

**RESSONÂNCIAS EM CLARO-ESCURO: MEDIAÇÃO E ESFERA PÚBLICA
NA REVISTA THEATRAL**

Valmir Aleixo Ferreira

Fundação Casa de Rui Barbosa – RJ

valmiraleixo@gmail.com

No âmbito dos estudos sobre recepção teatral, o conceito de mediação que acontece entre a cena e o público surgiu como um aspecto importante da perspectiva da imprensa especializada em teatro. Na primeira metade dos oitocentos, a relação que se constituiu entre imprensa e teatro se implementou a partir de três pilares comuns, colunas que sustentaram essa relação, contribuindo para firmar ambos na praça mercantil do Rio de Janeiro, são elas: durante grande parte do século XIX somente o teatro e a imprensa tinham capacidade de pautar temática na esfera pública; o caráter comercial de ambos que estabelecia e garantia sua existência e sobrevivência; e por último, o fato de tanto o teatro quanto a imprensa terem nascido no exílio.

Em qual momento essa relação entre imprensa e teatro se consolida? Havia um projeto que norteava essa aproximação? Quais eram os interesses da imprensa na cena teatral? O historiador Jean-Claude Yon¹ aponta para o caráter comercial do teatro, que necessitava de veículos periódicos com capacidade para amplificar suas ideias e modelos e obviamente chamar público. Yon defende que o grande polo agregador da relação entre teatro e imprensa é rigorosamente o espectador, o público que estabeleceu o elo dessa conexão histórica, um vínculo construído através dos tempos e que se solidificou no século XIX, justamente quando os donos dos teatros, que se multiplicavam nas praças comerciais, começaram a produzir panfletos, gazetas, jornais e todo tipo de periódicos para divulgar peças que se encontravam em cartaz, apresentando toda a programação do teatro e a ficha técnica, ostentando seus artistas de renome, chamadores de público. Yon

¹ Jean-Claude Yon é diretor do Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines– CHCSC da Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, e coordenador do Institut d'Études Culturelles et Internationales – IECI.

ressalta, ainda, que tanto a imprensa quanto o teatro constituíam os dois principais meios de expressão da opinião pública e que, por isso, eram requisitados por diferentes grupos interessados em pautar temáticas específicas no âmbito de uma esfera pública.

Outro elemento que possibilita desenvolver analogia entre os dois, teatro e imprensa, é o fato de terem nascido no exílio, expressão cunhada pela historiadora Isabel Lustosa em seu estudo sobre o nascimento da imprensa brasileira. No entanto, nesse caso, não que o teatro tenha efetivamente nascido no exílio, mas suas produções, dramaturgias e práticas teatrais foram, continuamente, influenciadas pelo contato direto com companhias estrangeiras e seus artistas, que aqui vieram e permaneceram. Esses transmitiram os modelos europeus e seus formatos, na maneira do fazer teatral, porém, não fora somente do convívio entre artistas que se popularizou a cultura europeia na praça do Rio de Janeiro.

Era a primeira vez também que se defendiam por escrito as ideias preconizadas na Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. A retórica exagerada de que se valeriam os dois novos jornalistas também fazia lembrar os folhetins revolucionários franceses. O *Revérbero* defenderia abertamente a liberdade de imprensa e, mesmo tendo surgido já no contexto das manifestações contra as medidas das Cortes prejudiciais ao Brasil, deixava claro que considerava loucura e precipitação falar em independência naquele momento (LUSTOSA, 2004, p. 23).

A atuação da imprensa foi primordial para difusão da vida cultural. Jornalistas, escritores, dramaturgos, cenógrafos e ilustradores chegavam aqui por meio das viagens transatlânticas. Antes mesmo da chegada de Pierre Plancher² e sua atuação no *Jornal do Commercio* no final do Primeiro Reinado, atracou em terras brasileiras Jacques Etienne Arago³, pintor, ilustrador e dramaturgo francês, a bordo do veleiro Urania que, em 30 de novembro de 1819, ancorou com sua esposa, Hortense Arago, na Baía da Guanabara. Jacques Arago influenciou toda uma geração de ilustradores e desenhistas que

² A vinda do livreiro francês Pierre Plancher, em 23 de fevereiro de 1824, que também foi editor, tipógrafo, jornalista e empresário, e que permaneceu em território brasileiro de 1824 a 1834, nesse período, fundou o *Jornal do Commercio*, estabeleceu sua loja e tipografia à Rua do Ouvidor, nº 95, onde rodou os jornais *O Spectador Brasileiro*, *Jornal do Commercio*, *O Espelho Diamantino* e, os impressos em francês, *L'Indépendant* e *L'Écho de l'Amérique du Sud*. Plancher foi entusiasta do pensamento iluminista num tempo em que era considerado crime vender qualquer escrito de Voltaire, após a Restauração dos Bourbons em 1815.

