

**“ROCAMBOLE NO RIO DE JANEIRO”:**  
**TEATRO MUSICADO, ROMANCE FOLHETIM E SENSIBILIDADES NA CENA**  
**CÔMICA DE FRANCISCO CORREA VASQUES (RIO DE JANEIRO, SEGUNDA**  
**METADE DO SÉCULO XIX)**

Silvia Cristina Martins de Souza<sup>1</sup>

Um homem de nome Rocambole, tendendo mais para bandido que mocinho, hábil no uso de mil faces e disfarces, mestre em maquinações e tramóias que tinham sempre como objetivo a busca de vantagens. Eis o protagonista do romance folhetim *As proezas de Rocambole*, do francês Ponson du Terrail, publicado semanalmente no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro a partir de 1859. Em pouquíssimo tempo, as aventuras desse personagem passaram a ser diária e ansiosamente esperadas por leitores ávidos por acompanhar as peripécias do herói vilão. O final de cada série, e a quase simultânea retomada de outra, transformaram Rocambole em fenômeno de leitura mesmo em se tratando de uma sociedade majoritariamente analfabeta, como a fluminense do século XIX.

No Rio de Janeiro daquela época não era preciso saber ler para conhecer Rocambole. As leituras em voz alta, proferidas em grupo nas portas das boticas, botequins, residências ou esquinas da cidade, uniam o mundo letrado e o da transmissão oral. Assim, varando fronteiras sociais e geográficas e, multiplicando-se em edições variadas, Rocambole engordou os bolsos dos livreiros e proprietários de jornais chegando a influenciar a própria língua portuguesa, na qual “rocambolesco” transformou-se em sinônimo de aventura tresloucada e enrolada. (MEYER, 1996)

Diante de tamanho sucesso, não surpreende que o personagem do folhetim saltasse das páginas dos jornais para se estabelecer nos palcos teatrais. No dia 7 de julho de 1867, o jornal *Semana Ilustrada* publicou uma nota na seção “Pontos e Vírgulas”. Nela informava-se que o romance de du Terrail fora adaptado ao palco pelo ator, dramaturgo e empresário Furtado Coelho e iria à cena como drama no teatro Ginásio Dramático. A nota encerrava com as seguintes palavras: “Há verdadeira ansiedade por ver este drama. O Jornal do Comércio contribuiu para dar-lhe popularidade antecipada. Como aquele rei antigo, o drama Rocambole está aclamado antes de nascer (...) [grifos

---

<sup>1</sup> Professora de História da Universidade Estadual de Londrina, Doutora pela UNICAMP e bolsista produtividade do CNPq, nível 2.

no original] <sup>2</sup> No dia 15 de janeiro do ano seguinte, outra adaptação de Rocambole subiu à cena, desta feita no teatro Lírico Francês sob a forma de uma cena cômica escrita e encenada por Francisco Correa Vasques, ator e dramaturgo egresso da companhia do teatro Ginásio, da qual se desligou após desavenças com Furtado Coelho.

Se as encenações destas duas peças, baseadas em temas similares, apontam para uma concorrência acirrada entre estes dois atores e as duas companhias teatrais das quais participavam, ela também chama atenção para um outro elemento que não deve ser menosprezado: o de que, por darem “popularidade antecipada” a certos temas, os romances folhetins acenavam com a garantia de sucesso de bilheteria, o que acabou por transformá-los em fonte de inspiração para vários dramaturgos oitocentistas.

