORNAL DO COMÉRCIO, 24 de novembro de 1883, nº. 269.

JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de dezembro de 1883, nº. 283.

JORNAL DO COMÉRCIO, 1º de janeiro de 1884, nº. 1.

JORNAL DO COMÉRCIO, 06 de janeiro de 1884, nº. 05.

JORNAL DO COMÉRCIO, 16 de fevereiro de 1884, nº. 40.

JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de março de 1884.

JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de dezembro de 1884, nº. 296.

JORNAL DO COMÉRCIO, 16 de junho de 1885, Nº. 131.

JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de julho de 1885.

JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de agosto de 1885.

JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de agosto de 1885, nº. 186.

JORNAL DO COMÉRCIO, 29 de setembro de 1885, nº. 216.

JORNAL DO COMÉRCIO, 02 de outubro de 1885, nº. 219.

JORNAL DO COMÉRCIO, 26 de novembro de 1887, nº. 227.

JORNAL DO COMÉRCIO, 11 de julho de 1888, nº. 116.

JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de agosto de 1888, nº. 139.

JORNAL DO COMÉRCIO, 15 de setembro de 1888, Nº. 169.

JORNAL DO COMÉRCIO, 02 de outubro de 1888, nº. 183.

JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de outubro de 1888, nº. 193.

JORNAL DO COMÉRCIO, 27 de dezembro de 1888, Nº. 253.

JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de junho de 1889, nº. 87.

JORNAL DO COMÉRCIO, 15 de julho de 1890.

JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de agosto de 1890, nº. 143.

JORNAL DO COMÉRCIO, 20 de setembro de 1890, nº. 173.

JORNAL DO COMÉRCIO, 21 de abril de 1891.

JORNAL DO COMÉRCIO, 20 de abril de 1892, nº. 50.

JORNAL DO COMÉRCIO, 19 de maio de 1892, nº. 74.

JORNAL DO COMÉRCIO, 04 de junho de 1892, nº. 85.  
JORNAL DO COMÉRCIO, 09 de novembro de 1892, nº. 213.  
JORNAL DO COMÉRCIO, 05 de janeiro de 1893, nº. 262.  
JORNAL DO COMÉRCIO, 26 de maio de 1893, nº. 81.  
JÚPITER, 31 de julho de 1887, nº. 13.  
MATRACA, 12 de setembro de 1885, nº. 44.  
O MENSAGEIRO, 26 de setembro de 1855, nº. 03.  
O MENSAGEIRO, 24 de novembro de 1855, nº. 20.  
O MENSAGEIRO, 19 de dezembro de 1855, nº. 27.  
O MENSAGEIRO, 16 de fevereiro de 1856.  
O MENSAGEIRO, 27 de fevereiro de 1856, nº. 32.  
O MENSAGEIRO, 05 de março de 1856, nº. 49.  
O MENSAGEIRO, 10 de maio de 1856.  
O MENSAGEIRO, 10 de setembro de 1856, nº. 101.  
O MENSAGEIRO, 18 de outubro de 1856, nº. 112.  
O MENSAGEIRO, 18 de outubro de 1857, nº. 209.  
O MENSAGEIRO, 2 de julho de 1856, nº. 85.  
O MENSAGEIRO, 5 de dezembro de 1855, nº. 23.  
O MENSAGEIRO, 10 de setembro de 1856, nº. 101.  
O MENSAGEIRO, outubro de 1857.  
O MENSAGEIRO, 03 de dezembro de 1856, nº. 125.  
O MERCANTIL, 16 de junho de 1863, nº. 255.  
O MERCANTIL, julho de 1863.  
O MERCANTIL, 08 de outubro de 1863.  
O MERCANTIL, 28 de outubro de 1866, nº. 574.  
O MERCANTIL, 22 de novembro de 1866, nº. 581.  
O MERCANTIL, 25 de julho de 1867, nº. 650.  
O MERCANTIL, 17 de outubro de 1867, nº. 674.  
O MERCANTIL, 27 de agosto de 1868, nº. 762.  
O MERCANTIL, 1º de novembro de 1868, nº. 780.  
O MERCANTIL, 5 de dezembro de 1868, nº. 612.  
O MOLEQUE, 16 de abril de 1885, nº. 17.  
O MOLEQUE, 21 de julho de 1885.  
O NOVO IRIS, 12 de abril de 1850, nº. 10.  
O NOVO ÍRIS, 10 de maio de 1850, nº. 18.

O NOVO ÍRIS, 10 de setembro de 1850, nº. 52.  
O NOVO ÍRIS, 03 de dezembro de 1850, nº. 76.  
O NOVO ÍRIS, 05 de dezembro de 1851, nº. 177.  
O PACAJÁ, 27 de julho de 1862, nº. 12.  
O PACAJÁ, 10 de agosto de 1862, nº. 14.  
A PÁGINA, 23 de setembro de 1900, nº. 26.  
O PROGRESSISTA, 11 de outubro de 1860, nº. 33.  
O PROGRESSISTA, 24 de janeiro de 1861, nº. 48.  
A REGENERAÇÃO, 29 de setembro de 1869, nº. 109.  
A REGENERAÇÃO, 23 de outubro de 1869.  
A REGENERAÇÃO, 06 de novembro de 1869, nº. 120.  
A REGENERAÇÃO, 27 de novembro de 1869, nº. 126.  
A REGENERAÇÃO, 21 de abril de 1872, nº. 370.  
A REGENERAÇÃO, 24 de julho de 1873, nº. 495.  
A REGENERAÇÃO, 25 de setembro de 1873.  
A REGENERAÇÃO, 30 de outubro de 1873, nº. 521.  
A REGENERAÇÃO, 13 de novembro de 1873, nº. 524.  
A REGENERAÇÃO, 05 de fevereiro de 1874, nº. 548.  
A REGENERAÇÃO, 05 de março de 1874, nº. 555.  
A REGENERAÇÃO, 20 de setembro de 1874, nº. 609.  
A REGENERAÇÃO, 03 de outubro de 1874, nº. 635.  
A REGENERAÇÃO, 29 de outubro de 1874.  
A REGENERAÇÃO, 20 de dezembro de 1874, nº. 635.  
A REGENERAÇÃO, 11 de julho de 1878, nº. 982.  
A REGENERAÇÃO, 28 de março de 1878.  
A REGENERAÇÃO, 24 de fevereiro de 1878.  
A REGENERAÇÃO, 30 de julho de 1878, nº. 979.  
A REGENERAÇÃO, 18 de agosto de 1878, nº. 993.  
A REGENERAÇÃO, 17 de outubro de 1878, nº. 1009.  
A REGENERAÇÃO, 29 de dezembro de 1878, nº. 1030.  
A REGENERAÇÃO, 01 de janeiro de 1880, nº. 01.  
A REGENERAÇÃO, 13 de maio de 1880, nº. 36.  
A REGENERAÇÃO, 20 de maio de 1880, nº. 38.  
A REGENERAÇÃO, 13 de junho de 1880, nº. 45.  
A REGENERAÇÃO, 05 de agosto de 1880, nº. 57.



A REGENERAÇÃO, 11 de novembro de 1880, nº. 83.  
A REGENERAÇÃO, 25 de novembro de 1880, nº. 87.  
A REGENERAÇÃO, 24 de novembro de 1881.  
A REGENERAÇÃO, 14 de outubro de 1883, nº. 130.  
A REGENERAÇÃO, 18 de outubro de 1883, nº133.  
A REGENERAÇÃO, 25 de outubro de 1883, nº. 139.  
A REGENERAÇÃO 20 de novembro de 1883.  
A REGENERAÇÃO, 13 de julho de 1884, nº. 156.  
A REGENERAÇÃO, 31 de agosto, de 1884, nº. 196.  
A REGENERAÇÃO, 03 de setembro de 1884, nº. 35.  
A REGENERAÇÃO 04 de novembro de 1884, nº. 247.  
A REGENERAÇÃO, 16 de dezembro de 1884, nº. 281.  
A REGENERAÇÃO, 10 de janeiro 1885, nº. 07.  
A REGENERAÇÃO, 11 de abril de 1885, nº. 73.  
A REGENERAÇÃO, 11 de agosto de 1885, nº. 172.  
A REGENERAÇÃO, 22 de setembro de 1886, nº. 208.  
A REGENERAÇÃO, 13 de outubro de 1886, nº. 226.  
A REGENERAÇÃO, 19 de outubro de 1886, nº. 230.  
A REGENERAÇÃO, 02 de dezembro de 1886, nº. 260.  
A REGENERAÇÃO, 17 de julho de 1888, nº. 151.  
A REGENERAÇÃO, 17 de outubro de 1888, nº. 220.  
A REGENERAÇÃO, 27 de novembro de 1888, nº. 251.  
A REGENERAÇÃO, 25 de janeiro de 1889, nº. 20.  
A REGENERAÇÃO, 30 de maio de 1889, nº. 115.  
A REGENERAÇÃO, 26 de abril de 1889, nº. 91.  
A REGENERAÇÃO, 03 de novembro de 1889, nº. 240.  
A REPÚBLICA, 14 de maio de 1890, nº. 141.  
A REPÚBLICA, 04 de agosto de 1890, nº. 208.  
A REPÚBLICA, 06 de dezembro de 1890, nº. 307.  
A REPÚBLICA, 31 de maio de 1891, nº. 84.  
A REPÚBLICA, 22 de dezembro de 1891, nº. 618.  
A REPÚBLICA, 10 de março de 1892, nº. 17.  
A REPÚBLICA, 30 de setembro de 1892, nº. 181.  
A REPÚBLICA, 22 de fevereiro de 1893, nº. 854.  
A REPÚBLICA, 19 de agosto de 1894, nº. 115.

A REPÚBLICA, 09 de setembro de 1894, nº. 115.  
A REPÚBLICA, 14 de novembro de 1894, nº. 170.  
A REPÚBLICA, 06 de setembro de 1895.  
A REPÚBLICA, 10 de setembro de 1895, nº. 197.  
A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1895, nº. 216.  
A REPÚBLICA, 23 de outubro de 1895, nº. 240.  
A REPÚBLICA, 12 de novembro de 1895, nº. 256.  
A REPÚBLICA, 21 de novembro de 1895, nº. 263.  
A REPÚBLICA, 26 de novembro de 1895, nº. 267.  
A REPÚBLICA, 10 de dezembro de 1895, nº. 279.  
A REPÚBLICA, 24 de abril de 1898, nº. 256.  
A REPÚBLICA, 07 de janeiro de 1899, nº. 6.  
A REPÚBLICA, 16 de março de 1899.  
A REPÚBLICA, 12 de abril de 1899, nº. 83.  
A REPÚBLICA, 29 de julho de 1899, nº. 171.  
A REPÚBLICA, 19 de agosto de 1899, nº. 189.  
A REPÚBLICA, 16 de setembro de 1899, nº. 212.  
A REPÚBLICA, 15 de outubro de 1899, nº. 236.  
A REPÚBLICA, 09 de janeiro de 1900, nº. 42.  
A REPÚBLICA, 1º de fevereiro de 1900, nº. 62.  
A REPÚBLICA, 06 de fevereiro de 1900, nº. 66.  
A REPÚBLICA, 04 de abril de 1900, nº. 114.  
A REPÚBLICA, 21 de abril de 1900, nº. 129.  
A REPÚBLICA, 20 de maio de 1900, nº. 151.  
A REPÚBLICA, 20 de maio de 1900, nº. 156.  
A REPÚBLICA, 09 de outubro de 1900, nº. 386.  
A REPÚBLICA, 01 de novembro de 1900, nº. 405.  
A REVELAÇÃO, 18 de dezembro de 1852, nº. 17.  
SUL AMERICANO, 13 de maio de 1900, nº. 30.  
SUL AMERICANO, 25 de novembro de 1900, nº. 58.  
A VOLETA, 19 de novembro de 1899.

## 9 - ANEXOS

### 9.1 - Representações que vieram à cena em Nossa Senhora do Desterro. Século XIX

07 de abril de 1817.

Houve teatro e sombras para divertimento do povo no Quartel dos Regimentos d'El rei, assistido por uma multidão.

08 de abril de 1817.

Drama: Tragédia do Fayal (3 vezes seguidas).

Em 20 de abril de 1817.

Drama: Tragédia do Fayal.

13 de maio de 1817:

Peça: Nova Castro.

Outubro de 1830.

Novo Teatro.

Drama: O Castigo da Prepotência.

Abril de 1831:

Comédia: Frederico II, em Habelavert, no Condado de Galtz.

Autor: Flamério.

07 de abril de 1833.

Teatrinho Catarinense.

Drama: Anel de Ferro.

26 de outubro de 1845.

Casal Imperial visita Desterro.

Teatro São Pedro de Alcântara.

Peça: Não se o conhece o nome da peça encenada em tal ocasião.

16 de fevereiro de 1846.

Casal Imperial volta do Rio Grande do Sul.

Peça: Não se conhece o nome da peça encenada na ocasião.

Sociedade Dramática Particular (SDP) SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

Teatro São Pedro.

Abril de 1850.

Acontece o primeiro espetáculo da SDP São Pedro de Alcântara.<sup>381</sup>

Peça: Ignora-se o programa de tal espetáculo.

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

Teatro São Pedro.

16 de maio de 1850.

Drama: Amor de um Padre.

Entremez: O Caixeiro da Taberna.

Autor: Martins Pena.<sup>382</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

26 de março de 1851.

Peça: O Malfeitor de Gadraque.<sup>383</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

27 de junho de 1850.

Comédia: O Noviço.

Autor: Martins Pena.

Farsa: Caloteiro por Bailes.<sup>384</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

29 de julho de 1850.

Drama português: O Homem da Máscara Negra.

Farsa: Quem Casa quer Casa.

Autor: Martins Pena.<sup>385</sup>

---

<sup>381</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 147.

<sup>382</sup> O NOVO ÍRIS, 10 de maio de 1850, n.º 18. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 148.

<sup>383</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 07 de maio de 1851, n.º 206. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 155.

<sup>384</sup> BOITEUX, Lucas. *Sociedades recreativas*, in: *Anais do Primeiro Congresso de História Catarinense*. Florianópolis: Imprensa Oficial, Vol. III, 1951, p. 286. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 157.

<sup>385</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 27 de julho de 1850, n.º 127. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 157.

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

17 de agosto de 1850.

Drama: Os Seis Degraus do Crime.

Farsa: O Maníaco.<sup>386</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1850.

Drama: O Judeu.

Elogio Dramático do reverendo Joaquim Gomes de Oliveira e Paiva (Padre Paiva).<sup>387</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

12 de outubro de 1850.

Monólogo recitado por João Carlos Galdino de Souza (sócio da SDP).

Drama histórico: Gomes Freire de Andrade.

Farsa: Um Duelo no 3º Andar.<sup>388</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

02 de dezembro de 1850.

Monólogo recitado por Joaquim do Amaral e Silva Ferrão.

Drama: Camões.

Autor: Francisco Manoel Rapozo D'Almeida (português).<sup>389</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

26 de abril de 1851.

Drama: O Malfeitor de Gadraque.<sup>390</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

02 de dezembro de 1851.

Aniversário do Imperador.

Drama: Roberto o Chefe dos Salteadores.<sup>391</sup>

---

<sup>386</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 17 de agosto de 1850, nº. 133, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p.158.

<sup>387</sup> O NOVO ÍRIS, 10 de setembro de 1850, nº. 52, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 157.

<sup>388</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 158.

<sup>389</sup> O NOVO ÍRIS, 03 de dezembro de 1850, nº. 76. Apud; COLLAÇO. Op. cit. p. 159.

<sup>390</sup> COLLAÇO. Op. cit. p 159.

<sup>391</sup> O NOVO ÍRIS, 05 de dezembro de 1851, nº. 177. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 160.

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

1º semestre de 1852.

Drama: O Cego.

Autor: Joaquim Manoel de Macedo.<sup>392</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

12 de outubro de 1852.

Peça: Ataque a Moron.<sup>393</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

02 de dezembro de 1852.

Drama: A Estrangeira.<sup>394</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

Dezembro de 1852.

Espectáculo beneficente ao Imperial Hospital de Caridade.

Peça: Otelo ou o Mouro de Veneza.<sup>395</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

14 de maio de 1853.

Drama: O Nobre e o Plebeu.<sup>396</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1853.

Monólogo escrito por: Joaquim Gomes de Oliveira Paiva.

Recitado por: Joaquim Juvêncio Cidade.

Drama: Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado.<sup>397</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

Récita extraordinária.

21 de setembro de 1853.

---

<sup>392</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 160.

<sup>393</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 160-161.

<sup>394</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Vol. II, Florianópolis: Lunardelli, 1979. p.161.

<sup>395</sup> A REVELAÇÃO, 18 de dezembro de 1852, nº. 17, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 161.

<sup>396</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 161.

<sup>397</sup> O CORREIO CATARINENSE, 01 de junho de 1853, nº. 29, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 162.

Pela primeira vez, em um teatro da província, sobe à cena uma obra catarinense:

Drama: O Pescador ou o Conde de Castellamar

Autor: Álvaro Augusto de Carvalho.<sup>398</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

10 de fevereiro de 1854.

Récita extraordinária para o Hospital de Caridade.

Tragédia: Antonio José ou o Poeta e a Inquisição.

Autor: Domingos Gonçalves de Magalhães.

Comédia: O Caixeiro da Taberna.

Autor: Martins Pena.<sup>399</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1854.

Drama: A Órfã de Bruxelas

Autor: Franc. de Paulicéia.<sup>400</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

21 de outubro de 1854.

Drama: O Homem da Máscara Negra.

Farsa: Vovô Coió.<sup>401</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1855.

Drama: Maura.<sup>402</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

24 de novembro de 1855.

Drama: A Vingativa.<sup>403</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

02 de dezembro de 1855.

---

<sup>398</sup> O CORREIO CATARINENSE, 21 de setembro de 1853, nº. 45.

<sup>399</sup> O CORREIO CATARINENSE, 08 de fevereiro de 1854.

<sup>400</sup> O CORREIO CATARINENSE, 13 de setembro de 1854, nº. 95, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 164.

<sup>401</sup> O CORREIO CATARINENSE, 25 de outubro de 1854, nº. 101, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 165.

<sup>402</sup> O MENSAGEIRO, 26 de setembro de 1855, nº. 03, Apud: COLLAÇO, Vera. Op. cit. p. 165.

<sup>403</sup> O MENSAGEIRO, 24 de novembro de 1855, nº. 20, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 165.

Monólogo recitado por: Joaquim Juvêncio Cidade.

Drama: O Malfeitor de Gradaque.<sup>404</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

23 de dezembro de 1855.

Estréia da peça de Álvaro de Carvalho.