³ Jacques Etienne Victor Arago já havia estado no Brasil antes, quando passou aqui por volta de 1817, a bordo da famosa expedição Viagem em torno do mundo a caminho da Índia e da Indonésia. Posteriormente publicou um livro narrando a expedição francesa com ilustrações, descrição das paisagens e dos hábitos.

trabalharam posteriormente nos jornais, embora tendo falecido em 1854, no Rio de Janeiro, sua influência consistiu numa dinâmica de trocas e referências que foi se consolidando no decorrer dos oitocentos, criando padrões de ilustrações e desenhos específicos para o campo dos periódicos, essencialmente, para imprensa especializada em teatro, uma vez que, foi responsável pela seção de teatro do jornal *Courrier du Brésil: politique, litterature, revue des theatres, sciences et arts-industrie*, publicado no Rio de Janeiro até 1862.



Fig. 1 – Real Theatro São João – obra de Nicolas Edouard LeRouge e Jacques Etienne Arago (Fonte: Lerouge & Bernard, Vista da casa de espetáculos no Largo do Rocio, Rio de Janeiro. Buril: coleção particular, Rio de Janeiro, 1820)

É a essa influência que atribuímos a ideia de ressonância. Para Jacques Rancière a noção de ressonância não significa totalidade de um processo, mas sim uma espécie de eco, expressa desdobramento e é, antes de tudo, uma concepção de dinâmica e movimento. Como se o processo de ressonância continuasse, por um longo período, a influenciar práticas e discursos sobre nosso modelo de observar, de olhar. Nesse sentido, existe uma essência binária em toda imagem, pois ela revela, ao mesmo tempo, o que a própria imagem representa em si mesma e o processo de produção da imagem, que abrange seu momento histórico e lugar social. Esse método que observa a imagem em perspectiva, em movimento, numa dinâmica do olhar, trouxe como desdobramento a

noção da imagem como prática, que consiste na possibilidade de compreender a imagem produzida como uma prática, como aquela que existe em relação a outras imagens e, também, a outros textos, como é o caso das imagens publicadas em jornais e outros periódicos, reproduzidas mecanicamente, em séries.

Partirei das imagens produzidas por uma prática. (...) – via a reprodução mecânica como o princípio de uma subversão do próprio paradigma da arte. Para ele, a imagem mecânica era a imagem que rompia com o culto, religioso e artístico, do único. Era a imagem que existia apenas pelas relações que mantinha com outras imagens ou com textos (RANCIÈRE, 2012, 104).

Foi nesse sentido de ressonância, de movimento, de influências e circulação das ideias entre história, teatro e imprensa, que surgiu o empenho de investigação sobre a *Revista Theatral – hebdomadário, artístico, ilustrado, literário e esportivo*⁴, que circulou de junho de 1894 a junho de 1895, foi fundado por José Caetano de Alvarenga Fonseca e Antonio Fernandes de Carvalho, esse último era arrendatário do Theatro São Pedro de Alcântara, onde funcionava escritório e redação do periódico. Suas ilustrações, primeiramente eram impressas em xilografia, gravura em relevo sobre madeira, e depois passou para zincografia, impressão com matriz de lâmina de zinco, o que dava a garantia de apresentação de trabalhos mais perfeitos. Com tiragens de oito mil exemplares ao preço avulso de quinhentos réis, que depois baixou para trezentos réis, tinha sua oficina tipográfica Mont'Alverne localizada à Rua Ouvidor, número 82. Essa mesma gráfica também imprimiu o Almanack dos Theatros nos anos de 1896, 1909 e 1910.