No seu *Folhetim, uma história*, Marlyse Meyer observou que um dos segredos do sucesso da boa forma folhetinesca na França, matriz do gênero, foi que ela nasceu das mãos de Alexandre Dumas, um homem de teatro. *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue, por exemplo, foi inspirado num melodrama e se transformou em outro melodrama após o sucesso de sua publicação no jornal. A este movimento Marlyse Meyer denominou “estética do ir e vir”. (MEYER, 1996:60)

Fenômeno análogo ao francês ocorreu no Brasil. Aqui, a prática de adaptar para o tablado as histórias seriadas publicadas em jornais foi também bastante disseminada e deste fenômeno alguns contemporâneos demonstraram ter clara dimensão, tanto que em novembro de 1867 o jornal *Vida Fluminense* publicou um editorial no qual era possível ler que:

*A gente que se diz avisada admira-se da grande aceitação que tem tido ultimamente o romance Rocambole do visconde Ponson du Terrail. Literatos da gema não compreendem a razão por que a inconstante e tresloucada odisséia tem captado a atenção e merecido os aplausos de uma tão basta mó de leitores de ambos os sexos. Entretanto a coisa é bem simples. Houve outrora outro visconde metido a romancista, chamado D`Arlincourt, que publicou um monstrozinho com o nome de O solitário. Sabeis a que ponto chegou o entusiasmo pelo monstrozinho? Se não sabeis aprendei agora. Em primeiro lugar, teve catorze edições consecutivas. Em segundo lugar, foi traduzido em nove línguas diferentes [...] Em terceiro lugar, foi arranjado como ópera cômica. Além disso: a litografia, então nascente, apoderou-se de seus personagens e disseminou-s pelos quatro pontos cardeais; fizeram-se vestidos de baile à Solitária, três pequenos teatros alimentaram-se durante meses com diferentes paródias, compuseram-se baladas e romances dos seus principais episódios para que o povo que não sabia ou não tinha tempo para ler ficasse conhecendo a obra prima [...] Compreendeis agora? [grifos no original]*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Semana Ilustrada*, 7 de julho de 1867.

<sup>3</sup> *Vida Fluminense*, 24 de novembro de 1867.

Considerado à época uma literatura “menor”, o romance folhetim deixava os “literatos da gema” transtornados diante da sua grande aceitação entre os leitores não faltando alguns mais rigorosos, como Machado de Assis, que a ele se referiu de maneira particularmente crítica. Numa de suas crônicas das *Histórias de Quinze Dias*, Machado sustentaria nunca haver lido as aventuras de Rocamboles estando, portanto, “virgem dessa *Ilíada* de realejo”.<sup>4</sup> “*Ilíada* de realejo” é, sem dúvida, uma expressão que se baseia no pressuposto de que os romances folhetins não obedeciam a um impulso criativo mais elevado e voltavam-se apenas para o entretenimento, uma visão bastante comum entre os homens de letras do período.<sup>5</sup> Vista a partir deste ângulo, uma tal literatura não poderia ser considerada arte, mas algo próximo a uma mercadoria, pois era produzida por força das circunstâncias de um mercado comprometido com o ritmo lesto de um jornalismo preocupado em agradar os leitores e aumentar seus retornos financeiros.

As abordagens históricas que priorizam as relações entre história e literatura não são uma novidade nos dias de hoje. Obras literárias têm sido utilizadas em estudos sobre cultura urbana, imaginário, cotidiano, política, dentre outros, e neles, na maior parte das vezes os literatos são tomados como representantes das chamadas “elites intelectuais”, cuja produção expressaria diretamente as concepções de uma cultura letrada, que tentaria impor-se ao conjunto da sociedade. No entanto, não podemos esquecer que as obras literárias podem nos contar muito mais do que seus autores podiam (ou gostariam) de supor. Como todo produto humano, as práticas discursivas são práticas sociais. Assim sendo, tanto os chamados “documentos históricos” podem ser interrogados a partir de uma perspectiva literária, como as obras literárias podem ser inquiridas de um ponto de vista histórico. Não se trata, porém, de simplesmente procurar identificar as referências, metáforas ou analogias com figuras políticas ou eventos nos textos literários, mas de inserir a obra literária numa rede de relações e interlocuções simbólicas e reais. Vista a partir desta perspectiva, a literatura é entendida como uma

---

<sup>4</sup> *Ilustração Brasileira*, 15 de janeiro de 1877.