Drama: Pedro Martelli ou O Conde de Castellamar.

Autor: Álvaro de Carvalho.

Drama: Tupaly.

Autor: José Vitorino da Silva Azevedo.<sup>405</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

18 de abril de 1856.

Drama: Adolfo.

Autor: José Vitorino da Silva Azevedo.<sup>406</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1856.

Drama: O Filho do Alfaiate ou As Más Companhias.

Autor: Antônio Carlos Cordeiro.

Monólogo: Joaquim Juvêncio Cidade.<sup>407</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

17 de Março de 1857.

Drama em 5 atos: O Jesuíta ou O Bastardo D'el Rei.<sup>408</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

06 de setembro de 1857.

Drama: Dois Renegados.<sup>409</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

12 de outubro de 1857.

---

<sup>404</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 166.

<sup>405</sup> O MENSAGEIRO, 27 de fevereiro de 1856, nº. 32, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 150.

<sup>406</sup> CABRAL. Op. cit. p. 161.

<sup>407</sup> O MENSAGEIRO, 10 de setembro de 1856, nº. 101, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 168.

<sup>408</sup> O ARGOS, 20 de março de 1857, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 168.

<sup>409</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 169.



Reprise de O Filho do Alfaiate ou As Más Companhias.

Autor: Antônio Carlos Cordeiro. <sup>410</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

18 de agosto de 1860.

Drama em 5 atos: Pedro Sem Mais Nada. <sup>411</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

06 de outubro de 1860.

Comédia: O Fantasma Branco. <sup>412</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

12 de outubro de 1860.

Monólogo representado por: João do Prado Faria. <sup>413</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

26 de janeiro de 1861.

Comédia: Demônio Familiar.

Autor: José de Alencar.

Farsa: Duas Bengalas. <sup>414</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

27 de julho de 1861.

Drama: O Demônio Familiar.

Autor: José de Alencar. <sup>415</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

17 de agosto de 1861.

Comédia em 1 ato: A Vizinha Margarida.

Comédia em 1 ato: Ambos Sem Calça.

Farsa: O Holandês. <sup>416</sup>

---

<sup>410</sup> O MENSAGEIRO, 18 de outubro de 1857, nº. 209. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 169.

<sup>411</sup> O CRUZEIRO 06 de setembro de 1860, nº. 51, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 170.

<sup>412</sup> O ARGOS, 06 de outubro de 1860, nº. 623, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 170.

<sup>413</sup> O PROGRESSISTA, 11 de outubro de 1860, nº. 33, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 170.

<sup>414</sup> O PROGRESSISTA, 24 de janeiro de 1861, nº. 48, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 170.

<sup>415</sup> O ARGOS, 27 de julho de 1861, nº. 741, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 171.

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de setembro de 1861.

Drama: Pedro.

Monólogo escrito pelo vigário da freguesia de Santo Antônio e representado pelo padre Francisco Pedro da Cunha.<sup>417</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

16 de outubro de 1861.

Drama: Amor e Honra.

Comédia: Partir a Tempo.

Farsa: A Patente de Capitão.<sup>418</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

03 de novembro de 1861.

Drama em 3 atos: Conde de Zampieri.

Farsa: A Parteira Anatômica.<sup>419</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

03 de dezembro de 1861.

Drama: Dalila.

Cena cômica: Berta de Castigo.<sup>420</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

07 de dezembro de 1861.

Drama: Gaiato de Lisboa.

Farsa: Maricota ou os Efeitos da Educação.<sup>421</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

12 de julho de 1862.

Drama: Os Dois Renegados.

Autor: Mendes Leal.<sup>422</sup>

---

<sup>416</sup> O ARGOS, 16 agosto de 1861, nº. 758, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 171.

<sup>417</sup> O ARGOS, 09 de setembro de 1861, nº. 778, Apud: OLLAÇO. Op. cit. p. 171.

<sup>418</sup> O ARGOS, 15 de outubro de 1861, nº. 809, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 171.

<sup>419</sup> O ARGOS, 01 de novembro de 1861, nº. 824, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 171.

<sup>420</sup> O ARGOS, 02 de dezembro de 1861, nº. 850, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 172

<sup>421</sup> O ARGOS, 06 de dezembro de 1861, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 172.

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

02 de dezembro de 1862.

Drama: Mineiros da Desgraça.

Autor: Quintino Bocaiúva.<sup>423</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

19 de abril de 1863.

Drama: Casamento e Despacho.

Mais duas cenas cômicas do senhor: Xavier de Novaes.<sup>424</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

28 de junho de 1863.

Comédia: O Morgado de Faffe.

Comédia: Vizinha Margarida.<sup>425</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

18 de julho de 1863.

Drama em 4 atos: 29 Honra e Glória.

Farsa: Tolo Fingido.

Representado ainda em 01 de agosto em benefício da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência.<sup>426</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.

23 de dezembro de 1863.

Drama: Raymundo.

Autor: Álvaro de Carvalho.<sup>427</sup>

SDP SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA:

18 de fevereiro de 1864.

Drama: Uma Moça de Juízo.

Autor: Álvaro Augusto de Carvalho.<sup>428</sup>

---

<sup>422</sup> O PACAJÁ, 27 de julho de 1862, nº. 12, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 172.

<sup>423</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 172.

<sup>424</sup> O DESPERTADOR, 24 de abril de 1863, nº. 29, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 173.

<sup>425</sup> O MERCANTIL, julho de 1863.

<sup>426</sup> O MERCANTIL, 16 de junho de 1863, nº. 255, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 173.

<sup>427</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 173.

<sup>428</sup> O DESPERTADOR, 16 de fevereiro de 1864, nº. 114, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 173-174.

SOCIEDADE PARTICULAR TEATRINHO INFANTIL (JUVENIL PARTICULAR).

01 de março de 1856.

Drama: Adolpho (repetida em 18/04).

Farsa: O Inglês.<sup>429</sup>

SOCIEDADE PARTICULAR TEATRINHO INFANTIL (JUVENIL PARTICULAR).

25 de outubro de 1856.

Récita em benefício ao Senhor Bom Jesus dos Passos.<sup>430</sup>

SOCIEDADE PARTICULAR RECREIO DRAMÁTICO.

07 de setembro de 1864.

Drama: Amor à Pátria

Drama: Pedro.

Comédia: Manda quem Pode.<sup>431</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO E HARMONIA.

Drama (4 atos): Mineiros da Desgraça.

Autor: Quintino Bocaiúva.<sup>432</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO E HARMONIA.

07 de maio de 1868.

Espectáculo em benefício à atriz Anna Luiza.

Drama: Suplício de uma Mulher

Autor: Alexandre Dumas Filho e Girardini, traduzido por Machado de Assis.

Cena cômica: Quero Ser Cômico.<sup>433</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR PHENIX CATHARINENSE

Teatro São Pedro.

27 de agosto de 1868.

Drama: O Arrependimento.

Autor: Marques de Guimarães.<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> O MENSAGEIRO, 05 de março de 1856, nº. 49, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 192.

<sup>430</sup> O ARGOS, 12 de dezembro de 1856, nº. 98, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 193.

<sup>431</sup> O DESPERTADOR, 07 de setembro de 1864, nº. 172, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 195.

<sup>432</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 212.

<sup>433</sup> O MERCANTIL, 27 de agosto de 1868, nº. 762. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 212.

<sup>434</sup> O DESPERTADOR, 06 de outubro de 1868, nº. 595, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p.214.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR (de nome desconhecido).

Teatro São Pedro.

Segundo semestre de 1869.

Drama: O Senhor de Dumbicky

Autor: Alexandre Dumas.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO CATARINENSE

Drama: Nódoa de Sangue.

Comédia: Diabo Atrás da Porta.<sup>435</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO CATARINENSE.

09 de maio de 1874.

Drama: O Poder do Ouro.<sup>436</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO CATARINENSE.

30 de setembro de 1875.

Récita em benefício da Sociedade Musical Santa Cecília.

Episódio ornado por canto: Encontrei-o Afinal.

Drama em 4 atos: O Poder do Ouro.

Comédia em 1 ato: O Defeito de Família.

Autor: França Júnior.<sup>437</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR SANTA ISABEL.

02 de dezembro de 1875.

Drama: Os Mineiros da Graça.

Comédia: O Marido Vítima das Modas.<sup>438</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

04 de dezembro de 1873.

Drama: Ricardo de Nortal.<sup>439</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

26 de fevereiro de 1874.

---

<sup>435</sup> A REGENERAÇÃO, 05 de fevereiro de 1874, nº. 548, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 236.

<sup>436</sup> O CONSERVADOR, 09 de maio de 1874, nº. 129, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p.236.

<sup>437</sup> O CONSERVADOR, 29 de setembro de 1875, nº. 270, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 238.

<sup>438</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 239.

<sup>439</sup> A REGENERAÇÃO, 30 de outubro de 1873, nº. 521, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 243.

Peça: (é desconhecido o nome da peça representada).<sup>440</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

05 de março de 1874.

Drama em 2 atos: Justiça.

Autor: Camillo Castello Branco.

Comédia: Frei Apolinário.

Autor: Antônio Machado da Rosa.<sup>441</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

14 de março de 1874.

Espectáculo beneficente para o sócio João Luiz Gomes de Miranda.

Drama: A Expição.

Ária ornada de música: O Bolieiro Romântico.<sup>442</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

26 de outubro de 1874.

Drama: Paulo.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>443</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

24 de dezembro de 1874.

Drama: Abençoadas Lágrimas.

Autor: Camillo Castello Branco.<sup>444</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ARTISTAS.

Drama: Abençoadas Lágrimas.

Autor: Camillo Castelo Branco

Comédia: Meia Hora de Cinismo.

Autor: França Júnior.<sup>445</sup>

---

<sup>440</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 243.

<sup>441</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 243.

<sup>442</sup> A REGENERAÇÃO, 05 de março de 1874, nº. 555, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 243.

<sup>443</sup> A REGENERAÇÃO, 20 de setembro de 1874, nº. 609, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>444</sup> A REGENERAÇÃO, 20 de dezembro de 1874, nº. 635, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>445</sup> O CONSERVADOR, 13 de janeiro de 1875, nº. 198, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 245.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ESTUDANTES.

19 de outubro de 1874.

Drama em 3 atos: André o Fabricante.

Autor: José Dias Guimarães.

Música: Filarmônica Militar.<sup>446</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR HARMONIA DRAMÁTICA.

11 de março de 1877.

Drama: Nódoa de Sangue.<sup>447</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR HARMONIA DRAMÁTICA.

26 de abril de 1877.

Drama: Os Dois Serralheiros.

Autor: Felix Pyat.<sup>448</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR HARMONIA DRAMÁTICA.

16 de junho de 1877.

Comédia drama: A Honra de um Taverneiro.

Autor: Vasques.<sup>449</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR HARMONIA DRAMÁTICA.

28 de julho de 1877.

Drama: As Lágrimas de Maria.

Comédia: Ingleses na Costa.<sup>450</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR HARMONIA DRAMÁTICA.

15 de agosto de 1877.

Comédia-drama: A Honra de um Taverneiro.

Comédia: Othelo.<sup>451</sup>

---

<sup>446</sup> O DESPERTADOR, 30 de outubro de 1874, nº. 1222, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 246.

<sup>447</sup> O CONSERVADOR, 14 de março de 1877, nº. 468, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 248.

<sup>448</sup> O DESPERTADOR, 24 de abril de 1877, nº. 1478, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 249.

<sup>449</sup> O DESPERTADOR, 19 de junho de 1877, nº. 1494, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 249.

<sup>450</sup> O CONSERVADOR, 01 de agosto de 1877, nº. 446, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 250.

<sup>451</sup> O CONSERVADOR, 18 de agosto de 1877, nº. 450, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 250.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR APOLOGISTA DA ARTE  
DRAMÁTICA.

10 de agosto de 1878.

Comédia: O Noviço.

Autor: Martins Penna.<sup>452</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR APOLOGISTA DA ARTE  
DRAMÁTICA.

19 de setembro de 1878.

Drama português: Procella e Bonança.

Comédia em 1 ato “vertida do italiano”:

Morrer para ter Dinheiro.<sup>453</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR APOLOGISTA DA ARTE  
DRAMÁTICA.

02 de dezembro de 1878.

Drama: A Honra de Minha Filha.<sup>454</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR APOLOGISTA DA ARTE  
DRAMÁTICA.

20 de setembro de 1879.

Drama em 4 atos: Carlos o Artista.

Autor: Francisco Balthazar da Silveira.<sup>455</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR APOLOGISTA DA ARTE  
DRAMÁTICA.

15 de maio de 1880.

Drama: Naura a Descrida.

Comédia: Atribuições de um Estudante.<sup>456</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO ARTÍSTICA.

30 de junho de 1878.

Drama em 3 atos: O Anjo do Sacrifício.

---

<sup>452</sup> A REGENERAÇÃO, 18 de agosto de 1878, nº. 993, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>453</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>454</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>455</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 253.

<sup>456</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de maio de 1880, nº. 36, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 253.



Autor: Arthur Rodrigues Rocha.  
Cena cômica: O Menino Monclar.  
Comédia: Por Causa de um Algarismo. <sup>457</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO ARTÍSTICA.

14 de julho de 1878.  
Comédia em 2 atos: Innocencio ou O Eclipse de 1821.  
Comédia em 1 ato: Guerra aos Nunes.  
Cena cômica: As Pitadas do Velho Cosme.  
Comédia em 1 ato: Dois Gênios Iguais Não Fazem Liga. <sup>458</sup>

SOCIEDADE PARTICULAR CASSINO PHIL'ORPHENICO DRAMÁTICO.

Data: ??/1878.  
Drama: Os Caixeiros Nacionais.  
Autor: Constantino de Amaral Tavares (brasileiro).  
Comédia: Mystificador. <sup>459</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

27 de dezembro de 1879.  
Drama em 3 atos: Os Caixeiros Nacionais.  
Autor: Constantino de Amaral Tavares.  
Comédia: Não Subam às Escuras.  
Comédia: O Holandês ou Pagar o Mal que não Fez. <sup>460</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

19 de fevereiro de 1880.  
Drama em 3 atos: Abbadia de Penmarck.  
Comédia em 1 ato: Um Quadro de Casados. <sup>461</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

06 de março de 1880.  
Drama em 3 atos: O Fogo do Céu.

---

<sup>457</sup> A REGENERAÇÃO, 30 de julho de 1878, nº. 979, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 253.

<sup>458</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 254.

<sup>459</sup> O CONSERVADOR, 24 de outubro de 1878, nº. 556, Apud: COLLAÇO. Op. cit. 255.

<sup>460</sup> A REGENERAÇÃO, 01 de janeiro de 1880, nº 01. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 255.

<sup>461</sup> O DESPERTADOR, 14 de fevereiro de 1880, nº. 1767, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 256.

Comédia: Os Dois Perdigueiros num Rastro.<sup>462</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

24 de abril de 1880.

Peça: (desconhece-se o nome da peça apresentada).<sup>463</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

01 de maio de 1880.

Drama em 3 atos: A Parisina.

Autor: Carvalho Júnior.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: Pinheiro Machado.<sup>464</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

09 de maio de 1880.

Drama: Fogo no Céu.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: Pinheiro Machado.<sup>465</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

20 de junho de 1880.

Comédia em 3 atos: Niniche. Composição dramática. Reapresentada em 22 de agosto e 07 de setembro.

Autor: Alberto Millaut.

Musicada por: Mário Bollard.

Traduzida por: Arthur Azevedo.<sup>466</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

22 de agosto de 1880.

Comédia em 3 atos: Um Homem Político.

Comédia- opereta em 2 atos: Os Namorados de Minha Mulher.

Autores: Fournier e Louvencion.

---

<sup>462</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 03 de março de 1880, nº. 3. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 257.

<sup>463</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de abril de 1880, nº. 11. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 257.

<sup>464</sup> O DESPERTADOR, 01 de maio de 1880, nº. 1788, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 258.

<sup>465</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 257.

<sup>466</sup> A REGENERAÇÃO, 20 de maio de 1880, nº. 38. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 258.

Tradução: Francisco de Paula Sena Pereira.

Musicada por: José Brazilício.<sup>467</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

11 de novembro de 1880.

Espetáculo em prol das vítimas de uma inundação.

Drama em 2 atos: Poesia ou Dinheiro.

Autor: Camillo Castello Branco.

Comédia em 1 ato: Quem Desdenha.

Autor: Pinheiro Chagas.

Cena cômica: O Banana.

A Sociedade Guarany fez a parte musical.<sup>468</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

14 de janeiro de 1881.

Drama em 3 atos: Anjo Maria.

Comédia em 1 ato: A Senhora Está Deitada.<sup>469</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

12 de fevereiro de 1881.

Espetáculo beneficente para sete crianças órfãs.

Drama em 3 atos: Abel e Caim.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: Pinheiro Chagas.<sup>470</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

20 de abril de 1884.

Comédia-drama: Os Desafios.

Comédia: Devedores e Credores.

Música regida por Roberto Grant.<sup>471</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

---

<sup>467</sup> A REGENERAÇÃO, 05 de agosto de 1880, n.º. 57. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 259.

<sup>468</sup> A REGENERAÇÃO, 11 de novembro de 1880, n.º. 83. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 260.

<sup>469</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 260.

<sup>470</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 260-261.

<sup>471</sup> O DESPERTADOR, 23 de abril de 1884, n.º. 2191, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 264.

05 de junho de 1884.

Drama em 4 atos: O Bem e o Mal.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia em 1 ato: A Beata de Mantilha.

Música regida por Roberto Grant.<sup>472</sup>

#### SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

20 de julho de 1884.

Drama em 3 atos: Júlia.

Autor: Octávio Feuillet.

Comédia em 1 ato: O Arquiteto das Moças.

Autor: Henri Bocage.<sup>473</sup>

#### SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

07 de setembro de 1884.

Drama em 3 atos: O Homem de Ouro.

Autor: Mendes Leal.

Comédia em 1 ato: Pedro Freitas Cardoso.<sup>474</sup>

#### SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FRATERNAL BENEFICENTE.

20 de dezembro de 1884.

Espectáculo em homenagem a Sua Alteza Imperial, o Conde d'Eu, que estava junto à sua comitiva no Desterro.

Drama: Dedicção.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: Pinheiro Chagas.<sup>475</sup>

#### SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

07 de abril de 1881.

Drama em 3 atos: Novela em Ação.

Comédia: Rato, 22, Terceiro, Esquerdo.<sup>476</sup>

---

<sup>472</sup> O DESPERTADOR, 07 de junho de 1884, nº. 2204, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 264.

<sup>473</sup> CORREIO DA TARDE, 16 de julho de 1884, nº. 161, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 265.