Eram ilustradores da *Revista Theatral* Bento Barbosa, Pereira Netto, Ricardo Casanova Filho e Hélio Seelinger⁵. Casanova também desenhou para os periódicos *A Avenida*, na sua segunda fase e *O Malho*, no período de 1895 a 1905, já Seelinger ilustrou *Fon-Fon*, *O Tico-Tico*, *Leitura para todos*, *O Malho* e *Careta* entre os anos de 1900 a 1910, que hora assinavam as figuras e hora não.

⁴ Estão catalogadas na Biblioteca Nacional, 41 edições da revista, compondo um total de 284 páginas.

⁵ Os desenhistas da *Revista Theatral*, tem seus nomes citados no Dicionário de Caricaturistas de Gondin da Fonseca, de 1941 (páginas 408, 409 e 415).

Em seu sétimo número, a *Revista Theatral* trouxe uma representação do incêndio ocorrido no Theatro Polytheama, em 14 de julho de 1894, nela é possível observar a noção da desproporção de nuances de claro-escuro, identificado pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman como aspecto pertencente à teoria da nuvem desenvolvida por Hubert Damisch, seu antigo mestre.

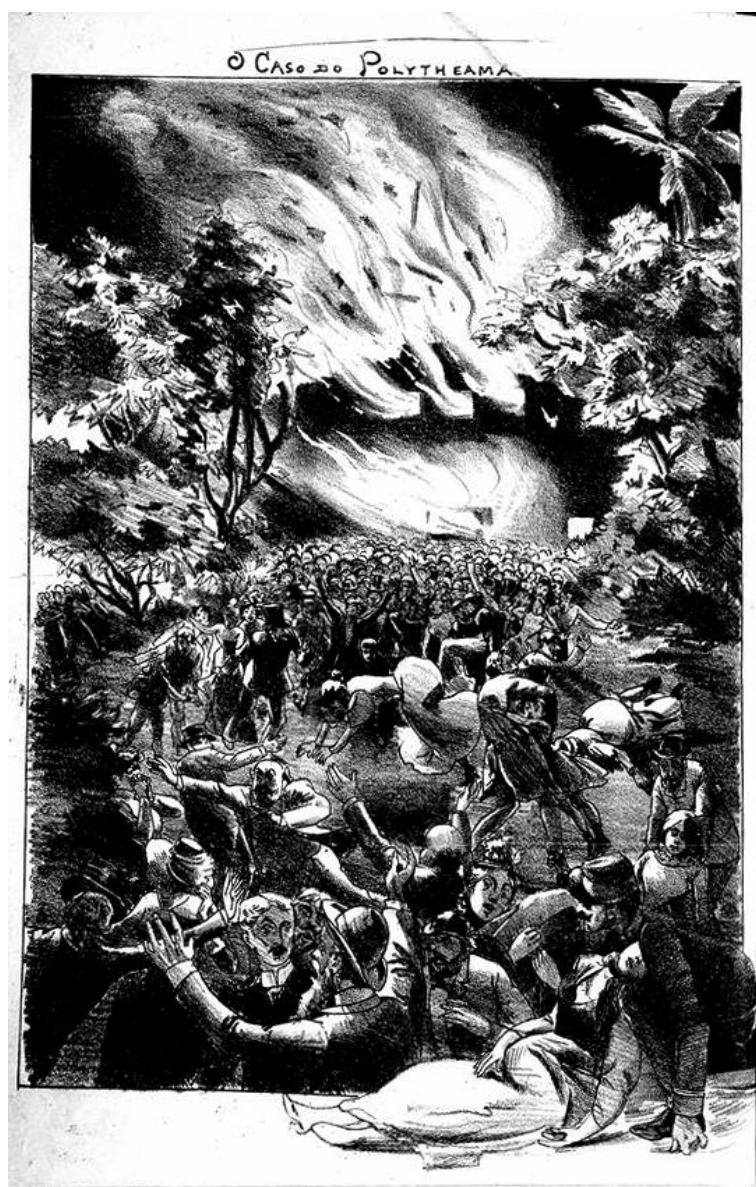


Fig. 2 – O caso do Polytheama (Fonte: Revista Theatral, Ano 1, n. 7, 1894, p.4 - Fundação Biblioteca Nacional)