<sup>5</sup> De acordo com Maria de Lourdes P. Burke, este descaso pelo folhetim foi fruto de um movimento típico do século XIX, que associou a imprensa à imagem de uma “literatura industrial” e, como tal, à de fonte de manipulação do público leitor. Ver BURKE, Maria de Lourdes P., *The Spectator: o teatro das luzes*, São Paulo, Hucitec, 1995. É preciso que seja esclarecido desde já que, embora grande parte dos romances dos séculos XIX fosse primeiramente publicada em folhetins, nem todos os romances publicados nos rodapés dos jornais tinham a forma do “folhetim folhetinesco” (para utilizarmos a expressão de Marlyse Meyer), da qual os romances de Ponson du Terrail e Eugène Sue são exemplares. “Folhetim folhetinesco”, segundo Meyer, é aquele que toma como fonte de inspiração as aventuras tratadas com exacerbação imaginativa e em ritmo desenfreado.

prática discursiva social, que fala sobre si e sobre os outros, o que nos permite afirmar que, seja ela “grande” ou “pequena”, pode ser usada como ferramenta de investigação do historiador e, simultaneamente, que não há como separar a “boa” da “má” literatura, já que tais valores são construídos historicamente num jogo relacional de conflitos.

Os estudos sobre folhetins no Brasil já possuem uma história que vem sendo contada por profissionais da Literatura e da História há algum tempo.<sup>6</sup> No entanto, embora aspectos importantes da trajetória do folhetim já venham sendo desvelados e analisados com resultados apreciáveis, as análises priorizando relações entre romance folhetim e textos teatrais ainda são pouco usuais.

Neste artigo pretende-se explorar justamente esta faceta. Nosso objetivo, ao assim proceder, é procurar mostrar como na transposição para o tablado o romance folhetim foi capaz de inspirar a elaboração de produtos originais que, aclimatados a novas realidades, transformaram-se em instrumentos de crítica social e política nas mãos de dramaturgos habilidosos, embora nem sempre os críticos (da época e de hoje) tenham dado o devido reconhecimento a seus trabalhos. Com isto espera-se que ao final do artigo o leitor possa vislumbrar esta literatura tida como de “segundo time” como um instrumento privilegiado de acesso a formas de pensar e a sensibilidades de um determinado período.

\* \* \*

Desde os anos 1830 os folhetins já eram comuns no *Jornal do Comércio*, mas o aparecimento deste novo espaço do jornal, assim como do próprio nome que serviria para aqui identificá-lo, ocorreu a 5 de outubro de 1836, no jornal fluminense *O Cronista*. (CANO,2008:1)

O primeiro romance folhetim publicado no Brasil foi obra do *Jornal do Comércio*, que estreou em 1839 com *Edmundo e sua prima*, de Paulo de Kock, estréia esta que causou certo estranhamento e até mesmo repúdio, tanto que o jornal *O Despertador* chegou a referir-se à novidade como “esta excrescência, chamada folhetim”. (CANO,2008:) Estranhamentos à parte, o certo é que os folhetins instalaram-se nos jornais fluminenses a ponto de praticamente nenhum deles (inclusive o próprio *O*

---

<sup>6</sup> Além do trabalho referencial de Marlyse Meyer, citamos os de Sidney Chalhoub, John Gledson, Margarida de Souza Neves, Jefferson Cano, Leonardo A.M.Pereira, Lúcia Granja e Sônia Brayner.