<sup>474</sup> A REGENERAÇÃO, 03 de setembro de 1884, nº. 35, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 265.

<sup>475</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de dezembro de 1884, nº. 296, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 344.

<sup>476</sup> O DESPERTADOR, 13 de abril de 1881, nº. 1886. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 266 -267

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

01 de maio de 1881.

Festa beneficente em prol da viúva e filhas de um oficial da marinha.

Drama em 3 atos: Novela em Ação.

Comédia: Ambos Sem Calças.<sup>477</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

26 de maio de 1881.

Comédia: Matheus Braço de Ferro.

Comédia: A Corda Sensível.

Música: Roberto Grant.<sup>478</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

16 de junho de 1881.

Peça: Ao Calçar das Luvas.

Comédia em 1 ato: Por um Triz Coronel.

Comédia: A Monomania.

Música: José Brasilício de Souza.<sup>479</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

03 de julho de 1881.

Récita extraordinária.

Comédia: A Monomania.

Vaudeville: A Corda Sensível.<sup>480</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

28 de julho de 1881.

Comédia drama em 2 atos: O Segredo de uma Fidalga.

Comédia: O Eleitor.

Autor: Francisco de Paula Sena Pereira.

Musicada por: José Brasilício de Souza.<sup>481</sup>

---

<sup>477</sup> O DESPERTADOR, 04 de maio de 1881, n.º. 1891. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 267.

<sup>478</sup> O DESPERTADOR, 28 de maio de 1881, n.º. 1898. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 267.

<sup>479</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 14 de junho de 1881, n.º. 125. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 267.

<sup>480</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 267.

<sup>481</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 21 de julho de 1881, n.º. 154. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 268.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

14 de agosto de 1881.

Comédia: Niniche. <sup>482</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

22 de novembro de 1881.

Comédia drama em 3 atos: Moços e Velhos.

Autor: Rangel Lima.

Comédia em 1 ato, com música: Uma Criada Singular. <sup>483</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

03 de dezembro de 1881.

Récita extraordinária.

Drama em 3 atos: O Colar de Ouro.

Comédia em 1 ato: Ditoso Fado. <sup>484</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CLUB 1º DE MARÇO.

24 de dezembro de 1881.

Moralíssima comédia-drama em dois atos: Abnegação.

Comédia em 1 ato: Ao Calçar as Luvas.

Opereta em 1 ato: A Criada Impagável. <sup>485</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

16 de outubro de 1883.

Drama: Afronte Por Afronta.

Autor: A. P. Lopes de Mendonça.

Comédia: Casamento e Batizado.

Esta última em benefício das obras da capela de S. Sebastião. <sup>486</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

26 de janeiro de 1884.

Drama: Vítima.

---

<sup>482</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 268.

<sup>483</sup> A REGENERAÇÃO, 24 de novembro de 1881. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 269.

<sup>484</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 270

<sup>485</sup> O DESPERTADOR, 07 de dezembro de 1881, nº. 1953, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 270.

<sup>486</sup> A REGENERAÇÃO, 18 de outubro de 1883, nº133, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 270-271.

Comédia: Manda quem Pode.<sup>487</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

09 de fevereiro de 1884.

Drama: Cerração no Mar.

Comédia: Manda quem pode.<sup>488</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

22 de novembro de 1883.

Drama em 4 atos: Os Vampiros Sociais.<sup>489</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

09 de dezembro de 1883.

Comédia-drama: Cinismo, Ceticismo e Crença.

Autor: César de Lacerda.

Comédia: Manda Quem Pode.<sup>490</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

16 de dezembro de 1883.

Drama em 2 atos: Amor e Honra.

Comédia em 2 atos: Monomania.<sup>491</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

26 de janeiro de 1884.

Drama: A Vítima.

Comédia: Manda Quem Pode.<sup>492</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

09 de fevereiro de 1884.

Drama: A Vítima.

Cena dramática: Cerração no Mar.<sup>493</sup>

---

<sup>487</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 270.

<sup>488</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 271.

<sup>489</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 24 de novembro de 1883, nº. 269. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 271.

<sup>490</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 271.

<sup>491</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de dezembro de 1883, nº. 283. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 271.

<sup>492</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 272.

<sup>493</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 272.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO DOS ARTISTAS.

09 de março de 1884.

Drama em 3 atos: Sombras e Coloridas. <sup>494</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

17 de novembro de 1883.

Teatro São Luiz.

Drama: Helena.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: As Tribulações de um Estudante. <sup>495</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

30 de dezembro de 1883.

Drama: Cinismo, Ceticismo e Crença.

Autor: Cezar de Lacerda.

Comédia em 1 ato: A Ordem é Ressonar. <sup>496</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

06 de janeiro de 1884.

Drama em 5 atos: Helena.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: A Ordem é Ressonar.

Espectáculo transferido para 10 de janeiro, para o Teatro São Luiz. <sup>497</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

17 de fevereiro de 1884.

Comédia: Atribulações de um Estudante.

Comédia: A Morte do Galo.

Comédia: Um Quarto com duas Damas. <sup>498</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

25 de março de 1884.

---

<sup>494</sup> CORREIO DA TARDE, 08 de março de 1884, n.º 54. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 272.

<sup>495</sup> A REGENERAÇÃO 20 de novembro de 1883. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 272-273.

<sup>496</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 1.º de janeiro de 1884, n.º 1, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 273.

<sup>497</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 06 de janeiro de 1884, n.º 05. Apud COLLAÇO. Op. cit. p. 273.

<sup>498</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 16 de fevereiro de 1884, n.º 40. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 273.



Récita extraordinária.

Teatro Santa Isabel.

Em comemoração a extinção do elemento servil da província do Ceará.

Drama: Os Filhos da Canalha.

Comédia: A Morte do Galo.<sup>499</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

10 de maio de 1884.

Seção solene ao Clube Abolicionista.

Teatro Santa Isabel.

Drama: Cinismo, Ceticismo e Crença.

Autor: Cezar Lacerda.

Neste dia foram entregues sete cartas de alforria.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

25 de maio de 1884.

Teatro São Luiz.

Drama: Dolores.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia em 1 ato: Comi o Meu Amigo.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

13 de julho de 1884.

Drama: Eduardo ou Vinte Anos Depois.<sup>500</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

31 de agosto de 1884.

Récita extraordinária à atriz amadora D. Manoela Hypólita Alves.

Drama em 2 atos: Dolores.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: O Marido ou Vítima da Moda.<sup>501</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

---

<sup>499</sup> CORREIO DA TARDE, 26 de março de 1884, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 273-274.

<sup>500</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de julho de 1884, n°. 156. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 277.

<sup>501</sup> A REGENERAÇÃO, 31 de agosto, de 1884, n°. 196. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 277.

28 de setembro de 1884.

Drama: Vingança do Escravo.<sup>502</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

01 de novembro de 1884.

Comédias: O Marido, ou Vítima das Modas.

Batizado e Casamento.<sup>503</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR COSMOPOLITA.

26 de outubro de 1884.

Drama em 2 atos: Amor e Honra.

Comédia em 1 ato: O Mundo vai Torto.<sup>504</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR COSMOPOLITA.

30 de novembro de 1884.

Cena dramática: O Maldito.

Comédia: Atribuições de um Estudante.

Cena cômica: Todos Bebem.

Comédia em 1 ato: Batizado e Casamento.<sup>505</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR COSMOPOLITA.

14 de dezembro de 1884.

Drama em 3 atos: Coração de Mulher.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia, escrita para tal ocasião, oferecida à SDP pelo autor: O Carço.

Autor: Evaristo de Oliveira Freitas.

Drama: A Honra.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>506</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ÁLVARO DE CARVALHO.

13 de abril de 1885. Reapresentada em 20 de abril.

Em benefício ao ajardinamento da praça Barão de Laguna.

---

<sup>502</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 277.

<sup>503</sup> A REGENERAÇÃO 04 de novembro de 1884, n.º. 247, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 277.

<sup>504</sup> O DESPERTADOR, 29 de outubro de 1884, n.º. 2244. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 278.

<sup>505</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 278.

<sup>506</sup> A REGENERAÇÃO, 16 de dezembro de 1884, n.º. 281, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 278.

Drama em 4 atos: O Órfão e o Mendigo.

Comédia: Os Inseparáveis.<sup>507</sup>

SDP ÁLVARO DE CARVALHO.

14 de junho de 1885.

Peça: Os Mineiros da Desgraça.

Autor: Quintino Bocayuva.

Presença do presidente da província, Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá e a diretoria da Sociedade Particular Associação Dramática Catarinense.<sup>508</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ÁLVARO DE CARVALHO.

09 de agosto de 1885.

Drama: Os Mineiros da Desgraça (reapresentado).

Comédia: O Sogro Ciumento.

Em prol da causa abolicionista.<sup>509</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ÁLVARO DE CARVALHO.

14 de junho de 1885. Reapresentado em 14 de julho de 1885.

Drama com 1 prólogo e 4 atos: Jocelyn ou O Marinheiro Van Broust.<sup>510</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ÁLVARO DE CARVALHO.

07 de setembro de 1885.

Drama: A Honra de Minha Filha.

Autor: Gustavo Feuillet.

Comédia: Por Causa de um Algarismo.<sup>511</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ÁLVARO DE CARVALHO.

30 de setembro de 1885.

Espetáculo em homenagem à Lei do Ventre Livre.

Drama em 3 atos: Jenny ou A Honra de Minha Filha.

Autor: Gustavo Feuillet.

Comédia em 2 atos: Diabo, Defunto e Militar.<sup>512</sup>

---

<sup>507</sup> O MOLEQUE, 16 de abril de 1885, N.º. 17, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 279.

<sup>508</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 16 de junho de 1885, N.º. 131. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 280.

<sup>509</sup> A REGENERAÇÃO, 11 de agosto de 1885, n.º. 172. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 280.

<sup>510</sup> O MOLEQUE, 21 de julho de 1885. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 281.

<sup>511</sup> MATRACA, 12 de setembro de 1885, n.º. 44, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 281.

SOCIEDADE PARTICULAR ASSOCIAÇÃO DRAMÁTICA CATARINENSE.

07 de junho de 1885.

Récita na qual foi entregue uma carta de alforria. Nela estavam presentes Cruz e Sousa e Virgílio Várzea.

Drama: Luiz.

Autor: (português) Ernesto Cibrão.

Parte musical a cargo da Sociedade Musical Particular Trajano.

Ensaizador: José de Araújo Coutinho.<sup>513</sup>

SOCIEDADE PARTICULAR ASSOCIAÇÃO DRAMÁTICA CATARINENSE.

21 de julho de 1885.

Drama: O Primeiro Amor.

Autor: George Sand. (versão de Horácio Nunes Pires).

Comédia: O Pio do Mocho.

Autor: (catarinense) José Ramos da Silva Júnior.<sup>514</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR GRUPO PYRILAMPOS.

23 de agosto de 1885.

Drama: Trevas e Luz.

Autor: Arnuel & Fournier.

Comédia-drama em 1 ato: Pretos e Brancos.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>515</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR GRUPO PYRILAMPOS.

27 de setembro de 1885.

Drama em 3 atos: Raphael.

Autor: Ernesto B.

Comédia em 1 ato: Um Amigo de Peniche.

Autor: Francisco Fraga.<sup>516</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR GRUPO PYRILAMPOS.

15 de novembro de 1885.

---

<sup>512</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 02 de outubro de 1885, nº. 219, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 282.

<sup>513</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 283.

<sup>514</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de julho de 1885, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 284.

<sup>515</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de agosto de 1885, nº. 186, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 285.

<sup>516</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 29 de setembro de 1885, nº. 216. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 287.

Drama: Família Morel.

Autor: C. Pipilet. <sup>517</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR AMADORES DA ARTE.

02 de dezembro de 1885. Aniversário do Imperador.

Teatro Santa Isabel.

Drama: Dolores.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: O Nº. 9.

Cena cômica: Viagem à Terra das Maravilhas. <sup>518</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR PHENIX CATARINENSE .

Récita extraordinária em 26 de setembro de 1886.

Drama semi-fantástico em 2 atos: Lúcifer.

Comédia em 1 ato: Um Tolo como há Muitos. <sup>519</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR PHENIX CATARINENSE 2.

Récita extraordinária em 05 de dezembro de 1886.

Drama em 3 atos: A Nódoa de Sangue.

Comédia em 1 ato: Os Sinos de Corneville. <sup>520</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

17 de outubro de 1886.

Em benefício do Lyceu de Artes e Offícios.

Comédia: Direito por Linhas Tortas.

Autor: França Júnior. <sup>521</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

07 de agosto de 1887.

Récita em favor dos escravos.

Comédia: Direito por Linhas Tortas.

Autor: França Júnior. <sup>522</sup>

---

<sup>517</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 14 de novembro de 1885, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 287.

<sup>518</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 287.

<sup>519</sup> A REGENERAÇÃO, 22 de setembro de 1886, nº. 208, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 288.

<sup>520</sup> A REGENERAÇÃO, 02 de dezembro de 1886, nº. 260, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 288.

<sup>521</sup> A REGENERAÇÃO, 19 de outubro de 1886, nº. 230, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 289.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

28 de setembro de 1887.

Récita em prol do Hospital Imperial de Caridade.

Comédia: A Afilhada Do Barão.

Autor: (português) José da Silva Mendes Leal.

Comédia: Typo Brasileiro.

Autor: França Júnior.<sup>523</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

16 de outubro de 1887.

Récita em benefício a uma viúva e seus filhos.

Reapresentação das comédias do dia 28 de setembro de 1887.<sup>524</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

02 de dezembro de 1887.

Em benefício das obras municipais.

Comédia: O Lenço Branco.

Autor: Rangel de Lima.

Comédia: Não Tem Título.

Autor: (português) Baptista Machado.<sup>525</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR 12 DE AGOSTO.

04 de agosto de 1889.

Drama: Mineiros da Desgraça.

Drama: Dolores (Em benefício à Ordem Terceira de São Francisco).

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: Typo Brasileiro.

Autor: França Júnior.<sup>526</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR (QUE SE DESCONHECE O NOME).

1887.

Local: Teatro São Felipe.

---

<sup>522</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 289-290.

<sup>523</sup> NOTICIÁRIO, IN: *Revista Tipográfica*. 3 (10 de outubro de 1887), Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 290.

<sup>524</sup> O CONSERVADOR, 17 de outubro de 1887, n°. 222, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 290.

<sup>525</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 26 de novembro de 1887, n°.227, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 290.

<sup>526</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 05 de agosto de 1889, n°. 147, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 291.

Drama em 5 atos: O Castelo do Diabo.

Subscrito pelo secretário: Olympio Cardoso.<sup>527</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR TREZE DE MAIO.

Teatro São Carlos.

06 de setembro de 1888. Reapresentado em 15 de setembro.

Drama em 3 atos: A Vingança do Escravo.

Autor: (português) Líbero Teixeira Braga.<sup>528</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

31 de maio de 1888.

Teatro São Pedro.

Comédia: Quero Ser Maçon.

Comédia: O Lobishomem.

Comédia: E um Cautella de 25.<sup>529</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

09 de junho de 1888.

Teatro São Pedro.

Comédia em 2 atos, ornada de dança e música: O Casamento de Clarinda Angu.

Cena cômica: O Marinheiro Perdido.<sup>530</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

01 de julho de 1888.

Prólogo em 2 atos: O Reconhecimento do Conde Artoff. Reapresentado no Teatro São Pedro junto às cenas cômicas:

As Bananas do Meu Amigo; O Fadinho do Phantasma Branco.

Em homenagem “à abolição no Império e dedicada ao Grupo Abolicionista desta Capital”.<sup>531</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

04 de agosto de 1888.

---

<sup>527</sup> JÚPITER, 31 de julho de 1887, nº. 13, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 291.

<sup>528</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 15 de setembro de 1888, Nº. 169. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 292.

<sup>529</sup> NOTICIÁRIO, IN: *Revista Tipográfica*, 16 (11 de junho de 1888), Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 292-293.

<sup>530</sup> O CREPÚSCULO, 18 de junho de 1888, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 293.

<sup>531</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 11 de julho de 1888, nº. 116, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 293.

Comédias: A Morte de um Pintasilgo.

As Cenas do Trovador.

Cenas cômicas: O Fadinho do Phantasma Branco;

A Walsa; Os Sinos de Corneville.<sup>532</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

Último espetáculo da sociedade no teatro São Pedro. Daí para diante ela utilizará o Santa Isabel.

21 de agosto de 1888.

Drama em 3 atos: Os Amores de Adelina.

Comédia: A pandega dos Estudantes N'um Trem da Estrada de Ferro.

Cena cômica: O Homem que não Bebe Nada.<sup>533</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

09 de setembro de 1888.

Teatro Santa Isabel. Em prol da imagem de São Sebastião.

Drama: A Sombra da Cabana.

Autor: Sacramento Macuco.

Comédia: Um Homem Político.<sup>534</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

30 de setembro de 1888.

Drama: A Sombra da Cabana.

Autor: Sacramento Macuco

Comédia em 1 ato: O Lobishomem.

Autor: Teóphilo Gomes.<sup>535</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

28 de outubro de 1888.

Espetáculo beneficente a Associação Typographica.

Drama em 3 atos: Romualdo Walker.

Comédia em 1 ato: Diabo a Quatro Numa Hospedaria.

---

<sup>532</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de agosto de 1888, nº. 139, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 294.

<sup>533</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 294.

<sup>534</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 02 de outubro de 1888, nº. 183, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 294.

<sup>535</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 294.



Devido ao mau tempo é transferido para:

30 de outubro de 1888.

A comédia é substituída pelo entreato: O Final do Baile Masqué.<sup>536</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

01 de dezembro de 1888.

Benefício visando a compra de um novo pano de boca para o teatro.

Drama com 1 prólogo em 4 atos: O Filho do Montanhês.<sup>537</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

29 de dezembro de 1888.

Estréia do novo pano de boca.

Drama em 4 atos: Os Sinos de Corneville em Casa.

Autor: Souza Bastos.<sup>538</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

31 de janeiro de 1889.

Espetáculo em benefício da edificação de uma casa para alienados.

Comédias: Os Dois Surdos;

Comédia: O Amor do Sacristão;

Autor: Baptista Machado.

Drama: Os Sinos de Corneville.

Autor: Souza Bastos.<sup>539</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

Benefício da Igreja Nossa Senhora do Rosário.

11 de agosto de 1889.

Drama: Afronta Por Afronta.

Comédia: Uma Experiência.

Autor: Baptista Machado.<sup>540</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

07 de setembro de 1889.