O incêndio ocorrido no Theatro Polytheama, que ficava localizado à Rua do Lavradio, 94, ocorreu na noite de apresentação da Ópera Rigoletto, pela Cia. Lírica Italiana de Sansone. Sua representação na revista, além de noticiar o fato, trouxe uma crítica às instalações do teatro e a quantidade exacerbada de árvores e gravetos que se encontravam no terreno ao redor. Ao analisar a figura através da teoria da nuvem, é possível observar a dualidade do claro-escuro, tal qual a grandiosidade do fogo frente a fragilidade do homem. A imagem reforça certos temores como a incapacidade humana diante do fogo, a brevidade da existência e, principalmente, a ideia de que aquele modelo de teatro insalubre, popular e vulgar estava com seus dias contados com a chegada do progresso e da remodelação dos teatros da cidade, pauta constata na revista.

A investigação da relação estabelecida entre imagem e conteúdo se baseia na proposta de uma semiologia⁶ que foi concebida como a ciência da investigação sobre os agenciamentos *linguagéticos* dos sistemas de representação. Por linguagéticos, entende-se a articulação dos signos em significantes visuais e significantes discursivos implícitos que, em última instância, constituem o sentido da imagem. Para Didi-Huberman existe uma imagem crítica, dialética que é operacionada à medida que vemos uma condicionante da experiência visual material e autêntica que efetiva na imagem uma ordem do discurso.

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). Ora, essa ponte, ou essa ligação, não é na imagem nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169).

⁶ A semiologia, para Saussure, e a ciência geral que tem como objeto todos os sistemas de signos, incluindo os ritos e costumes, e todos os sistemas de comunicação vigentes na sociedade. Segundo ele, discutir a natureza do signo linguístico é essencial, pois é neste momento de debate que o autor consegue negar a visão tradicional de que a língua é um sistema de classificação. Sendo tal tipo de sistema, a língua seria uma lista de termos que corresponderiam os itens de uma outra lista de coisas, o que coloca as ideias num nível anterior às palavras, já que essas teriam apenas a função de nomear ideias já prontas, fixas. Tem-se como resultado a visão de que a ideia é anterior à palavra e, portanto, a palavra existe em função da ideia, mas não faz parte de sua gênese. Nesse sentido, o signo linguístico é a união de uma imagem acústica e um conceito, de um significante e um significado. Esta união, por sua vez, não é determinada nem fixa, mas sim arbitrária. Saussure elenca dois princípios para sua linguística: a arbitrariedade do signo e o caráter linear do significante.

A imagem executa uma função que se estabelece a partir da relação entre *O que vemos, O que nos olha*. É por meio da proximidade da imagem com aquele que a olha que surge a ordem do discurso, a decodificação dos sentidos impregnados da imagem. Essa imagem tem a capacidade de fazer ressurgir o que foi esquecido, possui caráter de atração provocando afeição, entusiasmo e um tipo de vínculo. Essa relação reestabelece a imagem crítica que é uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia. Por isso, uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que, ao nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente e nos obriga a realizar essa compreensão desse olhar, para constituí-lo de sentidos e significados.

Existe de fato uma estrutura na imagem crítica, contudo, ela não produz formas estáveis e regulares, ela produz formas em formação, são transformações possíveis nesse modo do olhar, na arte do olhar e ler. É uma conjunção que institui certa ambiguidade, circunstância estabelecida pelo interesse daquele que lê. Nesse sentido, “uma concepção de memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174). Assim, essa operação se estabelece na investigação do periódico e no trato de suas imagens como uma forma narrativa poética de traduzir o claro-escuro, de estabelecer ambiguidades e fixar sentidos de interpretação.

Nesse “claro-escuro” e nesse estatuto “livre-não livre” do símbolo podemos reconhecer a substância das inquietações a respeito da imagem e da cultura em geral. Vischer havia compreendido bem que os símbolos mais “livres” da arte clássica permanecem irremediavelmente “presos” aos fundos obscuros da incorporação mágica ou da projeção mítica. Expressa em termos temporais e psíquicos, essa interpretação equivale a dizer que a sobrevivência e a empatia são constitutivas dos símbolos como tais: sua “inadequação”, sua “ambiguidade”, bem como sua variedade e exuberância, seriam apenas o indício de “restos vitais” incorporados, que sempre farão deles sinais maculados, sinais em claro-escuro. O que nos cativa empaticamente em toda imagem – “livre”, “artística” ou “moderna” – seria uma força de atração vinda de sua própria obscuridade, ou seja, da perduração dos símbolos que trabalham nela (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 357).