*Despertador*) abrir mão de publicá-los, fosse sob a forma de folhetins dramáticos, literários, musicais, variedades ou daquele que se transformou no carro chefe dos jornais e do próprio gênero: o romance folhetim.<sup>7</sup>

Inicialmente veiculados nos periódicos, os romances folhetins logo conquistaram dois outros espaços: o das publicações dos fascículos em volumes encadernados e o da adaptação para os teatros. No primeiro caso é exemplar a trajetória de *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Chegando ao rodapé do *Jornal do Comércio* em 1 de setembro de 1844, em menos de um mês teve iniciada a publicação dos fascículos em um volume que foi vendido na “casa de J. Villeneuve e Cia, rua do Ouvidor, 65”, numa “nítida edição” a mil réis, que se esgotou em pouco mais de uma semana levando a uma rápida impressão de uma segunda edição.<sup>8</sup> Tal foi o impacto causado por este folhetim que não lhe faltaram imitações das quais alguns títulos são um testemunho. Em 1847, saíria o primeiro volume de *Os Mistérios do Brasil*; em 1861 apareceria *Os Mistérios da Roça*, de Vicente Félix de Castro; em 1855 *Os Misterios Del Plata*, de Joana de Noronha; nos anos 1870 chegou a vez de *Os Mistérios da rua da Aurora* e de *Os Mistérios do Recife* (dos quais não se conhece a autoria), e nos anos 1880, *Os Mistérios da Tijuca*, de Aluizio de Azevedo.

Mas é a adaptação do romance folhetim para o palco que nos interessa particularmente. No Brasil, estas adaptações (ou imitações, como à época se dizia)<sup>9</sup> começaram a aparecer com maior assiduidade nos anos 1860, justamente os da introdução de diferentes gêneros do teatro musicado no Rio de Janeiro, o que nos leva a sugerir que os romances folhetins também contribuíram para esta expansão.

De acordo com Fernando Mencarelli, o teatro musicado foi um dos primeiros momentos de formação de uma ampla e diversificada rede de produtos musicais voltados para a crescente população urbana das grandes cidades do século XIX,

---

<sup>7</sup> Inicialmente associada a um espaço geográfico do jornal – o seu rodapé –, a expressão “folhetim” foi paulatinamente rotinizando certos temas, o que possibilitou o surgimento de denominações tais como folhetins dramáticos (crítica teatral), os literários (crítica literária), os de variedades (uma mistura de diferentes assuntos), os musicais (crítica musical) e o romance folhetim (romance seriado). Este último transformou-se na grande atração dos jornais e até mesmo o *Diário Oficial* não abriu mão dele. Lançado em 1 de outubro de 1862, já no dia 7 ele começou a publicar um romance de Joaquim Manuel de Macedo.

<sup>8</sup> *Jornal do Comércio*, 1 de outubro de 1844.

<sup>9</sup> Chamava-se adaptação ou imitação ao ato de apropriar-se de um enredo original e adaptá-lo ao contexto e aos tipos locais.

tornando-se um negócio lucrativo e em franca expansão a partir dos anos 1870 no Rio de Janeiro. (MENCARELLI, 2003: 3) Voltado para o público heterogêneo das concentrações urbanas, o teatro musicado investia na espetacularidade cênica ultrapassando os limites da dramaturgia textual, sem que isto significasse um alheamento em relação às questões prementes do seu tempo. Ao contrário, este tipo de teatro foi um canal particularmente propício à propagação de distintas visões de mundo sobre diversos assuntos de interesse da sociedade. Desta maneira, pode-se dizer do teatro musicado que ele, ao mesmo tempo em que representou a massificação do lazer, contribuiu para explicitar conflitos, tensões e confrontos travados em esferas mais amplas. (MENCARELLI, 2003: 284)

Tão estreitamente sintonizado a temas e públicos diversificados, não espanta que o teatro musicado tenha estabelecido vínculos mais estreitos com o romance folhetim. Dentre os dramaturgos brasileiros que adaptaram romances folhetins para o palco, um se mostrou bastante profícuo. Trata-se de Francisco Correa Vasques, um homem de teatro por excelência cujo nome é hoje pouco lembrado, mas que no século XIX foi, ao mesmo tempo, aplaudido pelas platéias e um dos alvos preferenciais das exprobações dos críticos teatrais.