---

<sup>536</sup> A REGENERAÇÃO, 17 de outubro de 1888, nº. 220, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>537</sup> A REGENERAÇÃO, 27 de novembro de 1888, nº. 251, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>538</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 27 de dezembro de 1888, nº. 253, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>539</sup> A REGENERAÇÃO, 25 de janeiro de 1889, nº. 20, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>540</sup> O CONSERVADOR, 17 de outubro de 1889, nº. 208, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 296.

Grande e magnífica apoteose de efeitos deslumbrantes.

Drama em 4 atos: Vampiros Sociais.

Autor: Araújo Pinheiro.

Comédia: Manda Quem Pode.

Autor: Abreu Medeiros.

Benefício para o ajardinamento da Praça Barão de Laguna. <sup>541</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

27 de outubro de 1889.

Comédias: Os Dois Surdos;

Os Sinos de Corneville em Casa;

O Maníaco Pela Música.

Autor: (Rio-grandense, ensaiador da sociedade) Sr. Alferes Arthur Adacto Pereira de Mello. <sup>542</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR FILHOS DE THALMA.

10 de novembro de 1889.

Drama: Os Vampiros Sociais.

Autor: Araújo Pinheiro.

Comédia: Amante das Harmonias. <sup>543</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

Teatro Santa Isabel.

05 de agosto de 1888.

Drama: O Poder do Ouro.

Autor: Dias Guimarães. <sup>544</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

07 de setembro de 1888.

Drama em 4 atos: De Jogador a Ladrão.

Esteve presente o Presidente da Província: Dr. Augusto Fausto de Souza. <sup>545</sup>

---

<sup>541</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 296-297.

<sup>542</sup> O CONSERVADOR, 24 de outubro de 1889, nº. 214, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 297.

<sup>543</sup> A REGENERAÇÃO, 03 de novembro de 1889, nº. 240, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 298.

<sup>544</sup> A REGENERAÇÃO, 01 de agosto de 1888, nº. 163, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 298.

<sup>545</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 31 de agosto de 1888, nº. 157, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 300.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

07 de outubro de 1888.

Em benefício ao professorado catarinense.

Drama em 3 atos: Diana de Rione.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: (português) Manoel Pinheiro Chagas.<sup>546</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

11 de outubro de 1888.

Drama em 5 atos: Pedro.

Autor: José da Silva Mendes Leal.

Monólogo: A Pulga.

Feito pelo ator profissional: Cardozo da Motta.

Comédia: Quem Desdenha.

Autor: Manoel Pinheiro Chagas.<sup>547</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

02 de dezembro de 1888.

Em benefício para um novo trono para a capela de S. Sebastião da Praia de Fora.

Drama: Diana de Rione.

Comédia em 2 atos: A República dos Caloteiros.<sup>548</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

13 de janeiro de 1889.

Comédia em 4 atos: Os Íntimos.

Autor: Victorien Sardou.<sup>549</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

05 de maio de 1889.

Drama em 4 atos: O Grande Industrial.

Extraído por Nuno Gama do romance: O Mestre de Forjas.

Autor: Jorge Ohnet.

---

<sup>546</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 07 de outubro de 1888, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 300.

<sup>547</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de outubro de 1888, nº. 193, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 300.

<sup>548</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de novembro de 1888, nº. 217, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 302.

<sup>549</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 303.

Comédia: Os Sinos de Corneville em Casa.<sup>550</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CASSINO CATHARINENSE.

09 de junho de 1889.

Drama: Dalila.

Autor: Octávio de Feuillet.

Comédia em 2 atos: A República dos Caloteiros.<sup>551</sup>

GRUPO DRAMÁTICO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

Espectáculo de estréia em seria em 20 de março de 1890 com as peças:

Teatro Santa Isabel.

Comédias: O Tio Padre; Trinta Botões.

Entreato cômico: Uma Loção Original.

Récita em benefício do ajardinamento do Largo dos Navegantes.

Porém é mudada a data e alteradas as peças:

Fica então para 13 de maio de 1890.

Comédia: O Tio Padre.

Autor: Baptista Machado.

Peça: Uma Lição Original.

Autor: Tenente Arthur Adacto de Mello.

Peça: O Coisada na Ponta.

Autor: Tenente Arthur Adacto de Mello.<sup>552</sup>

GRUPO DRAMÁTICO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

13 de julho de 1890. Teatro Santa Isabel.

Drama em 4 atos: A Duquesa Carmem. (traduzido do francês por Horácio Nunes Pires).

Comédia em 1 ato: Bolsa e Cachimbo.<sup>553</sup>

GRUPO DRAMÁTICO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

05 de agosto de 1890.

---

<sup>550</sup> A REGENERAÇÃO, 26 de abril de 1889, nº. 91. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 304.

<sup>551</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 08 de junho de 1889, nº. 87, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 304.

<sup>552</sup> A REPÚBLICA, 14 de maio de 1890, nº. 141, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 306.

<sup>553</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 15 de julho de 1890, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 307.

Récita extraordinária em homenagem ao aniversário do “generalíssimo” Marechal Deodoro da Fonseca.

Drama em 4 atos: A Duquesa Carmem.

Comédia em 1 ato: Loucura de Amor.

Autor: (catarinense) Pedro de Freitas Cardoso.

Espetáculo que contou com a presença do Governador Raulino Júlio Adolpho Horn.

O lucro seria destinado às obras de ajardinamento da Praça XV de novembro.<sup>554</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

09 de agosto de 1890. Récita mensal. Teatro Santa Isabel.

Drama fantástico em 1 prólogo, 3 atos e 8 quadros: Os Milagres de Nossa Senhora do Pilar.

Autor: Teóphilo Soares Gomes.

Comédia: Loucuras de Amor.

Autor: Pedro de Freitas Cardoso.<sup>555</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

17 de agosto de 1890.

Récita extraordinária.

Comédia: Loucuras de Amor.

Drama: Os Milagre de Nossa Senhora do Pilar.<sup>556</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

28 de setembro de 1890.

Récita mensal.

Drama: Escrava Branca.

Comédia: Ninguém Deixe o Certo Pelo Duvidoso.

Autor: Nuno Gama.<sup>557</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

---

<sup>554</sup> JORNAL A REPÚBLICA, 04 de agosto de 1890, nº. 208. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 307.

<sup>555</sup> GAZETA DO SUL, 03 de agosto de 1890, nº. 138, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 308.

<sup>556</sup> GAZETA DO SUL, 14 de agosto de 1890, nº. 146, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 309.

<sup>557</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 20 de setembro de 1890, nº. 173, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 309.

Teatro Santa Izabel.

12 de outubro de 1890.

Drama (1 prólogo e dois atos): O Filho da Loucura.

Comédia: Ninguém Deixe o Certo Pelo Duvidoso.

Autor: Nuno Gama.<sup>558</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

15 de novembro de 1890.

Récita em comemoração ao 1º ano da República.

Drama em 5 atos e 13 quadros: Os Filhos do Inferno.

Espetáculo que conta com a presença do governador em exercício, senhor Raulino Júlio Adolpho Horn.

O mesmo drama volta a ser encenado em 17 de novembro de 1890.<sup>559</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

Abril de 1891.

Drama em 4 atos: Os Mártires do Coração.

Autor: Pedro de Freitas Cardoso (catarinense).

Cena cômica: Uma Surpresa Final.

Espetáculo em benefício da Liga Operária.<sup>560</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

21 de abril de 1892.

Espetáculo em homenagem a Tiradentes e renda revertida para a Liga Operária.

Ato dramático: Últimos Momentos de Tiradentes.

Autor: Arthur Adacto de Mello.

Comédia ornada de música: O Sr. Serapião das Moças.

Autor: Arthur Adacto de Mello.<sup>561</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

---

<sup>558</sup> GAZETA DO SUL, 09 de outubro de 1890, nº. 192. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 309.

<sup>559</sup> GAZETA DO SUL, 14 de novembro de 1890, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 311.

<sup>560</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 21 de abril de 1891. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 312.

<sup>561</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 20 de abril de 1892, nº. 50. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 312.

24 de maio de 1892.

Drama em 3 atos: A Descrida.

Comédia: Não se Deixa o Certo Pelo Duvidoso.

Autor: Nuno Gama.<sup>562</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

11 de junho de 1892.

Drama espanhol em 1 prólogo e 4 atos: O Filho da Louca.

Comédia em 1 ato: Atribuições de um Estudante.<sup>563</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

14 de junho de 1892.

Teatro Santa Isabel.

Opereta: Fatos Diversos.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>564</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

Princípio de novembro de 1892.

Peça: A Herança do Náufrago.

Comédia em 1 ato: Os Dois Surdos.

Autor: Manoel Roussado.<sup>565</sup>

GRUPO DRAMÁTICO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

15 de novembro de 1892.

Opereta: Fatos Diversos.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Drama em 3 atos: Diana de Rione.<sup>566</sup>

---

<sup>562</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 19 de maio de 1892, nº. 74. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 312.

<sup>563</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 04 de junho de 1892, nº. 85, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

<sup>564</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

<sup>565</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

<sup>566</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 09 de novembro de 1892, nº. 213. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

06 de janeiro de 1893.

Drama em 5 atos: A Escrava Andréa.

Autor: Alexandre Dumas.

Comédia em 1 ato: A Boneca.<sup>567</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

14 de fevereiro de 1893.

Drama em 3 atos: A Herança do Náufrago.

Comédia em 1 ato: A Guaquina Rauliveira.

Autor: Nuno Gama.<sup>568</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

24 de maio de 1893.

Espetáculo em benefício à Couto Rocha.

Comédia em 1 ato: A Boneca.

Comédia em 1 ato: OS Pretendentes.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia em 1 ato: A Guaquina Rauliveira.

Autor: Nuno Gama.

Cena cômica: O Ovo.<sup>569</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

Junho de 1893. Em benefício da Liga Operária.

Comédias: Typos da Actualidade;

Duas Bengalas.<sup>570</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

19 de agosto de 1894.

---

<sup>567</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 05 de janeiro de 1893, nº. 262, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

<sup>568</sup> A REPÚBLICA, 22 de fevereiro de 1893, nº. 854, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 313.

<sup>569</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 26 de maio de 1893, nº. 81. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 314.

<sup>570</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 314.



Drama em 3 atos: O Beijo.

Autor: Pedro de Freitas Cardoso.

Comédia: O Crítico.

Autor: Horácio Nunes Pires.

O antigo Santa Isabel já opera como Teatro Álvaro de Carvalho.<sup>571</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

07 de setembro de 1894.

Drama em 5 atos: A Escrava Andréa.

Autor: Alexandre Dumas.

Cena cômica: A Machina que Falla.<sup>572</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

28 de outubro de 1894.

Drama em 3 atos: O Engeitado.

Comédia: A Imigração Chinesa.<sup>573</sup>

GRUPO DRAMÁTIO CATHARINENSE. GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.  
SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATHARINENSE.

15 de novembro de 1894.

Drama francês: Amar e Morrer.

Autor: León Battu.

Comédia: O Idiota.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>574</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CONCÓRDIA

Espectáculo beneficente

07 de dezembro de 1890.

Comédia em 1 ato: Não Deixe o Certo Pelo Duvidoso.

Autor: Nuno Gama D'Eça.

Cena Cômica: Um Alho.

---

<sup>571</sup> A REPÚBLICA, 19 de agosto de 1894, nº. 115, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 315.

<sup>572</sup> A REPÚBLICA, 09 de setembro de 1894, nº. 115, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 315.

<sup>573</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 316.

<sup>574</sup> A REPÚBLICA, 14 de novembro de 1894, nº. 170, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 316.

Comédia: Amor por Annexins.

Autor: Artur Azevedo.<sup>575</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CONCÓRDIA.

04 de janeiro de 1891.

Opereta em 3 atos: O Phantasma Branco

Autor: Joaquim Manoel de Macedo.<sup>576</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CONCÓRDIA.

11 de janeiro de 1891.

Opereta em 3 atos: O Phantasma Branco

Autor: Joaquim Manoel de Macedo.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CONCÓRDIA.

19 de fevereiro de 1891.

Comédia em 3 atos: Os Typos da Actualidade.

Autor: França Júnior.

Comédia em 1 ato: A Chácara ou os Efeitos do Amor.<sup>577</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CONCÓRDIA.

09 de maio de 1891.

Último espetáculo.

Drama em 4 atos: Deus e a Natureza.

Autor: Arthur Rocha.

Comédia em 1 ato: Os Trianas.<sup>578</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR LUZ E ORDEM.

19 de dezembro de 1891.

Drama: Tribulações de um Herdeiro.

Autor: Joaquim José Annaya.

Comédia em 1 ato: A Ordem é Ressonnar.

Autor: F. de Castro Soromenho.<sup>579</sup>

---

<sup>575</sup> GAZETA DO SUL, 07 de setembro de 1890, nº. 241, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 317.

<sup>576</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 317.

<sup>577</sup> GAZETA DO SUL, 21 de fevereiro de 1891, nº. 6. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 317.

<sup>578</sup> GAZETA DO SUL, 12 de maio de 1891. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 317.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR LUZ E ORDEM.

13 de março de 1891.

Drama: Os Filhos do Trabalho.

Autor: J. M. Senna.

Comédia: O Diabo a Quatro N'uma Hospedaria.

Autor: S. A. de Araújo.<sup>580</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR JOÃO CAETANO.

Teatro Santa Izabel.

04 de junho de 1891.

Drama em 5 atos: Helena.

Comédia em 1 ato: Por Falta de um Comquibus.<sup>581</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR THALIA

Teatro Álvaro de Carvalho.

29 de setembro de 1895.

Drama em 3 atos: Amar e Morrer

Autor: Léon Batu e Jaime Fils

Comédia em 1 ato: A Prima.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>582</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR THALIA.

15 de novembro de 1895.

Drama em 5 atos: O Médico das Crianças.

Autor: A. D'Ennery.

Comédia em 1 ato: Os Bonecos de Curvello

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>583</sup>

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR THALIA.

01 de dezembro de 1895.

Drama: A Viuvinha.

Autor: José Romano.

---

<sup>579</sup> A REPÚBLICA, 22 de dezembro de 1891, nº. 618, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 318.

<sup>580</sup> A REPÚBLICA, 10 de março de 1892, nº. 17, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 318.

<sup>581</sup> REPÚBLICA, 31 de maio de 1891, nº. 84, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 319.

<sup>582</sup> A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1895, nº. 216, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 320.

<sup>583</sup> A REPÚBLICA, 21 de novembro de 1895, nº. 263, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 321.

Monólogo Cômico: A Sachristia.

Comédia em 1 ato: O Idiota.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>584</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

Récita de estréia.

13 de maio de 1898.

Salão Momm. Não se conhece o nome das peças.<sup>585</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

03 de dezembro de 1898.

Drama: O Bem e o Mal.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: Quase que me Pegam.

Autor: E. Garry.

Salão Momm.<sup>586</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

07 de janeiro de 1899.

1ª apresentação no Teatro Álvaro de Carvalho.

Drama em 4 atos: O Bem e o Mal.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Entreato Cômico: Dois dedos de...

Comédia: OS Coiós.<sup>587</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

14 de março de 1899.

Benefício ao Hospital de Caridade.

Drama francês em 3 atos: A Herança do Náufrago.

Comédia em 1 ato: O Diabo Atrás da Porta.<sup>588</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

---

<sup>584</sup> A REPÚBLICA, 26 de novembro de 1895, nº. 267, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 321.

<sup>585</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>586</sup> A REPÚBLICA, 24 de abril de 1898, nº. 256, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>587</sup> A REPÚBLICA, 07 de janeiro de 1899, nº. 6, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>588</sup> A REPÚBLICA, 16 de março de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 323.

23 de março de 1899.

Teatro Álvaro de Carvalho.

Drama: Coração de Mulher.

Comédia: A Prima.

Autor das duas peças: Horácio Nunes Pires.<sup>589</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

Récita em benefício das obras da Igreja da freguesia da SS. Trindade.

21 de abril de 1899.

Drama: Coração de Mulher.

Comédia: Alma de ... Gato.

Autor das duas peças: Horácio Nunes Pires.<sup>590</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

13 de maio de 1899.

Noite de grande gala em benefício da Sociedade Protetora dos Homens do Mar.

Apresentação de duas bandas e duas orquestras.

Drama em 5 atos: Escrava Andréa.

Autor: Alexandre Dumas.<sup>591</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

04 de junho de 1899.

Drama: O Bem e o Mal.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Entreato: O Sello.

Comédia: Grandes Manobras.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>592</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

22 de junho de 1899.

Espetáculo em benefício da Liga Operária.

Drama em 5 atos: O Médico das Crianças.

---

<sup>589</sup> O ESTADO, 23 de março de 1899, n.º. 305, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 323.

<sup>590</sup> O ESTADO, 23 de abril de 1899, n.º. 329, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 323.

<sup>591</sup> O ESTADO, 17 de maio de 1899, n.º. 347, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 323.

<sup>592</sup> O ESTADO, 03 de junho de 1899, n.º. 361, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

Autor: Adolpho D'Ennery.<sup>593</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

12 de agosto de 1899.

Teatro de São José.

É desconhecido o programa de espetáculos.<sup>594</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

20 de agosto de 1899.

Drama em 5 atos: A Noite Nupcial.

Autor: Charles Desnoyer.

Comédia em 2 atos: O Fim do Mundo.<sup>595</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

5 de outubro de 1899.

Espetáculo em benefício do Centro Catarinense.

Drama original francês: A Queda de um Anjo.<sup>596</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

14 de outubro de 1899.

Espetáculo em benefício de uma senhora necessitada.

Drama: O Médico das Crianças.

Autor: Adolpho D'Ennery.<sup>597</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

15 de novembro de 1899.

Espetáculo em benefício da Sociedade Fratellanza Italiana.<sup>598</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PYRILAMPOS.

Récita de número 17.

Último registro de espetáculo encontrado.

---

<sup>593</sup> O ESTADO, 16 de junho de 1899, n.º. 393, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>594</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>595</sup> O ESTADO, 20 de agosto de 1899, n.º. 422, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>596</sup> O ESTADO, 07 de outubro de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

<sup>597</sup> A REPÚBLICA, 15 de outubro de 1899, n.º. 236, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

<sup>598</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

11 de janeiro de 1900.

Em benefício de quatro crianças surdas-mudas.

Drama: A Sogra.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: Depois da Lua de Mel.<sup>599</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

Estréia em 30 de maio de 1899.

Monólogo: Não Acha Minha Senhora?

Drama: Escrava Andréa.

Autor: Alexandre Dumas.<sup>600</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

14 de julho de 1899.

Récita em benefício de uma pobre senhora.

Drama em 2 atos: Cynismo, Septicismo e Crença.

Comédia em 1 ato: A Patente de Capitão.<sup>601</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

30 de julho de 1899.

Récita em benefício do Asylo das Órphãs.