Didi-Huberman instaura a noção de empatia das imagens por meio da conexão entre a mesma e seu conteúdo. O que consiste em pensar na imagem como uma força

sobrevivente dos símbolos. Ela expõe um estado efetivo por intermédio de sua apresentação. As imagens, portanto, transformam a ação do olhar em atração. Mas, por terem memória, por *sofrerem de reminiscência*, elas deixam os sentimentos sobreviverem na atração. Toda sua força de vitalidade consiste em produzir essa sobrevivência, uma permanência da empatia que surge de dentro de nós como uma nova sensação *corporal e psíquica*, que aproxima e se efetiva por meio da repetição do contato do leitor com a imagem.

Representação visual e poder pertencem a mesma natureza, sustentou Louis Marin, esclarecendo que o poder é o primeiro a ser capaz de agir sobre algo ou alguém, ter força para fazer agir, movimentar a sociedade. Nessa lógica, o poder visual exerce sobre o observador a capacidade de instituir regras de leituras e interpretação, na qual a representação desempenha seu papel de transmissão e transformação de força interpretativa em poder. O dispositivo representativo opera essa conversão de duas maneiras, primeiro modificando interpretação em poder e segundo valorizando a própria imagem como poder legítimo e praticamente obrigatório. Essa é a concepção de representação de Marin, na qual o poder é a tensão absoluta, onde a imagem e sua interpretação dimensionam uma força infinita sobre a sociedade. Assim, a imagem é a autêntica forma de visibilidade do poder, contudo, isso significa que podemos ler e interpretar os sinais de autoridade enunciados na imagem, exercendo a ação de representação e todo seu potencial de eficácia.

A imagem é um dispositivo de constituição de sentido que permite a fundação e a definição do sujeito, num jogo de espelhos de autoafirmação e autorreferência que assume uma dimensão de produção de significados e consciência. Essa perspectiva viabiliza um processo metodológico de análise da materialidade da imagem em três aspectos: o plano de fundo, o traçado/desenho e sua apresentação na página, observando os elementos de claro-escuro, esses elementos somados a superfície da figura apresentam sua extensão reflexiva.

A força da imagem consiste na sua capacidade de atração e esse poder que a imagem exerce se encontra nas nuances de claro e escuro. São camadas sobrepostas que efetiva um interesse visual e a principal característica dessa força de atração é o aspecto de ambiguidade que a imagem carrega consigo, é essa dualidade que opera o processo

atrativo da imagem. No caso da *Revista Theatral* a duplicidade baseava-se na crítica aos costumes e hábitos da população carioca e, também, na imposição de um roteiro moralizador aos frequentadores de teatro e aos espetáculos apresentados nos arredores do Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. Mas, também e, principalmente, na dualidade do claro-escuro composta nas suas imagens.

Para Huberman, consiste nessa dualidade do claro-escuro a capacidade de gerar interesse, afinidade e ressonância de uma imagem. Toda força da imagem reside em produzir sobrevivência de suas ideias, criando uma empatia com seus argumentos e essa forma se consolida de fato, por meio da exposição binária que conjuga dois universos. É uma forma conjugal, casal, que se mantém numa espécie de uma eterna gangorra de nuances de claro-escuro. É exatamente essa forma binária que estabelece a conexão entre a imagem e o conteúdo. Esse efeito ocorre por meio de um ponto de comparação: forma/conteúdo - conexão conjugal. O aspecto de historicidade que determina o sentido, por meio de um processo associativo comparativo. Os fundos obscuros, as sombras e silhuetas de uma imagem constitui sua sobrevivência que ressoa suas ideias. Aquilo que nos atrai em uma imagem seria sua forma obscura expressa nos símbolos do claro-escuro.



Fig. 4 – Detalhe Solar dos Barrigas

estapafúrdias, sem graça e sem nexo, verdadeiro disparte teatral. 2 – Nestas condições, não é possível exigir-se dos artistas cuidado e amor no estudo dos seus papeis, nos quaes nenhuma gloria colherão, a não ser esta gloria contestável e reprovada de agradar as platéas pelo excesso e pelo abuso da graça exagerada, ridícula e sem nenhum mérito artístico, principal causa da decadência miserável do nosso teatro (Prêmio de Animação – júri artístico. Revista Theatral, Ano 1, n. 8, 1894, p. 3, Fundação Biblioteca Nacional).