Vasques não fazia parte do círculo letrado do Rio de Janeiro. Ao contrário, sua trajetória foi construída à margem deste mundo. Mulato oriundo de uma família de poucas posses, ele teve acesso restrito à educação formal.<sup>10</sup> Durante um curto período da sua vida, Vasques estudou no Colégio Marinho de onde saiu provavelmente quando contava doze anos para trabalhar na Alfândega do Rio, quando passou a ajudar nas despesas da casa até então supridas por Martinho, seu irmão mais velho, que era comediante contratado pela companhia dramática de João Caetano.

Da Alfândega ao tablado foi um passo, até porque consta que Vasques alternava suas atividades de trabalhador braçal com “pequenas pontas no teatro, ou até mesmo com esquetes improvisados sobre caixotes e rolos de corda, para diversão de seus companheiros de trabalho e desgosto dos chefes e capatazes”. (CUNHA, 202:272)

---

<sup>10</sup> Vasques era filho de um colchoeiro casado e de uma viúva, ambos cariocas. Com a morte do seu marido, a mãe de Vasques herdou casas e escravos em número suficiente para que sua família tivesse uma situação financeira confortável. Por ocasião do nascimento de Vasques, todavia, ela se encontrava em visível processo de empobrecimento, tendo vendido ou hipotecado várias de suas propriedades.

Em 1857 ele já trabalhava na companhia teatral de João Caetano de onde saiu, no ano seguinte, para trabalhar na de Germano de Oliveira. Foi nesta última que Vasques fez sua primeira incursão na dramaturgia, quando escreveu a cena cômica intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico* (1858). A partir daí, Vasques praticamente não parou de escrever para o teatro, tendo construído uma obra dramaturgicamente que ultrapassa a marca de sessenta textos. Será sobre uma de suas peças teatrais, a cena cômica *Rocamboles no Rio de Janeiro*, que nos ateremos a partir de agora.

\* \* \*

Em 4 de julho de 1867, após oito anos de atuação na companhia do teatro Ginásio Dramático, Vasques foi dela despedido por Furtado Coelho, ensaiador da empresa. O desligamento de Vasques da companhia não foi tranquilo e rendeu discussões no *Jornal do Comércio* nas quais ele e o ensaiador trocaram farpas por alguns dias.<sup>11</sup> Mais do que isto: um dos motivos da indignação de Vasques com Furtado Coelho foi que este o havia substituído pelo ator Martins no papel de Rocamboles, que ele “já sabia de cor” e que estava prestes a ser apresentado numa peça que estrearia no Ginásio.<sup>12</sup>

Três dias após haver se desligado da empresa, o *Jornal do Comércio* noticiou que o teatro de São Pedro de Alcântara tinha a “satisfação de participar ao respeitável público que acaba[ra] de fazer um contrato com o artista Vasques pelo pouco tempo que se tem de demorar na Corte. A empresa acredita ter feito uma boa aquisição”.<sup>13</sup> Sem dúvida esta foi uma boa aquisição, pois nos anos 1860 Vasques já havia traçado os caminhos profissionais que iria percorrer ao longo de sua vida e se transformara em ator e dramaturgo aplaudido efusivamente pelas audiências, que provocavam “enchentes” nos teatros em que ele se apresentava. (MARZANO, 2008; SOUZA, 2002; SOUZA, 2010)

Vasques permaneceu no Rio até o final daquele mês de julho de 1867 oferecendo espetáculos em alguns teatros da cidade e também de Niterói,<sup>14</sup> mas no dia

---

<sup>11</sup> *Jornal do Comércio* do dia 4 ao dia 6 de julho de 1867.

<sup>12</sup> *Jornal do Comércio*, 5 de julho de 1867.

<sup>13</sup> *Jornal do Comércio*, 9 de julho de 1867.

<sup>14</sup> Vasques apresentou-se no teatro de São Pedro, no Rio e, em Niterói, nos de São Cristóvão e Eliseu.