Drama: Cynismo, Septicismo e Crença.

Comédia: Rabecão.<sup>602</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

07 de setembro de 1899.

Espetáculo em benefício à Associação Beneficente dos Empregados no Comércio.

Drama em 5 atos: Modelo Vivo.

Terminaria o espetáculo com uma apoteose.

Esteve presente o então governador Hercílio Luz.<sup>603</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

---

<sup>599</sup> A REPÚBLICA, 09 de janeiro de 1900, n.º. 42, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

<sup>600</sup> O ESTADO, 28 de maio de 1899, n.º. 357, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 326.

<sup>601</sup> O ESTADO, 16 de julho de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 327.

<sup>602</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 327.

<sup>603</sup> O ESTADO, 10 de setembro de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 328.

Comemoração do aniversário da república.

15 de novembro de 1899.

Espetáculo em grande gala.

Participação do Governador Dr. Felipe Schmidt.

Drama em 4 atos: Gaspar, O Serralheiro.

Comédia em 1 ato: Comi o Meu Amigo. <sup>604</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

04 de fevereiro de 1900.

Drama em 3 atos: O Ermitão.

Autor: Luiz Gustavo Carvalho.

Comédia em 1 ato: I.4100.

Autor: Edmundo Fernandes (secretário do grupo). <sup>605</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

11 de março de 1900.

Peça “da escola realista”: O Lenço Branco.

Comédia: Bolsa e Cachimbo. <sup>606</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

07 de abril de 1900.

Em benefício da Liga Operária.

Peça: O Lenço Branco.

Comédia: Choro ou Rio. <sup>607</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

Para festejar o 13 de maio (1900).

Drama: O Remorso Vivo. Composto de um prólogo, 4 atos e 8 quadros.

Ornado de música de Arthur Napoleão. <sup>608</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

20 de maio de 1900.

---

<sup>604</sup> A VOLETA, 19 de novembro de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 329.

<sup>605</sup> A REPÚBLICA, 1º de fevereiro de 1900, n.º. 62, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 329.

<sup>606</sup> A REPÚBLICA, 04 de abril de 1900, n.º. 114. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 329.

<sup>607</sup> A REPÚBLICA, 04 de abril de 1900, n.º. 114. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 329.

<sup>608</sup> SUL AMERICANO, 13 de maio de 1900, n.º. 30, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 330.



Drama: O Remorso Vivo.<sup>609</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFINCENTE) JOÃO CAETANO.

26 de maio de 1900.

Récita em homenagem ao ex-Governador Hercílio Luz. Este a presenciou junto ao Governador Felipe Schmidt.

Peça: O Lenço Branco.

Comédia: Choro ou Rio?<sup>610</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

29 de junho de 1899.

Espectáculo em benefício das obras da Capela de S. Sebastião.

Cena: Minha Barca.

Poesia dramática de Augusto Pires

Comédia em 1 ato: Os Dois Mineiros na Corte.

Cena cômica: A Mulher e a Comida.

Comédia em 1 ato: Atribuições de um Estudante.

Comédia em 1 ato: Quase que me Pegam.<sup>611</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

17 de setembro de 1899.

Espectáculo em benefício da caixa da Sociedade Musical Amor e Arte.

Cena cômica: A Mãe... Joanna.

Comédia em 1 ato: Quase que me Pegam.

Autor: Eduardo Garrido.

Cena cômica: O Jogo dos Bichos.

Comédia em 1 ato: Atribuições de um Estudante.

Cena cômica: O Ponto.

Comédia em 1 ato: Os Dois Inseparáveis.<sup>612</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

19 de novembro de 1899.

---

<sup>609</sup> A REPÚBLICA, 20 de maio de 1900, nº. 151, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 330.

<sup>610</sup> A REPÚBLICA, 20 de maio de 1900, nº. 156, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 331.

<sup>611</sup> A REPÚBLICA, 29 de julho de 1899, nº. 171, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 331.

<sup>612</sup> A REPÚBLICA, 16 de setembro de 1899, nº. 212, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 332.

Dedicada às sociedades da capital.

Drama em três atos: O Dedo de Deus.

Autor: Napoleão Goulart.

Comédia em 1 ato: Um Par de Commendadores.

Autor: Américo Azevedo.<sup>613</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

21 de janeiro de 1900.

Peça cômica: Uma Criada Impagável.

Peça cômica: Um Par de Commendadores.

Peça cômica: Meia Hora de Cynismo.

Peça cômica: O Pendurucalho.

Peça cômica: A Mulher e a Comida.<sup>614</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

Setembro de 1900.

Drama: Damiana Lontra.

Autor: Horácio Nunes Pires.<sup>615</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AMADORES CATHARINENSES.

07 de outubro de 1900.

Drama: Damiana Lontra.

Autor: Horácio Nunes Pires.

Comédia: Choro ou Rio.<sup>616</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR AUGUSTO PIRES.

21 de abril de 1900.

Espectáculo em prol da Associação Beneficente Fratellanza Italiana.

Drama em 4 atos: O Gênio Galé.

Autor: Souza Dias.<sup>617</sup>

#### GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR 1º DE SETEMBRO.

---

<sup>613</sup> O ESTADO, 19 de novembro de 1899, nº. 492, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 332.

<sup>614</sup> A IDÉIA, 21 de janeiro de 1900, nº.28, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 332.

<sup>615</sup> A PÁGINA, 23 de setembro de 1900, nº. 26, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 333.

<sup>616</sup> A REPÚBLICA, 09 de outubro de 1900, nº. 386, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 333.

<sup>617</sup> A REPÚBLICA, 21 de abril de 1900, nº. 129, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 333.

Em benefício de uma viúva.

18 de outubro de 1900.

Drama em 3 atos: OS Dois Capitães ou A Filha do Povo.

Comédia: Coração e Estômago.<sup>618</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR 1º DE SETEMBRO.

27 de novembro de 1900.

Apresentação em benefício dos flagelados da seca no Ceará.<sup>619</sup>

GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR 1º DE SETEMBRO.

29 de novembro de 1900.

Espetáculo filantrópico.

Drama: OS Mineiros da Desgraça.

Autor: Quintino Bocaiúva.

Comédia: FFFF e RRRR.<sup>620</sup>

---

<sup>618</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 334.

<sup>619</sup> A REPÚBLICA, 01 de novembro de 1900, n.º. 405, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 334.

<sup>620</sup> SUL AMERICANO, 25 de novembro de 1900, n.º. 58, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 335.

## 9.2 - Representações sem Sociedades

19 de março de 1864.

Drama em 5 atos: D. Cezar de Bazari.

Autor: Annicet Bourjois.<sup>621</sup>

17 de maio de 1864.

Comédia em e atos: A Torre em Concurso.

Autor: Joaquim Manoel de Macedo.<sup>622</sup>

Jovens amadores alguns membros da desarticulada Fraternal Beneficente, montam um espetáculo em benefício do Hospital Imperial.

01 de novembro de 1883.

Drama: Bohemia.

Autor: José Alves Coelho da Silva.

Comédia: Morrer para ter Dinheiro.<sup>623</sup>

12 de novembro de 1865.

Teatro São Pedro de Alcântara.

Drama: Pedro.<sup>624</sup>

07 de setembro de 1869.

Teatro São Pedro de Alcântara.

SDP de nome desconhecido.

Drama: O Senhor de Dumbicky.

Autor: Alexandre Dumas.<sup>625</sup>

---

<sup>621</sup> O DESPERTADOR, 17 de março de 1864, nº. 123, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 194.

<sup>622</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 194.

<sup>623</sup> A REGENERAÇÃO, 25 de outubro de 1883, nº. 139, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 263.

<sup>624</sup> CABRAL. Op. cit. p. 164.

<sup>625</sup> A REGENERAÇÃO, 06 de novembro de 1869, nº. 120, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 215.

### 9.3 - As S.D.P. e Informações Pertinentes

#### **SOCIEDADE PATRIÓTICA.**

- Criada em 05 de outubro de 1831, semelhante à sociedade homônima que surgira no Rio de Janeiro “destinava-se não só a sustentar a liberdade e a independência nacionais, como a cultivar as letras e a proporcionar aos seus associados, reuniões atraentes, cultivando-se a música, dança e o teatro”.<sup>626</sup>

#### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**

##### **SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA.**

- A primeira SDP de Santa Catarina e também a mais longa. Instalada em 28 de abril de 1849.<sup>627</sup>

- Fica desativada a partir do final do mês de maio e volta à atividade em 8 de abril de 1850.

- Em 10 de abril de 1850, é secretário o senhor Antônio Justiniano Esteves.<sup>628</sup>

- A primeira diretoria que assume em 08 de abril de 1850:

Diretor: João de Souza Mello Alvim.

Vice-diretor: José Caetano Cardozo.

Secretário: Antônio Justiniano Esteves.

Procurador: Manoel Marcelino de Souza.<sup>629</sup>

- Tal diretoria é reeleita em 02 de junho de 1850. Permanece até junho de 1851.

- Em Assembléia geral, no dia 2 de junho de 1850, o Presidente da Província, senhor João José Coutinho é nomeado sócio honorário.<sup>630</sup>

- Sócios honorários:

Álvaro Augusto de Carvalho.

Francisco Pedro da Cunha.

José Vitorino da Silva de Azevedo.

- Procurador, 1855, 2º semestre:

José Leôncio da Gama.<sup>631</sup>

- Sócio útil em 1851:

Carlos Watson.<sup>632</sup>

---

<sup>626</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 145.

<sup>627</sup> CONCILIADOR CATARINENSE. 19 de julho de 1851, nº. 227, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 146.

<sup>628</sup> O NOVO IRIS, 12 de abril de 1850, nº. 10, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 147.

<sup>629</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 19 de julho de 1851, nº. 227. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 148.

<sup>630</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 19 de julho de 1851, nº. 227. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 149.

<sup>631</sup> O CONSERVADOR, 09 de outubro de 1855, nº. 362, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 152.

<sup>632</sup> O CONCILIADOR CATARINENSE, 07 de maio de 1851, nº. 206, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 155.

- Atores de 1850:
  - Joaquim D’Amaral e Silva Ferrão.
  - Augusto Galdino D’Amaral e Silva.
  - David D’Amaral e Silva.
  - Cadete Francisco Antônio da Silveira.
  - Manoel Augusto D’Oliveira e Paiva.
  - Gregório da Soledade Pontes.<sup>633</sup>
- Ator de peça no dia 12 de outubro de 1850, o capitão João de Souza Mello e Alvim.
- Diretoria eleita em 29 de junho de 1851:
  - Secretário: Carlos João Watson.
- Diretoria, 2º semestre de 1852:
  - Diretor: José Joaquim de Mesquita.
  - Vice-diretor: Joaquim do Amaral e Silva Ferrão.
  - Secretário: Joaquim Cândido da Silva Peixoto.
  - Procurador: José Bernardino da Silva Peixoto.<sup>634</sup>
- Ator de peça no dia 02 de dezembro de 1852:
  - Gregório da Soledade Pontes.
- Em eleição do dia 12 de junho de 1853, é escolhido como secretário:
  - Ricardo José de Souza.<sup>635</sup>
- Atores em récita do dia 07 de setembro de 1853:
  - Joaquim Juvêncio Cidade.
  - Damásio José Leopoldo da Silva.
- Em 02 de dezembro de 1853 são atores da Sociedade, os senhores Freitas, Camillo e Araújo.<sup>636</sup>
- 10 de fevereiro de 1854, o segundo tenente da armada nacional, senhor Antônio Ximenes Pitada atua na peça “Antônio José ou o poeta e a inquisição”.
- Nova diretoria, do segundo semestre de 1854 e, da qual só se conhece o secretário:
  - Francisco de Paulicéia Marques de Carvalho (Franc. de Paulicéia).<sup>637</sup>
- Atores em 1854:
  - Carlos Watson.
  - Joaquim D’Amaral e Silva Ferrão.
  - David D’Amaral.

<sup>633</sup> O NOVO ÍRIS, 10 de setembro de 1850, nº. 52, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 157.

<sup>634</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 160.

<sup>635</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 161.

<sup>636</sup> O CORREIO CATARINENSE, 07 de dezembro de 1853, nº. 56.

<sup>637</sup> O CORREIO CATARINENSE, 02 de agosto de 1854, nº. 90, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 164.

Augusto Werner.

João Antônio Lopes Godim.

- Em 1855, Franc. de Paulicéia continua como secretário.

- 29 de junho de 1855, eleita nova diretoria:

Diretor: Custódio José de Bessa (capitão).

Secretário: Francisco de Paulicéia Marques de Carvalho.

Procurador: José Leôncio da Gama.<sup>638</sup>

- Nova diretoria em 09 de dezembro de 1855:

Diretor: Anastácio.

Vice: Duarte Moreira.

Secretário: Vicente Lemos Fernandes.

Tesoureiro: José Leopoldo da Silva.

- Procurador: Gama (não aceita o cargo e é substituído por Paulo Seara). Posse 23/12/1855.<sup>639</sup>

- 07 de setembro de 1856, eleito secretário, Vicente Lemos Fernandes.<sup>640</sup>

- Eleição da nova diretoria. 18 de janeiro de 1857:

Tesoureiro: Joaquim Cândido da Silva Peixoto.

Secretário: Joaquim do Amaral e Silva Ferrão.<sup>641</sup>

- Em 1858 a Sociedade é desativada devido à precariedade do Teatro.

- Em 1859 Sociedade continua desativada.

- Durante o primeiro semestre de 1860 permanece desativada.

- É somente no segundo semestre de 1860 que ela volta a ser ativada.

- Em 18 de agosto de 1860 é eleito para secretário Felisberto Caldeira D'Andrade.<sup>642</sup>

- Em 03 de dezembro de 1861 Joaquim Cândido da Silva Peixoto é eleito vice-diretor:

- 12 de dezembro de 1861. Eleita nova diretoria:

Diretor: João de Souza Fagundes.

Vice: Antônio Luiz do Livramento.

Tesoureiro: João do Prado e Faria.

Procurador: Francisco Xavier Caldeira.<sup>643</sup>

- Sete de setembro, segundo semestre de 1862, João Custódio Dias Formiga é secretário.

- Os ensaios da SDP eram feitos na casa de Henrique Schutel.

---

<sup>638</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 165.

<sup>639</sup> O MENSAGEIRO, 19 de dezembro de 1855, nº. 27. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 166.

<sup>640</sup> O MENSAGEIRO, 18 de outubro de 1856, nº. 112, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 168.

<sup>641</sup> O ARGOS, 13 de janeiro de 1857, nº. 106. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 168.

<sup>642</sup> CHAVECO, 30 de dezembro de 1860, nº. 8, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 170.

<sup>643</sup> O ARGOS 16 de dezembro de 1861, nº. 862, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 172.

- Primeiro semestre de 1863, João Custódio Dias Formiga continua como secretário.
- O anúncio do último espetáculo da SDP, que aconteceria em 18 de fevereiro de 1864, no qual seria representado o drama: *Uma Moça de Juízo*.

**TEATRINHO INFANTIL.**  
**TEATRINHO JUVENIL PARTICULAR.**  
**SOCIEDADE DRAMÁTICA**  
**JUVENIL CATARINENSE.**

- Oswaldo Cabral, afirma que a sociedade referida teria sido fundada em novembro de 1852, com o nome de Juvenil Catarinense.<sup>644</sup>
- Teria existido até 1856.
- Em 16 de fevereiro de 1856 teria sido seu secretário: Juviano Silveira de Souza e logo depois Jalmeno Francisco da Costa.<sup>645</sup>
- Mas na verdade, conforme Vera Collaço<sup>646</sup>, este primeiro anúncio trata-se do embrião que mais adiante iria formar a Sociedade Teatrinho Infantil também chamada de Teatrinho Juvenil Particular.
- Com tal denominação faria seus primeiros espetáculos 25 e 26 de dezembro de 1855.<sup>647</sup>
- Foi ator da sociedade:  
     Manoel Coelho D'Eça.
- Secretários:  
     Juliano Silveira de Souza.<sup>648</sup>  
     Jalmeno Francisco da Costa.<sup>649</sup>
- A sociedade daria seus espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara.
- Último registro encontrado em 10 de dezembro de 1856, dia em que teria programa.<sup>650</sup>

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**  
**JUVENIL CATARINENSE (1).**

- Criada em 1862.<sup>651</sup>
- Secretário: Cândido Melchiades de Souza.
- Até agosto de 1862 seus espetáculos aconteceram na casa do senhor Manoel Marques Guimarães e depois no Teatro São Pedro de Alcântara.<sup>652</sup>

---

<sup>644</sup> CABRAL. Op. Cit. Vol. 2, p. 161.

<sup>645</sup> CABRAL, Op. Cit. p. 161-163.

<sup>646</sup> COLLAÇO. Vera. Op. cit. p. 190.

<sup>647</sup> JORNAL O ARGOS, 1º de janeiro de 1856. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 192.

<sup>648</sup> JORNAL O MENSAGEIRO, 16 de fevereiro de 1856. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 192.

<sup>649</sup> JORNAL O MENSAGEIRO, 10 de maio de 1856. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 192-193.

<sup>650</sup> JORNAL O ARGOS, 12 de dezembro de 1856, nº. 98. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 193.

<sup>651</sup> JORNAL O PACAJÁ. 10 de agosto de 1862, nº. 14. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 194.



- Último registro em outubro de 1862.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR  
RECREIO CATARINENSE (1).**

- Primeiro anúncio que se tem notícia é no jornal Correio Catarinense, do dia 27 de abril de 1853.<sup>653</sup>
- A esta data seria seu secretário um senhor “Oliveira”. A S.DP. dura até o ano de 1856.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR  
RECREIO DRAMÁTICO.**

- Primeiro anúncio em 11 de agosto de 1864 no jornal O Mercantil.
- Foi instalada em 07 de agosto de 1864.
- Os sócios da extinta São Pedro de Alcântara farão parte de seu quadro.
- Dará suas récitas no Teatro São Pedro.
- Primeira diretoria:

Diretor: Guilherme Xavier de Souza.

Vice: Manoel José de Oliveira.

Secretário: Francisco Duarte Silva Júnior.

Tesoureiro: Camillo José de Souza.

Procurador: Luiz Eduardo Otto Horn.<sup>654</sup>

- Em 17 de setembro de 1864 é eleita nova diretoria:

Diretor: José J. Lopes.

Vice: Manoel de Freitas Sampaio.

Secretário: Francisco de Paulicéia Marques de Carvalho.

Tesoureiro: Ernesto da S. Paranhos.

Procurador: Feliciano Marques Guimarães.<sup>655</sup>

- 14 de setembro de 1864.