Assim, conceber a figura como um sistema de significações, é compreendê-la como linguagem, dotada dentre tantos outros sentidos, de forma e temática, é vislumbrá-la também, como veículo de informação, portanto como um meio poderoso de propaganda social. A imagem é um fenômeno materializado que existe de maneira complexa e de formas diversas e que constitui seus aspectos interpretativos por meio de métodos de análise distintos. Para Pierre Francastel “Em última análise, a imagem existe no espaço e não no tempo; o signo figurativo, a obra constitui um lugar ou, dito de outra forma, uma simultaneidade. A imagem é aglutinante” (FRANCASTEL, 1983, p. 39). É nessa perspectiva de materialidade aglutinadora que a imagem se transforma no mais poderoso meio de propaganda social, pois o efeito da imagem não é de reproduzir o real simbólico, mas sim concretizar expressões sobre o real, elaborando interpretações, cânones e discursos, numa construção narrativa que Francastel chamou de ajustamento progressivo a partir da criação de representações por reflexos que são os universos mediatos.

Daí nasce a ideia da possibilidade de criar mundos mediatos, que pressupõem uma realidade que provoque as atividades mentais, sem que, por isso, seja necessário concluir que há uma identidade completa do todo universal com os diferentes sistemas intermediários (...). Esses universos mediatos são susceptíveis de aperfeiçoamento e variáveis, e o que conta não são as suas ligações seletivas como o concreto, mas a qualidade dialética da ordem combinatória. (FRANCASTEL, 1983, p. 37).

É esse diálogo entre a imagem e seu observador/leitor, essa dialética essencial que importa para os estudos sobre recepção e mediação. Assim, a ilustração surge claramente, como uma das principais formas de transformar em ação o pensamento, é um instrumento de associação que possibilita a compreensão do mundo e a instauração da consciência. Elas são “dotadas de certas qualidades orgânicas que as transformam em objetos de imaginários, complexos, estruturados e capazes de fixar a nossa atenção”

(FRANCASTEL, 1983, p. 30). É inequívoco que se estabeleçam relações entre certos elementos desses conjuntos imaginários, associando experiências particulares, conectando-as com intensões e predileções públicas. Francastel apresenta uma definição de imagem sustentada por uma projeção técnica: “A imagem, que é a representação mental de um fragmento da realidade apreendida pelos sentidos, que a reflexão torna reconhecível e que técnicas apropriadas permitem que seja reproduzida” (FRANCASTEL, 1983, p. 29). E é essa capacidade técnica da imagem que possibilita um duplo significado, a imagem propriamente dita acabada e os meios que viabilizam sua elaboração, realização e reprodução.

Como acaba de ser dito, um objeto artístico não é nunca apenas um fenômeno estético. Ele está incrustado na realidade humana e social, através de uma rede complexa de relações. (...) Da mesma forma que a percepção visual é constituída por elementos e implica a comparação e a diferenciação, também a obra de arte é constituída por elementos que dependem de várias experiências (FRANCASTEL, 1983, p. 25).

Para ele, toda imagem propõe metodologicamente três espaços de análise: um primeiro plano, à direita e à esquerda, ocupando as extremidades da ilustração; um segundo plano, central com profundidade, uma espécie de palco onde a imagem se relaciona com a convenção teatral pela concentração de formas, símbolos e ações na sua região central; e o terceiro que corresponde as extremidades inferiores e superiores da imagem, uma espécie de chão e céu da imagem. Essa divisão espacial da ilustração permitiu afirmar que não existe unidade figurativa na composição de uma imagem. Nessa perspectiva analítica, toda iconografia possui uma relação direta com aspecto de anterioridade e subordinação, ou seja, referências figurativas históricas e sociais. E todo processo moderno de visualização é profundamente influenciado pelo teatro barroco e sua extravagância, considerada muitas vezes vulgar. Seu exagero dos modelos renascentistas substituiu a linearidade clara e clássica pelo apelo emocional, pela exuberância das curvas e toda conversão das formas.