28 daquele mês sua chegada a São Paulo foi noticiada pelo *Cabrião*, que advertiu seus leitores que a “celebridade galhofeira do Ginásio da Corte, chegou a esta terra. Trouxe duzentos sacos de pilhérias e promete fazer rir até o novo conselheirinho”.<sup>15</sup> Em dezembro ele já estaria de volta ao Rio, onde passou a encenar no teatro Lírico Francês, mais uma vez ao lado de Germano de Oliveira. Foi nesta casa de espetáculos que Vasques estreou a cena cômica *Rocamble no Rio de Janeiro*, justamente quando Furtado Coelho levava no Ginásio sua versão deste mesmo romance folhetim que, a propósito, estava sendo publicado no *Jornal do Comércio* nesta mesma ocasião.

Não tivemos acesso ao texto do drama encenado por Furtado Coelho. As informações coligidas nos jornais sobre esta peça, por sua vez, são esparsas, mas ainda que poucas elas podem nos ajudar a ter uma idéia da sua repercussão. Uma delas nos foi legada por Machado de Assis que, escrevendo dez anos depois da encenação na *Ilustração Brasileira* informava ter assistido à encenação de Furtado Coelho, embora não se recordasse “que autor (francês ou brasileiro? Não me lembro) teve a boa inspiração de cortar um drama do romanceado de Ponson du Terrail, idéia que o Furtado lhe agradeceu do íntimo d`alma, porque o resultado pagou-lhe o tempo”.<sup>16</sup> Outras duas notícias referentes ao drama saíram no jornal *Arlequim*, em pleno calor da estréia. A primeira delas, no exemplar de número 11, dizia que o Ginásio descobrira “mel de pau e toca a encher a bolsinha” com as representações de *Rocamble* <sup>17</sup>, e a segunda, no exemplar de número 20 que, num outro diapasão, afirmava:

*As leitoras do Jornal do Comércio, afeitas à ressurreição de Rocamble, devem ter sentido uma impressão desagradável vendo seu querido herói sob uma luz tão feia.*

*Mas compensadas talvez pela satisfação de assistirem ao desempenho, bom em geral, de uma composição dramática um tanto descuidada no seu todo, de Furtado Coelho (...) [grifos no original]*<sup>18</sup>

Composição descuidada e posta em cena num teatro com iluminação imprópria, causando uma impressão desagradável, mas com tais dificuldades compensadas pela possibilidade de as platéias verem o *Rocamble* dos jornais “em carne e osso”, esta a

---

<sup>15</sup> *Cabrião*, 28 de julho de 1867.

<sup>16</sup> *Ilustração Brasileira*, 15 de janeiro de 1877.

<sup>17</sup> *Arlequim*, n. 11, 14 de julho de 1867.

<sup>18</sup> *Arlequim*, 14 de julho de 1867.



informação que esta nota nos dá, o que nos faz pensar que foi a “popularidade antecipada” do romance folhetim que garantiu a bilheteria do Ginásio.

Em janeiro de 1868, Vasques estreou sua cena cômica e no mês seguinte o *Bazar Volante* assim se referiu às encenações que continuavam a ser aplaudidas no teatro Francês:

*Rocambole! Rocambole! Rocambole!*  
*Tal é a palavra por toda parte, e que, pela maneira que nos persegue, já vai cheirando à amolgação. Nos botequins, pelas ruas, nos hotéis, tudo é Rocambole (...)*  
*O Jardim de Flora, compreendendo a época, quis aguçar a curiosidade do nosso público, levando à cena as aventuras do tal senhor da moda. Rocambole instalou-se em seus cartazes em letras garrafais, e parece, a julgar pela estréia, que não sairá de lá tão cedo!<sup>19</sup>*