Sócios da Sociedade Recreio Dramático e da SDP São Pedro de Alcântara realizam récita em benefício de Dona Francisca Deolinda de Souza, “dama da Sociedade Recreio Dramático”.<sup>656</sup>

---

<sup>652</sup> JORNAL O PACAJÁ, 27 de julho de 1862, nº. 12. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 194.

<sup>653</sup> JORNAL CORREIO CATARINENSE, 27 de abril de 1853. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 191.

<sup>654</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 13 de agosto de 1864, nº. 165. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 195.

<sup>655</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 10 de setembro de 1864, nº. 173. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 196.

- Em 14 de novembro de 1865 ocorre reunião para eleger nova diretoria. A então eleita diretoria, que tomaria posse seria no domingo, 19 de novembro de 1865:<sup>657</sup>

Diretor: Dr. Germógenes Miranda Ferreira Souto.

Vice: Duarte Paranhos Schutel.

Secretário: Olímpio Adolfo de Souza Pitanga.

Tesoureiro: Pedro Lobo.

Procurador: Joaquim C. da Silva Peixoto.

- A Sociedade Recreio Dramático dissolve-se em fins de 1865.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR DESTERRENSE.**

- Surge no início de 1866.

- Tem seu primeiro espetáculo anunciado para o dia 21 de janeiro de 1866 às 20:30.

- Secretário: "O Pitanga".

- Utilizou para suas apresentações o Teatro São Pedro.

- Último registro: 28 de janeiro de 1866.<sup>658</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO JUVENIL (1).**

- Surge no ano de 1866.

- Erroneamente o jornal O Despertador de 02 de novembro de 1866, menciona o surgimento de uma nova sociedade, a Juvenil Catarinense. Seria então a S.D.P. Recreio Juvenil.

- Atuações no Teatro São Pedro.

- Secretário: José Gonçalves da Silva.<sup>659</sup>

- O último registro de 22 de novembro de 1866, tem como diretor, o senhor José L. dos Santos.<sup>660</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO E HARMONIA.**

- Data de inauguração desconhecida.

---

<sup>656</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 13 de setembro de 1864, nº. 174. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 197.

<sup>657</sup> O DESPERTADOR, 17 de novembro de 1865. Apud: CABRAL. Op. cit. p. 163.

<sup>658</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 26 de janeiro de 1866, nº. 317. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 207.

<sup>659</sup> JORNAL O MERCANTIL, 28 de outubro de 1866, nº. 574, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 209.

<sup>660</sup> JORNAL O MERCANTIL, 22 de novembro de 1866, nº. 581. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 209.

- A primeira notícia que se tem é de seu secretário, Chrysanto Eloi de Medeiros, convidando para récita no dia 31 de outubro de 1866.<sup>661</sup>
- Dará espetáculos no Teatro São Pedro.
- Em abril de 1867 era secretário Cândido Melchiades de Souza.<sup>662</sup>
- Ainda em abril de 1867 a SDP interrompe suas atividades devido a uma epidemia de Cólera que assola Desterro, voltando a funcionar no mês de julho.
- Em 01 de agosto de 1867 atuou em peça o senhor Francisco Gomes de Oliveira Paiva.<sup>663</sup>
- O ator profissional Abacaxis Carrara faria uma cena cômica em prol dele.
- Ator amador Manoel da Costa Pereira, atua pela Sociedade.
- Diretoria eleita em 12 de outubro de 1867:
  - Diretor: Virgílio José Villela.
  - Vice: José Cândido Capella.
  - Secretário: José Ramos da Silva Júnior.
  - Tesoureiro: Cândido Melchiades de Souza.
  - Procurador: José Cláudio dos Santos.<sup>664</sup>
- Em 27 de outubro de 1867 a sociedade iria ensaiar o drama do senhor José Ramos da Silva Júnior, sem título.
- O último registro da Sociedade se dá em 02 de maio de 1868, anunciando que haverá espetáculo em benefício à atriz D. Anna Luiza.<sup>665</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO CATARINENSE (2).**

- Surge em fins de 1867.<sup>666</sup>
- Em 1873 surge outra sociedade de mesmo nome, da mesma forma que há outra homônima entre os anos de 1853 e 1856.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR DE NOME DESCONHECIDO.**

- Atua no Teatro São Pedro. Surge no segundo semestre de 1869.

---

<sup>661</sup> O DESPERTADOR, 30 de novembro de 1866. Apud: CABRAL. Op. cit. p. 165.

<sup>662</sup> O MERCANTIL, 25 de julho de 1867, nº. 650. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 211.

<sup>663</sup> O MERCANTIL, 17 de outubro de 1867, nº. 674. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 211.

<sup>664</sup> O MERCANTIL, 17 de outubro de 1867, nº. 674. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 211.

<sup>665</sup> O MERCANTIL, 27 de agosto de 1868, nº. 762. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 212.

<sup>666</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 213.

- A esta época era seu secretário o senhor Arthur Cavalcanti do Livramento.
- Arthur C. do Livramento surge também como ensaiador de espetáculo anunciado para 02/10/1869.<sup>667</sup>
- José Cândido Capella, em outubro de 1869 é ensaiador de espetáculo.<sup>668</sup>
- Em 06 de novembro de 1869 a Sociedade tem novo secretário, o senhor I. M. Linhares.<sup>669</sup>
- Último registro 02 de dezembro de 1869.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR QUE NÃO FOI FORMADA.**

- Em abril de 1872 senhores José Ramos da Silva Júnior, Cândido Melchiades de Souza e Juvêncio Martins da Costa, avisam que a S.D.P. que seria criada não iria vingar porque os atores Gonçalves e Minelvina, iriam embora para o Paraná.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR. RECREIO CATARINENSE (3), SANTA IZABEL.**

- Seu primeiro espetáculo acontece em 19 de julho de 1873.<sup>670</sup>
- Fará seus espetáculos numa casa arranjada para teatro na Rua do Príncipe (atual Conselheiro Mafra). O então intitulado Teatro Recreio Catarinense. A casa utilizada pertencia à senhora Maria Francisca de Paula Braga.
- Em outubro de 1874 é tesoureiro o senhor Ildefonso Marques Linhares.<sup>671</sup>
- Fez parte de sua diretoria:
  - Secretário: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.
  - 2º secretário: Eduardo Duarte Silva.
  - 1º Procurador: Joaquim Olympio Cardozo da Costa.<sup>672</sup>
- Ator em novembro de 1873: João Miranda.<sup>673</sup>
- Em 19 de março de 1873, acontece uma récita beneficente à Dona Maria de Campos Cabral.
- Em 09 de agosto de 1874 acontece eleição, na qual Chrysanto Eloy de Medeiros passa a ser vice-diretor. Este havia participado das S.D.P. União e Harmonia e Phenix Catarinense.<sup>674</sup>
- No dia 16 de agosto de 1874 há nova eleição:

<sup>667</sup> A REGENERAÇÃO, 27 de novembro de 1869, nº. 126, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 215.

<sup>668</sup> A REGENERAÇÃO, 23 de outubro de 1869. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 215.

<sup>669</sup> A REGENERAÇÃO, 21 de abril de 1872, nº. 370, Apud: COLLAÇO. Op. cit.p. 215.

<sup>670</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 24 de julho de 1873, nº. 495. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 233.

<sup>671</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 233.

<sup>672</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 233.

<sup>673</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de novembro de 1873, nº. 524, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 234.

<sup>674</sup> O CONSERVADOR, 08 de agosto de 1874, nº. 153, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 237.

Diretor: Arthur Cavalcanti do Livramento.

2º secretário: Francisco J. D. Formiga.<sup>675</sup>

- Nesse período era tesoureiro da Sociedade, o senhor Sérgio Nolasco de Oliveira Paes.<sup>676</sup>

- Em 06 de maio de 1875, há nova eleição, da qual se conhece:

Vice-diretor: Domingos Ramos de Oliveira.

Secretário: Álvaro Francisco da Costa.

Procurador: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.<sup>677</sup>

A partir de setembro de 1875 a Sociedade passa a atuar no Teatro Santa Isabel, adotando o nome de Sociedade Dramática Particular Santa Isabel. É a S.D.P. que faz o espetáculo de abertura do teatro no dia 07 de setembro de 1875. Onde a parte lírica encarregada à Maria e Carlota Hassani.<sup>678</sup>

- Após a eleição de 05 de dezembro de 1875, ficam conhecidos os novos dirigentes:

Diretor: Cândido Melchiades de Souza.

Vice: Joaquim Martins Jaques.

Secretário: Horácio Nunes Pires.

Tesoureiro: João Antônio da Costa.

Procurador: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.<sup>679</sup>

- 03 de julho de 1876 eleição da diretoria:

Diretor: Coronel Francisco Babiano de Castro.

Vice-diretor: Major João Luiz Tavares.

Secretário: Francisco José Dias Formiga.

Tesoureiro: Joaquim Martins Jacques.

Procurador interino: Joaquim Cândido da Silva Peixoto.

Procurador externo: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.<sup>680</sup>

- Em 03 de dezembro de 1876 é divulgada nova direção eleita:

Diretor: Chrysanto Eloy de Medeiros.

Vice-diretor: José Cândido Capella.

1º secretário: Álvaro Francisco da Costa.

2º secretário: Ildelfonso Marques Linhares.

Tesoureiro: Sérgio Nolasco de Oliveira Paes.

Procurador: João Martins da Costa.<sup>681</sup>

---

<sup>675</sup> O DESPERTADOR, 14 de agosto de 1874, nº. 1200, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 237.

<sup>676</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 8 de agosto de 1874, nº. 153. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 237.

<sup>677</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 08 de maio de 1875, nº. 1275. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 237.

<sup>678</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 238.

<sup>679</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 08 de dezembro de 1875, nº. 289, Apud: COLLAÇO, op. cit. p. 239.

<sup>680</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 19 de julho de 1876, nº. 348, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 240.

- A S.D.P. atua em Desterro até o ano de 1876.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR PHENIX CATARINENSE**

- Surge do ano de 1868.
- Primeira diretoria:
  - Diretor: Júlio César da Silveira.
  - Vice: Thomaz Cardozo da Costa Júnior.
  - Secretário: Chrysanto Eloy de Medeiros (fôra secretário da extinta S.D.P. União e Harmonia).
  - Tesoureiro: Manoel Vieira Botelho.
  - Procurador: Juvêncio Martins da Costa.<sup>682</sup>
- Seu espetáculo de estréia aconteceu em 27 de agosto de 1868, com a peça *O Arrependimento*. Neste mesmo anúncio, é conhecido o novo secretário da S.D.P., o senhor J. Das S. Cascaes.<sup>683</sup>
- Em outubro de 1868 assume como secretário interino o senhor P. Octaviano Seara.<sup>684</sup>
- Ainda em outubro de 1868, há um novo secretário, o senhor Costa e Oliveira.<sup>685</sup>
- Em janeiro de 1869 a S.D.P. tem como secretário Affonso Fontoura
- Através deste mesmo anúncio sabe-se que no dia três de janeiro haveria espetáculo auxiliado pelo ator João Eloy Quesado, de passagem por Desterro.<sup>686</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR. UNIÃO DOS ARTISTAS.**

- Surge em setembro de 1873, com espetáculo de estréia no dia 21.<sup>687</sup>
- Sua sede era uma casa adaptada nomeada Teatro União dos Artistas.
- Em novembro de 1873 era seu secretário, o senhor J.B. Bernisson.
- No primeiro semestre de 1874 era secretário o senhor Martins da Costa.
- Em 29 de novembro de 1873, novamente o senhor J.B. Bernisson é secretário.<sup>688</sup>
- No segundo semestre de 1874, foram secretários os senhores:

---

<sup>681</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 05 de agosto de 1876, nº. 353. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 240.

<sup>682</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 214.

<sup>683</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 06 de outubro de 1868, nº. 595. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 214.

<sup>684</sup> JORNAL O MERCANTIL, 1º de novembro de 1868, nº. 780. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 214.

<sup>685</sup> JORNAL O MERCANTIL, 5 de dezembro de 1868, nº. 612. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 214.

<sup>686</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 29 de setembro de 1869, nº. 109. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 215.

<sup>687</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 25 de setembro de 1873. Apud: COLLAÇO, Vera. Op. cit. p. 242.

<sup>688</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 30 de outubro de 1873. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 243.

Martinho e Félix Cantalício.<sup>689</sup>

- Eram membros da SDP em 1874:

Ildefonso Marques Linhares.

João Francisco Izetti.

Joaquim Severo dos Santos.

José da S. Simas.

José Cláudio dos Santos.

João Martins da Costa.

João Felix de Cantalício Costa.

Arthur Satyro.

Anastácio Rodrigues Pereira.

Era atriz da sociedade, a senhora Thereza Maria de Alcântara.<sup>690</sup>

- Em 22 de novembro de 1874, o senhor José Cláudio dos Santos é secretário.<sup>691</sup>

- Em dezembro de 1874, Horácio Nunes Pires é secretário da sociedade.<sup>692</sup>

- O último espetáculo previsto da seguinte sociedade seria no dia 14 de janeiro de 1875.<sup>693</sup>

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR UNIÃO DOS ESTUDANTES.**

- Composta por jovens estudantes, surge no segundo semestre de 1874. Tinha sede pequena, porém própria. Chegou a utilizar também, outras duas casas de espetáculo:

Teatro União dos Artistas.

Teatro Recreio Catarinense.

- Seu primeiro secretário foi o senhor Arthur A. Pitangueira.<sup>694</sup>

- Também foi de caráter beneficente, tanto que em 19 de outubro de 1874, ofereceu espetáculo m benefício da viúva e filhos do professor público Zeferino Ignácio da Rosa.<sup>695</sup>

- Teve entre seu quadro de atores:

Francisco de Mesquita Saldanha.

José Quirino de Freitas.

---

<sup>689</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 29 de outubro de 1874. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>690</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 29 de outubro de 1874. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>691</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 20 de dezembro de 1874, nº. 635. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>692</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 29 de outubro de 1874. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 244.

<sup>693</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 13 de janeiro de 1875, nº. 198: Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 245.

<sup>694</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 29 de setembro de 1874, nº. 1213, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 246.

<sup>695</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 30 de outubro de 1874, nº.1222, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 246.

Francisco Brazil.  
Arthur Pitangueira.  
Arthur Campos.  
Júlio Campos.  
Francisco Elesbão Isabel.  
João de Souza Corcoroca.<sup>696</sup>

- Em novembro de 1874 era secretário Arthur Tavares.
- Seu último anúncio encontrado data de 05 de dezembro de 1874.<sup>697</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR RECREIO JUVENIL 2**

- Surge no início de 1875.
- Em 1875, era seu secretário o senhor Arthur Tavares.
- Houve em 1866 uma sociedade homônima.<sup>698</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR. HARMONIA DRAMÁTICA.**

- Surge em 04 de fevereiro de 1877.
- Sua primeira diretoria:
  - Diretor: João do Prado Faria.
  - Vice-diretor: José Cândido Capella.
  - Tesoureiro: Leopoldo Justiniano Esteves.
  - Secretário: Cândido Melchiades de Souza.
  - Procurador interino: Joaquim C. da Silva Peixoto.
  - Procurador externo: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.
- Comissão para elaborar estatutos (Eleita junto à nova diretoria ):
  - José Theodoro da Costa.
  - Chrysanto Eloy de Medeiros.
  - Benjamim Carvalho de Oliveira.<sup>699</sup>
- Dará seus espetáculos no Teatro Santa Isabel.

---

<sup>696</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 30 de outubro de 1874, nº.1222, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 246.

<sup>697</sup> JORNAL A REGENERAÇÃO, 03 de outubro de 1874, nº. 635.

<sup>698</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 247.

<sup>699</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 07 de fevereiro de 1877, nº 398, Apud: COLLAÇO. Op. cit. 248.



- Espetáculo de estréia em 11 de março de 1877.
- Em junho de 1877 será seu secretário, Ildelfonso Marques Linhares.
- A última notícia que se tem da S.D.P. é em junho de 1878.<sup>700</sup>

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.  
RECREIO DA MOCIDADE.**

- Surge no ano de 1877, existindo até 1878.
- Seu primeiro espetáculo seria no último domingo de 1877.
- Fazia parte do seu quadro de atores:
  - Francisco Brazil.
  - Fraga.<sup>701</sup>
- Consta no último registro conhecido, anunciando que a récita de fevereiro seria em março, o nome do secretário na ocasião:
  - Ernesto Anastácio da Natividade.<sup>702</sup>

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR  
APOLOGISTA DA ARTE DRAMÁTICA.**

- Surge em fevereiro de 1878.
- Anúncia que irá construir um teatro na Rua Augusta (atual João Pinto), o Teatro São Felipe.<sup>703</sup>
- Primeira diretoria:
  - Diretor: Antônio Tupy Ferreira Caldas.
  - Vice-diretor: Arthur Antunes Pitangueira.
  - Secretário: Affonso de Senna Dias.
  - Tesoureiro: João Baptista Jacques.<sup>704</sup>
- A estréia da sociedade será em junho de 1878.<sup>705</sup>
- Agosto de 1878 seria secretário o senhor Arthur Antunes Pitangueira.<sup>706</sup>
- Em novembro de 1878 será secretário o senhor Elias Paulo.<sup>707</sup>

<sup>700</sup> JORNAL O DESPERTADOR, 9 de julho de 1878, nº. 1601, Apud: COLLAÇO. Op. cit. 250.

<sup>701</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 02 de janeiro de 1878, nº. 483. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 250.

<sup>702</sup> JORNAL O CONSERVADOR, 27 de janeiro de 1878, nº. 499. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 251.

<sup>703</sup> A REGENERAÇÃO, 24 de fevereiro de 1878: Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 251.

<sup>704</sup> O COSERVADOR, 06 de março de 1878, nº. 500. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 251.

<sup>705</sup> A REGENERAÇÃO, 11 de julho de 1878, nº. 982. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>706</sup> A REGENERAÇÃO, 18 de agosto de 1878, nº. 993. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>707</sup> O DESPERTADOR, 15 de outubro de 1878, nº. 1629. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

- Em 16 de dezembro de 1878 ocorre eleição, da qual resultará nova diretoria:  
 Diretor: Arthur Antunes Pitangueira.  
 Vice-diretor: Francisco de Mesquita Saldanha.  
 Secretário: Francisco E. da Costa Cidade.  
 Tesoureiro: Hypólito Boiteux.  
 Procurador: Elias Paulo da Silva.<sup>708</sup>
- Em maio de 1880, sabe-se que o secretário era Francisco S. Brazil.<sup>709</sup>
- O último anúncio da sociedade data de 13 de junho de 1880, dia em que ela seria dissolvida.<sup>710</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **UNIÃO ARTÍSTICA.**

- Forma-se em junho de 1878 e estréia no dia 30 do mesmo mês.
- Teve como local de suas apresentações o Teatro São Felipe.
- O último registro da sociedade é um anúncio de espetáculo em 14 de julho de 1878, do qual se sabe que era ator o senhor Leal Ferreira.<sup>711</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **CASSINO PHIL'ORPHENICO DRAMÁTICO.**

- Fundada em 03 de outubro de 1878.
- Instalação oficial em 15 de outubro de 1878.
- Diretoria eleita em outubro de 1878:  
 Presidente: Amphilóquio N. Pires.  
 Secretário: João Formiga.  
 Tesoureiro: Raymundo Faria  
 Procurador: João do Prado Faria.  
 Ensaíador: Capitão Tenente Francisco de Paula Sena Pereira.  
 Diretor de harmonia: José Brasilício de Souza.  
 Fiscal arquivista: Joaquim Cândido da Silva Peixoto.<sup>712</sup>

<sup>708</sup> A REGENERAÇÃO, 29 de dezembro de 1878, nº. 1030. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 252.