Toda sociedade tende a visualizar de um modo efetivo e ao mesmo tempo ativo seus juízos de valor sobre o mundo que a cerca. A arte e o teatro constituem dentre os modos de expressão mais duradouros, mas só os entendemos, tanto a uma como a outro, quando sabemos coloca-los na realidade mais ampla do passado(...). Julgo haver mostrado sumariamente como se podia, a partir de agora, afirmar que o teatro, as liturgias públicas e a pintura possuíam um fundo comum de acessórios materiais que lhes serviam

como sinais de reconhecimento consagrados pelo uso e igualmente familiares a todas as classes da sociedade (FRANCASTEL, 2011, p. 228-229).

Assim, a figura tem a função de produzir sentidos e saberes, ver significa saber. É um poder apreendido do visual, do olhar, da relação que se estabelece com algo que é observado, uma atração que gera informação e comportamento. Uma força cognitiva que acabou por instituir a vida cultural da cidade, motivando toda uma infinidade de público a estabelecer relação com a vida teatral que se apresentava a partir da imprensa especializada.

Nos arredores do Campo da Lampadosa, atual Praça Tiradentes, teve início o processo de transfiguração da cidade do Rio de Janeiro. Em 1813, com a construção do Real Theatro São João, cujo traçado neoclássico já anunciava uma ruptura no círculo urbano cultural da cidade, posteriormente com a remodelação do teatro, após as reformas de 1838-1839 e seu consagramento como Theatro São Pedro de Alcântara, tornou-se claro que os antigos teatros construídos ao fundo de um grande terreno arborizado, repleto de árvores, arbustos e jardins, tinham, então, seus dias contados, visto que críticas as suas instalações, ao comportamento do público e, por fim, ao repertório, tornaram-se cada vez mais comum e frequente nas páginas da *Revista Theatral*. O periódico apresentava o teatro como a verdadeira escola dos que não sabem ou não querem ler, assim sendo, o teatro seria uma escola onde o escritor ensinaria o bom caminho, o ator interpretaria e o público aprenderia a se comportar e apreciar a arte. De fato, existia uma disputa pela excelência no âmbito da esfera pública teatral carioca, bem como, a necessidade de fomentar os novos valores sociais, políticos e culturais implantados pela recém proclamada República⁷.

⁷ A *Revista Theatral* trouxe, na capa do número 26, uma homenagem ao Coronel Luiz Ribeiro, comandante do 15º Batalhão da Guarda Nacional, que havia atuado na repressão da Revolta da Armada, apresentado como homem bravo e destemido, de ideal republicano no coração e que carregava a paz e a felicidade da república. Na verdade, esse protagonismo militar numa revista de teatro não era algo gratuito, já que o diretor e coproprietário da Revista Theatral, José Caetano Alvarenga da Fonseca, era capitão do exército brasileiro. Quando ainda era cronista do jornal O Tempo, em janeiro de 1893, ele fez uma subvenção que somou a quantia de 70\$000 para implementar a revista. Além de organizar o Almanack dos Theatros e o Almanack da Guarda Nacional, Alvarenga Fonseca, que depois passou à patente de tenente do exército, escreveu também para O Fígaro (1892-1893, jornal republicano com forte discurso florianista, de propriedade de Medeiros e Albuquerque), participou do Club dos "Fenianos", Club dos Democráticos e High Life Club. É simbólica essa filiação militar, sanitarista e higienista, pois além de se preocupar com a

Durante os oitocentos, muitos teatros⁸ participaram da composição dessa esfera pública, para se ter uma ideia, havia no entorno do Theatro São Pedro de Alcântara, mais de quinze teatros em atividade. Nesse contexto, a *Revista Theatral* que funcionava dentro do Theatro São Pedro, desenvolveu intensa crítica aos costumes e hábitos, tanto dos frequentadores quanto dos administradores e, também, desaprovava o repertório dos demais teatros. Dessa forma, em algumas figuras os teatros aparecem personificados nas caricaturas de seus donos, rodando em círculos em um carrossel de mesmice, sem nenhuma novidade ou modernização em suas instalações, assim como, na monotonia de suas peças.

sujeira dos teatros e ser contra a pateada da plateia, é bem possível que sua ligação com o exército tenha possibilitado a introdução da redação e do escritório da sua revista no interior do teatro São Pedro de Alcântara, um teatro de máxima importância dentro da esfera pública teatral, na praça do Rio de Janeiro.