Da cena cômica de Vasques foi possível localizar o texto, o que nos deu a oportunidade de analisá-la de forma mais pormenorizada. Antes, porém, é importante que forneçamos algumas informações sobre o gênero dramático no qual ela foi escrita. A cena cômica é um gênero típico do teatro musicado. Este tipo de peça é composto por textos curtos de apenas um ato, escrito alternadamente em prosa e verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “receita” existem algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias conhecidas; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de magia e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas da cidade. Uma peculiaridade das cenas cômicas era que enquanto as platéias as aplaudiam, os críticos as consideravam um gênero teatral menor que, na sua visão, lançava mão dos recursos da sátira, do burlesco e da paródia, invocando normas e valores em contextos invertidos, com o objetivo de ridicularizá-los. Outro motivo que pesou para que as cenas cômicas fossem consideradas um gênero teatral “menor” foi que elas foram constantemente encenadas em circos o que, na concepção dos críticos da época, era uma prova da ausência de valor literário das mesmas.

Parêntese aberto e fechado, vamos ao texto de Vasques. Logo de início é possível perceber que, diferentemente do *Rocambole* de Ponson du Terrail, o

---

<sup>19</sup> *Bazar Volante*, n. 17, fevereiro de 1868. Tal foi o sucesso desta cena cômica que em 8 de agosto de 1868 Vasques escreveu e encenou outra cena cômica inspirada em *Rocambole* a que deu o título de *Os estranguladores*.

Rocambole de Vasques não oferecia perigo às carteiras dos incautos ou dor de cabeça à polícia. Na sua cena cômica, Vasques transformou o herói vilão em um personagem cuja periculosidade residia no fato de ter ele se transformado em moda e, “como toda moda”, em “salvatério da humanidade”, servindo de desculpa para tirar vantagem de tudo e de todos. De acordo com nosso dramaturgo, Rocambole estava estabelecido em toda parte e tudo por culpa da moda: “A moda, somente a moda, e aí vai uma prova de quanto ela é capaz”:

*Filho menor que é fumante,  
Receoso de uma poda  
Quando o encontram fumando,  
Vai dizer ao pai que é moda.  
Sujeito que se embebeda  
Quando vai a qualquer boda,  
Diz sempre, piscando os olhos:  
Não façam caso que é moda!  
Moça que vive à janela,  
Cujo pai não se incomoda,  
Foge de casa dizendo:  
Adeus, papai!...isto é moda.  
Literato que na bola  
Quer ter a ciência toda,  
Se cair de quatro pés,  
Não façam caso que é moda!  
Viúva rica que chora,  
Prá ver se aos tolos engoda,  
Se casa depois de um mês,  
Deixem passar que isso é moda.  
Um marido diz à esposa:  
“O Juca não te faz roda?”  
“Qual (diz ela) conversamos,”  
Isto entre primos é moda!*

Por conta da moda, segundo Vasques, quando as saias balão foram atiradas “pelos ares”, permitindo às moças “andarem com as pernas de fora” e com as botas até os joelhos, Rocambole veio em auxílio das que protestaram em razão da finura das canelas:

*Nem as magras,  
Nem as gordas  
Podem ter pernas mal feitas.  
Pernas tortas, pernas finas  
A moda fá-las perfeitas.  
Se eu tivesse neste instante  
Algumas pernas à mão,  
Veriam estes senhores  
Quanto vale o algodão.*

Também quando algum deputado um dia defendia o governo com unhas e dentes e, no outro, atacava-o com veemência, ficava claro que se tratava de um

“Rocambole desmamado”, que vira frustrados seus planos de beneficiar algum protegido. Era mais uma vez Rocambole que se manifestava, travestido de negociante estrangeiro, como o francês da rua do Ouvidor, que enriquecia em menos de um ano, vendendo pomadas ou pó-de-arroz numa terra de facilidades e oportunidades, na qual “tout le monde pode fazer sua negoce sans prejuize; toujours pode ganhar dinheiro”. Ou era ainda Rocambole que aparecia disfarçado de inglês, reclamando por não ter conseguido um privilégio do governo e, aborrecido com a desfeita, “sapecava” sem “papas na língua”: “Oh! Brasil esta uma terra muito of de mesquinha, não vale uma pitade de tabaca; mim vai a Inglaterra dau meus idéias para glória minha e satisfação”.