<sup>709</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de maio de 1880, nº. 36, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 253.

<sup>710</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de junho de 1880, nº. 45, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 253.

<sup>711</sup> A REGENERAÇÃO, 30 de junho de 1878, nº. 979, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 253.

<sup>712</sup> A REGENERAÇÃO, 17 de outubro de 1878, nº. 1009, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 254.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.  
FRATERNAL BENEFICENTE.**

- Surge após espetáculo oferecido por alguns jovens ao Imperial Hospital de Caridade em 15 de novembro de 1879.

- Dará suas récitas no Teatro Santa Isabel.

- Seu primeiro espetáculo é em 27 de dezembro de 1879, do qual constam entre os atores e atrizes:

Dona Carolina.

Dona Leopoldina Ribas.

João Linhares.

Arthur do Livramento.

Olympio e Carneviva.<sup>713</sup>

- Foi seu primeiro secretário:

Arthur Antunes Pitangueira.<sup>714</sup>

- Foi ensaiador e diretor da sociedade o Capitão-Tenente Francisco de Paula Sena Pereira, que tinha exercido tal função na extinta SDP Cassino Phil'Orphenico Dramático.<sup>715</sup>

- A partir do dia primeiro de maio de 1880 a sociedade tem novo secretário:

Arthur livramento.<sup>716</sup>

- Em 21 de novembro de 1880 é eleita nova diretoria:

Diretor: Francisco de Paula Sena Pereira. (reeleito).

Secretário: Cândido Melchiades de Souza.

Tesoureiro: Guelfo Zaniratti (reeleito).<sup>717</sup>

- Em 1881 a sociedade se desarticula e retorna às atividades somente no ano de 1884.

Associa-se ao Clube 1º de março

- Faziam parte do grupo de atores:

Carolina Ribas.

João Linhares.

Arthur do Livramento.

Leopoldina Ribas.

Joaquim Olympio.<sup>718</sup>

- Em reunião do dia 06 de abril é eleita nova diretoria:

---

<sup>713</sup> A REGENERAÇÃO, 01 de janeiro de 1880, nº. 01. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 255.

<sup>714</sup> O DESPERTADOR, 14 de fevereiro de 1880, nº. 1767, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 256.

<sup>715</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 03 de março de 1880, nº. 3. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 257.

<sup>716</sup> O DESPERTADOR, 01 de maio de 1880, nº. 1788, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 258.

<sup>717</sup> A REGENERAÇÃO, 25 de novembro de 1880, nº. 87. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 260.

<sup>718</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 262.

Diretor e ensaiador: Francisco de Paula Sena Pereira.

Diretor da harmonia: Roberto Grant.

Secretário: Horácio Nunes Pires.

Tesoureiro: Guelfo Zanirati.

Essa diretoria teria validade de abril a outubro de 1884.<sup>719</sup>

- Em 12 de outubro de 1884, há nova eleição da diretoria, da qual saem os nomes:

Diretor: João Cândido Capella.

Secretário: M. H. de Souza.

Tesoureiro: Henrique Paiva.

Procurador: J. Motta.<sup>720</sup>

- Era secretário em abril de 1884, Horácio Nunes Pires.<sup>721</sup>

- É provável que a S.D.P. seja dissolvida em 1885.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **CLUB PRIMEIRO DE MARÇO.**

- Surge em março de 1881, através da junção de novos sócios com os provenientes da S.D.P. Fraternal Beneficente.

- Seu local de atuação era o Teatro Santa Isabel.<sup>722</sup>

- Primeira diretoria:

Secretário: Germano Wendhausen.

Diretor e ensaiador: Francisco de Paula Sena Pereira.

- Estréia 07 de abril de 1881.

- Atrizes:

Leopoldina Ribas.

Carolina Ribas.

Dolores.

Phebo.

- Em 24 de dezembro de 1881 era secretário ainda o senhor Germano Wendhausen.

---

<sup>719</sup> CORREIO DA TARDE, 07 de abril de 1884, nº. 63. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 263.

<sup>720</sup> O CONSERVADOR, 14 de outubro de 1884, nº. 35 Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 265.

<sup>721</sup> CORREIO DA TARDE, 17 de abril de 1884, nº. 87. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 264.

<sup>722</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 23 de dezembro de 1884, nº. 296. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 266.

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **RECREIO DOS ARTISTAS.**

- Surge no segundo semestre do ano de 1883.
- Teve sede própria na atual Rua João Pinto.<sup>723</sup>
- Era secretário em outubro de 1883, Floriano da Silva.
- Diretoria eleita em 30 de dezembro de 1883, para a vigência do ano de 1884.
  - Diretor: Francisco dos Santos Magano.
  - Vice-diretor: Francisco de Oliveira Margarida.
  - 1º secretário: João Floriano da Silva.
  - 2º secretário: Olympio dos Anjos Coelho Pinto.
  - Tesoureiro: João Machado Coelho.
  - 1º procurador: Maximiliano Lima.
  - 2º procurador: Adolpho Nicolich.<sup>724</sup>
- A última notícia que se tem da S.D.P. é de um espetáculo no dia 09 de março de 1884.

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **AMADORES DA ARTE.**

- Surge a partir de outubro de 1883.
- Tem teatro próprio denominado Teatro São Luiz, na Rua do Príncipe, atual Conselheiro Mafra.
- Primeiro secretário:
  - Virgílio Várzea.<sup>725</sup>
- Estréia em 17 de novembro de 1883.
- Dirigente de orquestra:
  - João Cocoroca.
- Em 10 de janeiro de 1884 era secretário, Sousa Nunes.<sup>726</sup>
- Na récita de 25 de março de 1884, estavam presentes, o Presidente da Província, Dr. Francisco Luiz da Gama Rosa, Pedro Paiva, Virgílio Várzea e Francisco Margarida. Exceto o primeiro, todos recitaram poesia na abertura.<sup>727</sup>
- A partir de abril de 1884, até setembro, a S.D.P. Amadores da Arte, apresenta uma série de espetáculos no Santa Isabel, um por mês, em prol da causa dos escravizados.<sup>728</sup>

<sup>723</sup> O DESPERTADOR, 21 de novembro de 1883, nº. 2150, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 270.

<sup>724</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 1º de janeiro de 1884. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 271-272.

<sup>725</sup> A REGENERAÇÃO, 14 de outubro de 1883, nº. 130, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 272.

<sup>726</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 06 de janeiro de 1884, nº. 05. Apud COLLAÇO. Op. cit. p. 273.

<sup>727</sup> CORREIO DA TARDE, 26 de março de 1884, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 273-274.

<sup>728</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de março de 1884, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 275.

- Em 06 de abril de 1884, a S.D.P. estuda a possibilidade de se converter em sociedade abolicionista. Junta-se então a S.D.P. Fraternal Beneficente, a fazer parte do Club Abolicionista.

- Em 31 de agosto de 1884 é secretário Theotônio Nunes.

- Em 16 de outubro de 1884 é eleita nova diretoria:

Secretário: Theotônio Nunes.<sup>729</sup>

- Os últimos registros da sociedade:

Em 23 de novembro de 1884, em reunião a sociedade demite a sua dama Manoela Hypólita Alves, suspende os trabalhos por tempo indeterminado. Convoca os sócios fundadores para reunião no dia 27, do mesmo mês, em seu teatro.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR. COSMOPOLITA.**

- Surge em outubro de 1884.

- Em mesma época existiam as SDPs Fraternal Beneficente e Amadores da Arte.

- Seu primeiro espetáculo ocorre em 26 de outubro de 1884.

- Sede própria, adaptada nas lojas de um sobrado situado na Rua Áurea, atual Rua dos Ilhéus.

- Últimos registros, em 14 de dezembro de 1884.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR. ÁLVARO DE CARVALHO.**

- Surge em princípio de março de 1885. Mais exatamente em 06 de março de 1885.

- É fundada por 18 jovens da capital, em homenagem a Álvaro Augusto de Carvalho.

- Primeira diretoria:

Diretor: Manoel da Costa Pereira.

Vice-diretor: José Silveira de Souza Passos.

Tesoureiro: João Pamphilo de Lima Ferreira.

1º secretário: Chrysanto Eloy de Medeiros.

2º secretário: Henrique da Silva Tavares.

1º procurador: Francisco de Assis Costa.

2º procurador: João Praxedes Marques Aleixo.<sup>730</sup>

---

<sup>729</sup> A REGENERAÇÃO, 31 de agosto, de 1884, n.º 196. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 277.

<sup>730</sup> A REGENERAÇÃO, 11 de abril de 1885, n.º 73, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 279.

- Dará seus espetáculos no Teatro Santa Isabel. O qual dividirá com a S.P. Associação Dramática Catarinense.<sup>731</sup>
- Primeiro espetáculo em 13 de abril de 1885.
- Último anúncio, subscrito pelo secretário e ator amador Henrique da Silva Tavares.
- Extingue-se antes do fim de 1885.
- Era ator desta sociedade, o senhor Lauro Linhares.

### **SOCIEDADE PARTICULAR.**

#### **ASSOCIAÇÃO DRAMÁTICA CATARINENSE.**

- Surge junto à S.D.P. Álvaro de Carvalho, isso quer dizer no mesmo ano (1855).
- Em 04 de março de 1885, ocorre a primeira reunião que elabora os estatutos, escolhe o drama do primeiro espetáculo e organiza a 1ª diretoria:

Presidente: Pedro Cardoso.

Diretor: José Segui Júnior.

1º secretário: Horácio Nunes Pires.

2º secretário: Francisco Margarida.

Tesoureiro: Firmino Costa.

Procurador: Arthur Richter.

- Dava seus espetáculos no Santa Isabel.
- Sua primeira récita, ocorrerá no dia 07 de junho de 1885. Nesta récita, foi entregue uma carta de liberdade a um escravo. Nela Cruz e Sousa recitou o poema Grito de Guerra e Virgílio Várzea também recitou uma poesia.<sup>732</sup>
- Era ensaiador da S.D.P. o senhor José de Araújo Coutinho.
- A senhora Carlota Leopoldina dos Santos, fazia parte do quadro de atrizes da sociedade.
- A sociedade não passa de sua segunda récita. Seus associados afiliam-se ao Grupo Pyrilampos.
- Seu período de atividade então foi pequeno, de março a junho de 1885.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **GRUPO PYRILAMPOS.**

- Fundada em 23 de julho de 1885.
- Ensaiaadores:

---

<sup>731</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 279.

<sup>732</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 283.

José de Araújo Coutinho.

Horácio Nunes Pires.<sup>733</sup>

- Secretário interino: F. de Carvalho.
- Apresentará suas récitas no Teatro Santa Izabel.
- Secretário em novembro de 1885:

Ernesto Natividade.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **CASTRO ALVES.**

- A única notícia conhecida acerca desta sociedade, consta no jornal “O Crítico”, de que seria feito no dia 11 de outubro de 1885, às 10 horas, uma reunião, onde deveriam comparecer todos os seus sócios.<sup>734</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **SÃO PEDRO.**

- Segundo o jornal O CRÍTICO de 11 de outubro de 1885, a S.D.P., neste mesmo dia realiza um espetáculo.
- Esta sociedade possuía teatro próprio, o Teatro São Pedro.
- Em 11 de agosto de 1885, é eleita a seguinte diretoria:

Diretor: Antônio Sant’ana.

Vice-diretor: Manoel Luiz.

1º secretário: Pompeo Dias.

2º secretário: Eduardo.

Tesoureiro: José Nocete.

1º procurador: Miranda.

2º procurador: Carvalho.<sup>735</sup>

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

#### **DOS ESTUDANTES.**

- Além do ano de atuação (1885), a única notícia que se tem desta S.D.P. é uma reunião mercada para o dia 11 de outubro de 1885.<sup>736</sup>

---

<sup>733</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 284-285.

<sup>734</sup> O CRÍTICO, 11 de outubro de 1885.

<sup>735</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 288.



## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **PHENIX CATARINENSE (2).**

- Surge no ano de 1886.
- Houve uma outra S.D.P. homônima nos anos de 1868 e 1869.
- Desenvolve seus trabalhos em casa própria: Teatro São João.
- Secretário em 26 de setembro de 1886:  
L. da Silva.<sup>737</sup>
- Último registro em 05 de dezembro de 1886.<sup>738</sup>

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **12 DE AGOSTO.**

- Primeiro espetáculo em agosto de 1886.<sup>739</sup>
- Dará seus espetáculos no Teatro Santa Isabel.
  
- Foi fiador da S.D.P., junto ao Governo Provincial, o senhor Lauro Marques Linhares. Cabe lembrar que, o Teatro Santa Isabel nesta época pertencia ao Governo Provincial, e a SDP sela um contrato de aluguel da casa com o mesmo por 40\$000 réis, o qual tem como fiador o senhor citado anteriormente, em 16 de setembro. Aluguel cobrado por uma só récita.
- Diretor da S.D.P. pelo período de 17 de outubro de 1886 era o senhor Francisco de Paula Sena Pereira.
- Diretor em 1887 o ator Lauro Marques Linhares.<sup>740</sup>
- Último anúncio em 04 de agosto de 1889.

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **TREZE DE MAIO.**

- Estréia em 06 de setembro de 1888.
- Terá teatro próprio, situado à Rua João Pinto, denominado Teatro São Carlos.
- Secretário na estréia: Sabbas Costa.
- Último registro em 18 de outubro de 1888.<sup>741</sup>

---

<sup>736</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 287.

<sup>737</sup> A REGENERAÇÃO, 22 de setembro de 1886, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 288.

<sup>738</sup> A REGENERAÇÃO, 02 de dezembro de 1886, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 288.

<sup>739</sup> A REGENERAÇÃO, 13 de outubro de 1886, nº. 226, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 289.

<sup>740</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 290.

<sup>741</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 292.

## **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**

### **FILHOS DE THALMA.**

- Inicia suas atividades em maio de 1888.
- Terá sede própria denominada Teatro São Pedro, na qual atuará grande parte de 1888, depois direcionando suas atividades para o Teatro Santa Isabel.

- Secretários:

Olympio Cardozo da Costa.

Luiz A. Crespo Júnior

- 2º secretário:

Bráulio Nunes Louzada.<sup>742</sup>

- Fiador da sociedade junto ao governo provincial para o aluguel do Santa Isabel, o senhor Antônio Eleutério de Souza Braga.

- Secretário em 30 de setembro de 1888:

Abílio Justiniano de Oliveira.

- Secretário em 29 de dezembro de 1888:

Hercílio N. Lentz.<sup>743</sup>

- A partir de 30 de maio de 1889 o secretário será o senhor:

Adolpho Silveira.<sup>744</sup>

- Durante a récita de 07 de setembro de 1889, esteve presente o Presidente da Província, o senhor Luiz Alves Leite de Oliveira Bello.

Neste dia tomaram parte no drama (atuaram):

Sra. Carlota Moreira.

Nuno Gama.

Francisco Cardona.

Joaquim Margarida.

Jovita Fraga.

Domingos Prates.

Pereira Xavier.

Baptista Fernandes Vellozo.

Neste dia e local Horácio Nunes Pires discursou.<sup>745</sup>

- Na récita de 27 de outubro de 1889 fizeram parte os atores:

Dona Carlota Moreira.

Nuno Gama.

---

<sup>742</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 293.

<sup>743</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 27 de dezembro de 1888, nº. 253, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>744</sup> A REGENERAÇÃO, 30 de maio de 1889, nº. 115. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 295.

<sup>745</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 296-297.

Francisco Cardona.  
Joaquim Margarida.  
Godin.  
Soido.

- Era ensaiador o rio-grandense o Sr. Alferes Arthur Adacto Pereira Mello e secretário Francisco Cardona.
- Último registro em 30 de novembro de 1889.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.  
CASSINO CATHARINENSE.**

- Surge em maio de 1888.
- Atores da sociedade:
  - Cândido Melchiades de Souza.
  - José Cândido Capella.
- O espetáculo de estréia ocorreu em 05 de agosto de 1888.
- Fazia parte da S.D.P. o senhor Francisco Margarida
- Para alugar o Teatro Santa Isabel se oferece como aval o senhor José de Araújo Coutinho.
- Fazia parte do corpo da orquestra o senhor Roberto Grant.
- Primeira diretoria eleita em 15 de julho de 1888:
  - Diretor: José de Araújo Coutinho.
  - Vice-diretor: Cândido Melchiades de Souza.
  - Tesoureiro: Firmino Theotônio da Costa.
  - Secretário: Francisco Margarida.
  - Procurador: Elias Paulo da Silva.<sup>746</sup>
- Diretoria eleita em 11 de outubro de 1888:
  - Diretor: Francisco Margarida.
  - Vice-diretor: Horácio Nunes Pires.
  - Tesoureiro: Firmino F. da Costa (reeleito).
  - Secretário: Elias Paulo da Silva.
  - Procurador: Jovita Granda.<sup>747</sup>

- Eleita nova diretoria no final de 1888:

---

<sup>746</sup> A REGENERAÇÃO, 17 de julho de 1888, nº. 151, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 299.

<sup>747</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de outubro de 1888, nº. 193, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 300.

Presidente: Antônio Eleutério de Souza Braga.

1º vice-presidente: Eduardo Otto Horn.

2º vice-presidente: Vasco da Gama Lobo D'Eça.

1º secretário: Horácio Nunes Pires.

2º secretário: Francisco de Salles Brazil.

Tesoureiro: Antônio Paulo da Silva.

Procuradores: Augusto Nunes Pires.

José Antônio Alves.

Diretor de cena: José Cândido Capella.

Vice-diretor de cena: Francisco Margarida.<sup>748</sup>

- Em fins de janeiro de 1889 interrompe seus trabalhos devido ao calor e às febres, retornando em abril do mesmo ano.