⁸ O Theatro Polytheama Fluminense (1880), Theatro Porphyrio (1824), Theatro Apollo (1886), Theatro Circo (1876), Theatro Eden-Lavrado (1895), Theatro High-Life (1900) e Theatro da Exposição de Aparelhos a Álcool (1903). E, nos arredores da Praça Tiradentes, existiam também, Theatro Sant'Anna (1880), Theatro Recreio (1880), Theatro Lyrico (1854), Theatro Provisório (1852), Theatro Franco-Brésilien (1872), Theatro São Januário (1851) e Theatro Lucinda (1883) - O Theatro Lucinda, depois passou a se chamar Theatro Éden Dramático, arrendado por Furtado Coelho e Xisto Bahia, foi um dos principais palcos para Artur Azevedo.



Fig. 6 – Em revista... (Fonte: Revista Theatral, Ano 1, n. 8, 1894, p. 5 - Fundação Biblioteca Nacional)

Nesse sentido, para compreender a cena como consequência de um processo complexo da produção teatral é importante ressaltar o papel significativo que a imprensa operou no âmbito da esfera pública teatral, tanto promovendo espetáculos, artistas e teatros quanto estabelecendo cânones, fomentando empreendimentos, autorizando escolhas, temáticas e, ainda, influenciando toda uma geração de assistência da cena.

A definição de esfera pública que Christopher Balme, professor e pesquisador neozelandês radicado em Munique, desenvolve no livro *The Theatrical Public Sphere*, aponta para a segunda metade dos oitocentos como um momento singular de tensão entre

teatro, sociedade e política, já que a exigência proposta por modernistas para que o teatro aderisse, sem concessões, a princípios artísticos, levou-o em alguns casos, a se afastar de temáticas sociais e políticas. Assim, a esfera pública teatral possui três aspectos de correlação do teatro com a sociedade, que são: a interlocução por meio das peças, festas em benefícios de artistas e produções de eventos; a instituição referente às companhias, ao próprio prédio teatral e seu lugar na cidade; e, por último, seu papel comunicador exercido em conjunto com a imprensa especializada. É fundamental percebermos que cada proprietário de teatro dos oitocentos tinha nas folhas periódicas um instrumento de ampliação de sua ação na esfera pública. Desenvolver e rodar jornais e folhetins específicos corroborava para aumentar a propaganda do repertório de seus teatros, por isso, muitos teatros possuíam seus próprios jornais.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que durante grande parte do século XIX, ocorreram dois processos simultâneos, na relação entre teatro e sociedade. São eles: o crescente movimento de concentração de gráficas na região central do Rio de Janeiro; e a aptidão que somente imprensa e teatro possuíam para pautar questões, temas e assuntos no âmbito da esfera pública na sociedade. Essa relação entre imprensa e teatro foi primordial para consolidar a existência desses dois campos, visto que muitos periódicos eram vendidos dentro dos próprios teatros ou mesmo em seus arredores e os espetáculos teatrais dependiam dessa propaganda para aumentar seu público e conseqüentemente alcançar o sucesso.

Referência Bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FONSECA, Gondin da. *Dicionário dos caricaturistas*. In: Biografia do jornalismo carioca (1808-1908). Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Seu país precisa de você: um estudo de caso em iconografia política*. In: Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUENZBURGER, Gustavo. *Teatro e esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros*. Urdimento, v.1, n.26, p. 154-168, UDESC – Florianópolis, julho 2016.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. *Da pateada à apatia – o Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil*. O Percevejo. RJ: Unirio, ano 2, n. 2, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.

STEAD, Évanghélia; VEDRINE, Hélène. *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

VELLOSO, Monica. *Haute bicherie no Rio de Janeiro: reconfigurações do olhar iluminista no imaginário franco-brasileiro*. In: Como era fabuloso o meu francês!: imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XX). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7 Letras, 2017.

YON, Jean-Claude. *A Ópera-Bufa de Offenbach: algumas pistas para o estudo da circulação mundial de um repertório no século XIX*. In: ABREU, Márcia. DEAECTO, Marisa. *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas SP: Unicamp, 2014.

_____. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, 2008.