Vê-se, assim, que Vasques elaborou um texto que resultou numa sátira bem humorada de certos costumes em voga na capital do Império, através de uma paródia do folhetim francês, traduzindo os temas nele abordados para a realidade de seu tempo e de seu país. A mola mestra de sua cena cômica era o embate entre o bem e o mal, como no folhetim, mas ao se apropriar do mesmo para o palco, com intenções simultaneamente críticas e lúdicas, Vasques criou um produto *sui generis*, fazendo emergir de seu texto uma noção de “rocambolesco” que, para além da idéia de louca aventura, evidenciava uma espécie de sistema de engodos e trapaças disseminado que atingia o mais banal cotidiano. Assim, se Vasques via aqueles tempos como lugar de espertezas, conchavos e frivolidades, seu “herói” precisava estar adequado a esse cenário. Desta maneira, ele fez nascer um Rocambole “à brasileira”, presente em todos os lugares, subornando, ludibriando e dissimulando, sendo esta a chave para alcançar a única coisa que, na visão deste dramaturgo, se tinha em mente naquele momento: tirar vantagens de tudo e de todos.

Do que foi dito, poder-se-ia concluir que *Rocambole no Rio de Janeiro* é um testemunho elucidativo das realidades vivenciadas pelo Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. E mesmo que a imagem que o seu autor nos ofereça apareça mediatizada por seu olhar de cronista do cotidiano, é justamente esta sua sensibilidade que nos oferece a tradução de uma outra cidade, construída e reconstruída a partir das tensões inerentes à busca da civilização e do progresso (tão comum naqueles tempos) e do confronto de tais expectativas com uma outra realidade.

Creio ser possível afirmar, também, que, naqueles tempos, romance folhetim e teatro mantiveram uma estreita relação de troca e cumplicidade a ponto de alimentarem-

se e reforçarem-se reciprocamente. Neste “ir e vir” entre jornal e palco, não apenas escritores e empresários foram beneficiados, mas também o público. Afinal, como disse Vasques, “ao público, só ao público”, que “com tanta benevolência” acolhia suas composições, ele devia seu sucesso como teatrólogo.<sup>20</sup> Seguindo esta lógica, ele e outros dramaturgos cortejaram cada vez mais as platéias e procuraram agradá-las. Mas agradá-las sem deixar de utilizar-se da dramaturgia para, ao mesmo tempo em que abordavam temas de interesse do seu público, veicular determinadas noções, idéias, valores e visões de mundo, revestindo sua arte das marcas de intervenção na realidade com a qual interagia, sendo justamente este movimento que serve para explicitar a fragilidade e a artificialidade contidas em separações que colocam, de um lado, certos produtos como “alta” literatura e, de outro lado, aqueles vistos como literatura de “segundo time”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Maria de Lourdes P., *The Spectator: o teatro das luzes*, São Paulo, Hucitec, 1995.
- CANO, Jefferson Cano, *Folhetim: literatura, imprensa e conformação de uma esfera pública no Rio de Janeiro do século XIX*. Disponível em [HTTP://ifcs.ufrj.br/~nusc/cano.pdf](http://ifcs.ufrj.br/~nusc/cano.pdf)
- CHALHOUB, Sidney et alli, *História em cousas miúdas. Capítulos de história social da crônica no Brasil*, Campinas, Unicamp, 2006
- CUNHA, Maria Clementina Pereira da, “Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do Senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século” in CUNHA, Maria C.P. da (org), *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*, Campinas, Unicamp, 2002.
- MARZANO, Andréia, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, Folha Seca, 2008.
- MENCARELLI, Fernando Antonio, *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Tese de Doutorado, Unicamp, 2003.
- MEYER, Marlyse, *Folhetim, uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1862)*, Campinas, Unicamp, 2002.
- ....., *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*, Londrina, Eduel, 2010.

---

<sup>20</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de junho de 1861.