- O senhor Lauro Linhares fazia parte desta sociedade.

- Em 30 de maio de 1889 é eleita nova diretoria:

Presidente: Nuno da Gama D'Eça.

1º vice-presidente: Vasco da Gama D'Eça.

2º vice-presidente: Major Camillo José de Souza.

1º secretário: Francisco Margarida.

2º secretário: Augusto Pires.

Tesoureiro: Horácio Nunes Pires.

1º procurador: José Alves da Silva.

2º procurador: Domingos Prates.

Diretor de cena: Antônio Lisboa.

Vice-diretor de cena: Francisco Margarida.

Sócio útil: Antônio Paulo da Silva.<sup>749</sup>

## **GRUPO DRAMÁTICO**

### **PYRILAMPOS.**

- Fundada em 13 de fevereiro de 1898.

- Os primeiros espetáculos serão realizados no Salão Momm, situado no Largo Benjamim Constant, num pequeno palco improvisado.

- Secretário:

Eugênio Dal Grande.<sup>750</sup>

---

<sup>748</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 303.

<sup>749</sup> A REGENERAÇÃO, 30 de maio de 1889, nº. 115, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 305.

- Récita de estréia em 13 de maio de 1898.
- Depois do anúncio de estréia só foram encontrados registros do grupo no dia 03 de dezembro de 1898.
- O Grupo Dramático deve ter realizado dois espetáculos entre 13 de maio de 03 de dezembro, pois em 7 de janeiro de 1899 ele apresentava a sua 4ª récita, conforme informava o programa do evento.
- Ensaaiador do grupo:
  - Augusto Nunes Pires.<sup>751</sup>
- Nova diretoria eleita em 15 de janeiro de 1899, no Salão Momm, a qual toma posse em 12 de fevereiro:
  - Diretor: Eug nio Dal Grande.
  - Vice-diretor: Irin o Monguillot.
  - 1  secretário: Rodolpho Caminha.
  - 2  secretário: Francelisio F. de Oliveira.
  - Tesoureiro: João Brugmann.
  - Ensaaiador e Orador: Horácio Nunes Pires.
  - 1  procurador: Genesio Monguillot.
  - 2  procurador: José Cyriaco Videira.<sup>752</sup>
- Em 4 me junho de 1899 houve um récita da qual participaram os amadores (atores):
  - Eug nio Dal Grande.
  - Cícero Caminha.
  - Irineu Monguilhot.
  - Francelicio Firmo.
  - Algelo Pavan.<sup>753</sup>
-  ltima récita 12 de agosto de 1899, em São José.<sup>754</sup>
- Horácio Nunes Pires foi ensaiador em todos os espetáculos do Grupo Dramático.
-  ltimo anúncio de espetáculo para o dia 11 de janeiro de 1900.<sup>755</sup>

## **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR**

### **1  DE SETEMBRO.**

- Ocupará o palco do Teatro  lvaro de Carvalho.
- Diretor do espetáculo de 18 de outubro de 1900:

---

<sup>750</sup> A REPÚBLICA, 24 de abril de 1898, n . 86, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>751</sup> A REPÚBLICA, 07 de janeiro de 1899, n . 6, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 322.

<sup>752</sup> O ESTADO, 19 de fevereiro de 1899, n . 279, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 323.

<sup>753</sup> O ESTADO, 03 de junho de 1899, n . 361, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>754</sup> O ESTADO, 09 de agosto de 1899, n . 413, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 324.

<sup>755</sup> A REPÚBLICA, 09 de janeiro de 1900, n . 42, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

**GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR**  
**AMADORES CATHARINENSES.**

- O grupo dramático surge em maio de 1899.
- Ocupará o Teatro Álvaro de Carvalho (antigo Santa Izabel), junto ao grupo Pýrilampos e ao grupo João Caetano.
- Primeira diretoria:
  - Diretor: Dante Natividade.
  - Vice-diretor: Ladisfan Moreira.
  - 1º secretário: Silva Sobrinho.
  - Tesoureiro: José Moritz.
  - 1º procurador: Álvaro José Villela.<sup>757</sup>
- Alguns dos atores do grupo:
  - Dante Natividade.
  - José Moritz.
  - Irineu Livramento.<sup>758</sup>
- No espetáculo de 19 de novembro de 1899 estava presente a atriz (amadora) Bertholina Silva.<sup>759</sup>
- Dezembro de 1899 eleição da nova diretoria que toma posse em 08 de fevereiro de 1900:
  - Diretor: Dante Natividade.
  - Vice-diretor: Leonel C. da Silva.
  - 1º secretário: Octávio Oliveira.
  - 2º secretário: João B. Becker.
  - Orador: Irineu Livramento.
  - Bibliotecário: João Brugmann Júnior.
  - Procuradores: Marcial Veiga.
    - Victor Franger.<sup>760</sup>
- Última notícia em outubro de 1900.

---

<sup>756</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 334.

<sup>757</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 331.

<sup>758</sup> O ESTADO, 01 de agosto de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 331.

<sup>759</sup> O ESTADO, 19 de novembro de 1899, n.º. 492, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 332.

<sup>760</sup> A IDÉIA, 31 de dezembro de 1899, n.º. 25, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 332.

## **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR**

### **AUGUSTO PIRES.**

- Fundado em 04 de fevereiro de 1900.

- Primeira diretoria:

Diretor: Eugênio Dal Grande.

Secretário: Flávio B. Dutra.

Tesoureiro: Alvaro José Villela.

Procurador: Irineo Monguilhott.

Orador: Clementino Britto.

Diretor de cena: Augusto Pires.<sup>761</sup>

## **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR (BENEFICENTE)**

### **JOÃO CAETANO.**

- Surge em princípio de 1899, realizando seus espetáculos no Teatro Álvaro de Carvalho.

- O grupo dará seus espetáculos até 1900.

- Primeira diretoria composta por:

Diretor: Flodualdo Cabral.

Secretário: Max Freyes Leben.

Tesoureiro: Norberto Nunes.

Diretor de cena e ensaiador: Augusto Pires.

Fiscal de platéia: João Sanford.<sup>762</sup>

- Responsável pela pintura dos cenários: pintor Joaquim Margarida.

- Eleição para nova diretoria em 25 de julho de 1899. Eleitos:

Presidente: José Segui Júnior.

Vice-presidente: Augusto Pires.

1º secretário: Edmundo Fernandes.

2º secretário: Mario Motta.

Tesoureiro: Norberto Nunes (reeleito).

Procuradores: João Simas, Dante Natividade e Desmóstenes Veiga.

Diretor de cena e ensaiador: José de Souza Coutinho.<sup>763</sup>

---

<sup>761</sup> A REPÚBLICA, 06 de fevereiro de 1900, n.º 66, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 333.

<sup>762</sup> A REPÚBLICA, 12 de abril de 1899, n.º 83, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 326.

<sup>763</sup> A REPÚBLICA, 19 de agosto de 1899, n.º 189, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 327.

- No espetáculo de 07 de setembro de 1899 esteve presente o então governador Hercílio Luz.<sup>764</sup>

- Era regente de orquestra à época:

João Augusto Penedo.<sup>765</sup>

### **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR**

#### **HORÁCIO NUNES.**

- A única informação pertinente levantada acerca deste grupo é a sua estréia em 5 de agosto de 1899, no Salão do Momm, localizado no Largo Benjamim Constant.<sup>766</sup>

### **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR**

#### **JOÃO CAETANO.**

- Através do único anúncio encontrado acerca deste grupo dramático sabe-se que em junho de 1891 era secretário o senhor Adolpho Silveira.

Único anúncio.<sup>767</sup>

- Em 1899 surgiu outro grupo com o mesmo nome, sem vinculação com este de 1891.

### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**

#### **ESTRELLA DO ORIENTE.**

- Em setembro de 1892 aparece uma proposta de formação de uma nova sociedade dramática particular. O único anúncio conhecido da proposta da Estrella do Oriente convidava os sócios para uma reunião no dia 02 de outubro de 1892.<sup>768</sup>

### **GRUPO DRAMÁTICO CATARINENSE.**

#### **GRUPO DRAMÁTICO PARTICULAR.**

#### **SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR CATARINENSE.**

- Espetáculo de estréia em 13 de maio de 1890.

- Este grupo dará seus espetáculos no Teatro Santa Isabel.

- Primeira diretoria:

Presidente: Nuno da Gama Lobo D'Eça.

Vice-presidente: Tenente Arthur Adacto de Mello (ensaiador).

Secretário: Horácio Nunes Pires.

---

<sup>764</sup> O ESTADO, 10 de setembro de 1899, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 328.

<sup>765</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 330.

<sup>766</sup> O ESTADO, 05 de agosto de 1899, n.º. 410, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 325.

<sup>767</sup> REPÚBLICA, 31 de maio de 1891, n.º. 84, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 319.

<sup>768</sup> REPÚBLICA, 30 de setembro de 1892, n.º. 181, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 319.



Tesoureiro: João Adolpho Ferreira de Mello.

Procurador: Augusto Carlos Nunes Pires.

Contra-regra: Joaquim Margarida.<sup>769</sup>

- Em junho de 1890 consegue o teatro de graça para dar uma récita em benefício de Dona Dolores Maria Garcia e seus cinco filhos menores.<sup>770</sup>

- Espetáculo de 05 de agosto de 1890 contou com a presença do Governador Raulino Júlio Adolpho Horn.

- Em 30 de julho de 1890 ocorre eleição da nova diretoria:

Presidente honorário: Exm. Sr. D. Lauro Muller, presidente da província.

Presidente efetivo: Coronel Luiz dos Reis Falcão.

Vice-presidente: Tenente Arthur Adacto de Mello.

Secretário: Horácio Nunes Pires.

Tesoureiro: João Ferreira de Mello.

Procurador: Augusto Carlos Nunes Pires.

Obs. A posse fôra realizada em 17 de agosto.<sup>771</sup>

- Eram sócios de cena naquele momento os senhores Antônio Xavier e Aureliano Oliveira.

- Eram atores do grupo Augusto Pires e Dona Carlota Moreira.

- Em 15 de novembro de 1892 ocorre récita com a presença do presidente do Estado, senhor Francisco de Salles Brasil.

- A última notícia que se tem da sociedade teatral em 1893 é em junho, provavelmente em relação ao rompimento com o Governo Central, aprovado pela Assembléia Legislativa em 04 de outubro de 1893. No período mais conturbado da Revolução Federalista não se encontram anúncios de teatro em Desterro.

- Em agosto de 1894, o Coronel Moreira César envia um ofício ao tesouro falando das obras do teatro agora intitulado Teatro Álvaro de Carvalho.

- Em 15 de novembro de 1894 assistiu uma récita o governador do Estado Hercílio Pedro da Luz e Coronel Antônio Moreira César.

- Último registro da sociedade:

A 17 de novembro de 1894 o Grupo Dramático tencionava reapresentar o drama *A Engeitada* e a comédia *Imigração Chinesa*, esta seria substituída por *A Guaquina Rauliveira*, de Nuno Gama. O espetáculo não acontece.<sup>772</sup>

---

<sup>769</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 306.

<sup>770</sup> JORNAL DO COMÉRCIO, 13 de agosto de 1890, nº. 143. Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 307.

<sup>771</sup> GAZETA DO SUL, 14 de agosto de 1890, nº. 146, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 309.

<sup>772</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 309-310.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**  
**CONCÓRDIA.**

- No dia 07 de dezembro de 1890, os ex-sócios das extintas sociedades Álvaro de Carvalho e Catharinense, reúnem-se no Teatro Santa Izabel, e formam a Sociedade Dramática Particular Concórdia.
- Espetáculos dados no Teatro Santa Izabel. <sup>773</sup>
- Secretário em 1890:  
    Arthur C. do Livramento. <sup>774</sup>
- Para auxiliar na construção de uma estátua ao Coronel Fernando Machado a S.D.P. se propõe a montar o melodrama em 3 atos, do autor, Aubigny, *Os Dous Sargentos*. A peça não foi representada.
- Último registro em 09 de maio de 1891.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**  
**LUZ E ORDEM.**

- Primeiro espetáculo em 19 de dezembro de 1891, beneficente.
- Em 09 de março o secretário é Octávio Nunes Pires.
- Último anúncio relata a nova composição da diretoria:  
    Presidente: João Theodoro Pereira de Mello.  
    Vice-presidente: Aristides Ignácio Domingos.  
    1º secretário: Aristóteles Ignácio Domingos.  
    2º secretário: Affonso Damásio.  
    Tesoureiro: Euclides Ignácio Domingos.  
    Procurador: Antônio Joaquim Damásio.  
    Proprietário: Arthur Adacto Pereira de Mello. <sup>775</sup>

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR.**  
**MELPOMENE.**

- Em 05 de agosto de 1883 um anúncio publicado no jornal A Regeneração, fala desta S.D.P., a qual convida os sócios fundadores para uma assembléia geral realizada no dia 06. Primeiro e único registro. <sup>776</sup>

---

<sup>773</sup> A REPÚBLICA, 06 de dezembro de 1890, n.º. 307, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 316.

<sup>774</sup> GAZETA DO SUL, 31 de dezembro de 1890, n.º. 259, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 317.

<sup>775</sup> A REPÚBLICA, 10 de março de 1892, n.º. 17, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 318.

<sup>776</sup> COLLAÇO. Op. cit. p. 270.

**SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR**  
**THALIA.**

- Surge em 1895, iniciando seus trabalhos ao final de agosto ou setembro
- Secretário:  
    Horácio Nunes Pires.
- Diretor:  
    Thomaz Cardozo.<sup>777</sup>
- Primeira récita em 29 de setembro de 1895.<sup>778</sup>
- Em 28 de setembro de 1895 a sociedade firma contrato com o Governo do Estado para ocupar o Teatro Álvaro de Carvalho até novembro. Assinou em nome da sociedade Manoel Roberto Rilla e fiador João Baptista Fernandes.<sup>779</sup>
- Em outubro Horácio Nunes Pires assume como diretor da sociedade.<sup>780</sup>
- Eleição em 10 de novembro de 1895:  
Diretor: Francisco de Assis Costa.  
Secretário: Manoel Roberto Rilla.  
Tesoureiro: Pedro Rosco.<sup>781</sup>
- A diretoria toma posse no dia 08 de dezembro de 1895 e, além dos nomes citados acima tem como:  
Vice-diretor: Augusto Pires.  
Ensaaiador: Horácio Nunes Pires.<sup>782</sup>
- O último registro encontrado desta S.D.P. em 10 de setembro de 1896, quando o secretário Manoel Roberto Rilla, convoca os sócios para uma reunião no Teatro Álvaro de Carvalho.<sup>783</sup>

---

<sup>777</sup> A REPÚBLICA, 06 de setembro de 1895, Apud: COLLAÇO. Op. cit.p. 319.

<sup>778</sup> A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1895, nº. 216, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 320.

<sup>779</sup> A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1895, nº. 216, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 320.

<sup>780</sup> A REPÚBLICA, 23 de outubro de 1895, nº. 240, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 320.

<sup>781</sup> A REPÚBLICA, 12 de novembro de 1895, nº. 256, Apud: COLLAÇO. Op. cit.p. 321.

<sup>782</sup> A REPÚBLICA, 10 de dezembro de 1895, nº. 279, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 321.

<sup>783</sup> A REPÚBLICA, 10 de setembro de 1895, nº. 197, Apud: COLLAÇO. Op. cit. p. 321.

#### **9.4 - As Sociedades Dramáticas Particulares e o ano da primeira representação e do último espetáculo**

1. Sociedade Patriótica	1831.
2. SDP São Pedro de Alcântara	1850-1864
3. SDP Juvenil Catarinense	1862.
4. SDP Recreio Catarinense	1853-1856
5. SDP Recreio Dramático	1864-1865
6. SDP Desterrense	1866
7. SDP Recreio Juvenil	1866.
8. SDP União e Harmonia	1866-1868.
9. SDP Recreio Catarinense	1867
10. SDP (nome desconhecido)	1869.
11. SDP (que não foi formada)	1872.
12. SDP Recreio Catarinense	1873-1876.
13. SDP Phenix Catarinense	1868-1869.
14. SDP União dos Artistas	1873-1875.
15. SDP União dos Estudantes	1874.
16. SDP Recreio Juvenil	1875.
17. SP Harmonia Dramática	1877-1878.
18. SDP Recreio da Mocidade	1877-1878.
19. SDP Apologistas da Arte Dramática	1878-1880.
20. SDP União Artística	1878.
21. SP Cassino Phil'orphenico Dramático	1878.
22. SDP Fraternal Beneficente	1879-1881,1884 e 1885.
23. SDP Clube 1º de Março	1881.
24. SDP Recreio dos Artistas	1883-1884.
25. SDP Amadores da Arte	1883-1884.
26. SDP Cosmopolita	1884.
27. SDP Álvaro de Carvalho	1885.
28. SP Associação Dramática Catarinense	1885.
29. SDP Grupo Pirylamos	1885.
30. SDP Castro Alves	1885.
31. SDP São Pedro	1885.
32. SDP Dos Estudantes	1885.
33. SDP Phenix Catarinense	1886.

34. SDP 12 de Agosto	1886-1889.
35. SDP Treze de Maio	1888.
36. SDP Filhos de Thalma	1888-1889.
37. SDP Cassino Catarinense	1888-1889.
38. G D Pirylampos	1898-1900.
39. GDP 1º de Setembro	1900.
40. GDP Amadores Catarinenses	1899-1900.
41. G.D.P. Augusto Pires	1900.
42. G.D.P. (Beneficente) João Caetano	1899-1900.
43. G.D.P. Horácio Nunes	1899.
44. G.D.P. João Caetano	1891.
45. S.D.P. Estrella do Oriente	1892.
46. G.D. Catarinense	1890-1894.
47. S.D.P. Concórdia	1890-1891.
48. S.D.P. Luz e Ordem	1891.
49. S.D.P. Melpomene	1893.
50. S.D.P. Thalia	1895-1896.
51. S.D.P. Teatrinho Infantil	1855-1856.

### 9.5 - CASAS TEATRAIS E ANO DE FUNDAÇÃO

Teatro Novo	1830
Teatrinho Catarinense	1833
Teatro São Pedro de Alcântara	1850 (meados)
Teatrinho Juvenil Catarinense	1855
Teatro Provisório	1863
Teatro Provisório	1870
Teatro Provisório	1873
Teatro Recreio Catarinense	1873
Teatro União dos Artistas	1873
Teatro União dos Estudantes	1874
Teatro Santa Isabel (Álvaro de Carvalho)	1875
Teatro São Felipe	1878
Teatro São Luís	1883
Teatro da SDP Cosmopolita	1884
Teatro São Pedro	1885
Teatro São João	1886
Teatro São Carlos	1888.