

## Cultura e política no Rio de Janeiro: os caixeiros e o teatro de São Januário na segunda metade do século XIX

---

*Sílvia Cristina Martins de Souza*

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que as relações políticas excedem o campo do político institucional, e de que uma cultura política pode irrigar um grupo humano com canais de expressão atendendo a algumas de suas aspirações, crenças, normas e valores, este artigo busca compreender o processo a partir do qual o teatro de São Januário transformou-se parte constitutiva de uma cultura política partilhada pelos caixeiros do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX exercendo um papel significativo na luta pela redefinição das suas relações de trabalho com seus patrões.

**Palavras-chave:** Cultura. Política. Cultura política.

*Culture and politics in Rio de Janeiro: the "caixeiros" and the São Januário theatre at the second half of the XIX century*

**Abstract:** *Considering that the politics relations exceed the field of institutional politics and that a politics culture can*

*provide a human group with expression vials supplying some of its aspirations, expectations, rules and beliefs, this article seeks to understand the process from which the theater of São Januário became part of a political culture shared by the “caixeiros” of Rio de Janeiro in the second half of the 19<sup>th</sup> century, playing a major role in the attempts for redefining their work relations with their employers.*

**Keywords:** *Culture. Politics. Political culture.*

1.

No dia 19 de abril de 1857, o jornal **O Carapuça** publicou uma pequena nota dando conta de uma récita ocorrida no teatro de São Januário na semana anterior. Nela informava-se que os caixeiros da cidade do Rio de Janeiro aproveitaram a ocasião para agradecer ao ator Florindo Joaquim da Silva pelos esforços por ele despendidos para apresentar-se com sua companhia com regularidade naquele teatro, e pela prontidão no atendimento dos seus vários pedidos de encenação de peças realizados através de pequenas notas publicadas nos jornais.<sup>15</sup>

O **Jornal do Comércio** também registrou o evento e ressaltou a atitude honrosa da “comissão caixeiral”, que entregou a Florindo uma “coroa de ouro [confeccionada] às

---

<sup>15</sup> A sessão “a pedidos” do **Jornal do Comércio** está repleta desta notas assim como a sessão de anúncios do **Diário do Rio de Janeiro**. Nelas os caixeiros apresentavam-se como “a classe caixeiral”, “o corpo caixeiral”, “os rapazes do comércio”, “rapaziada”, “alguns caixeiros” e daí por diante.

expensas do corpo caixeiral”, coroa esta que simbolizava tanto um reconhecimento a seu mérito, quanto a “glória da nobre corporação [caixeiral]”, que lhe reconhecia o “talento artístico” e os “bons e longos serviços” prestados ao país.<sup>16</sup>

A associação do nome do teatro de São Januário aos caixeiros, presente nestas duas notas, foi constantemente reiterada nos jornais da Corte ao longo dos anos 1860. Alimentada tanto pelos caixeiros, quanto pelos diferentes empresários que ocuparam aquele teatro neste período, de tal forma ela se tornou recorrente que em algumas ocasiões o teatro de São Januário chegou a ser identificado como o teatro dos caixeiros.

A história do teatro de São Januário pode, até certo ponto, ajudar na compreensão desta associação a que vimos nos referindo. Inicialmente denominado teatro da Praia de d.Manuel, aquela sala foi construída por uma companhia de atores portugueses em terreno cedido pelo governo, na rua do Cotovelo, entre a praia de d.Manuel e a rua do mesmo nome.

Inaugurado a 2 de agosto de 1834, o teatro passou a chamar-se São Januário em setembro de 1848, em homenagem a uma das filhas do imperador.<sup>17</sup>

Apesar de ser uma sala cômoda e de proporções razoáveis, o teatro de São Januário apresentava um

---

<sup>16</sup> **Jornal do Comércio**, 19 de abril de 1857.

<sup>17</sup> SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960. p. 292-3. Em 1859 o São Januário foi temporariamente denominado para teatro de Variedades, tendo o mesmo ocorrido em 1862, quando se chamou Ateneu Dramático.

inconveniente, de acordo com as avaliações de alguns contemporâneos: o local onde fora construído, numa região tida como perigosa e distante da freguesia do Sacramento, na qual se concentravam os teatros do Rio.

De tal forma esta imagem disseminou-se que até mesmo a literatura a incorporou. Não é outra a menção feita por Machado de Assis no seu conto “A causa secreta” no qual o personagem Garcia, que morava na rua de d. Manuel, cultivava como uma de suas raras distrações, ir ao teatro de São Januário, “que ficava perto, entre a rua e a praia; ia uma ou duas vezes por mês, e nunca achava acima de quarenta pessoas. Só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade”.<sup>18</sup>

No ano de 1859, quando o São Januário foi temporariamente ocupado pela companhia teatral do ator e empresário Germano de Oliveira, Machado de Assis mais uma vez chamou a atenção para este assunto em um dos folhetins que assinou para o jornal **O Espelho**. Nele este folhetinista diria que

Sem recursos, mal localizado, e por conseqüência fora do centro da atividade pública, o Sr. Germano troca cada esforço por um obstáculo, cada êxito por uma privação. (...)

---

<sup>18</sup> ASSIS, Machado de. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: Jackson, 1950. p. 120.

Não tem uma companhia completa e perfeita, sou o primeiro a dizê-lo; mas, por outro lado, posso discriminar o trabalho da incúria, e sempre que uma soma de talento se casa ao labor e ao estudo há uma probabilidade de futuro.

O movimento destes últimos dias no teatro de S. Januário é um evidente pretexto do trabalho, e todo trabalho carece de uma recompensa. É montando peças novas, ensaiando-as com acurado esforço e tino, que o Sr. Germano procura compensar a localidade e as prevenções gratuitas.<sup>19</sup>

Foi em função de sua localização e das “prevenções gratuitas” que este teatro carregou o estigma de ser frequentado por espectadores pouco “polidos” e dados à balbúrdia, além de ser evitado pelas “boas famílias”, servindo apenas para abrigar companhias teatrais ambulantes ou desalojadas, ou ainda como um último “recurso generoso a artistas desempregados”.<sup>20</sup>

No jornal **Álbum Literário**, de 15 de fevereiro de 1861, um autor anônimo publicou uma crônica a que deu o título de “Uma tarde no São Januário” que, real ou fictícia, nos permite constatar a presença de muitos destes elementos a que vimos nos referindo. Segundo o cronista, um jovem roceiro, há seis meses na Corte, “de passagem numa tarde pelas portas do

---

<sup>19</sup> **O Espelho**, 18 de dezembro de 1859.

<sup>20</sup> **Álbum Literário**, 15 de fevereiro de 1861.

São Januário”, resolveu entrar para assistir à encenação de **A máscara negra**. Lá estando, o jovem rapaz bateu os olhos em uma moça, sentada num dos camarotes, e resolveu ir até ela fazer a corte. A moça, após resistir aos insistentes galanteios do rapaz, decidiu retirar-se do teatro com ele, dirigindo-se até sua casa onde “tinha talvez alguma coisa a dizer-lhe”. O rapaz aquiesceu e “momentos depois partiram ambos em um carro. Não sabemos qual foi a conversa que teve com a moça; no dia seguinte ambos tinham desaparecido. Diz alguém que os encontrou nas estradas de Minas”.<sup>21</sup>

88

Naquele mesmo ano de 1859, quando Germano de Oliveira estabeleceu uma concorrência acirrada com João Caetano, houve quem, criticando o teatro de São Januário e as pretensões de Germano de Oliveira de fazer frente àquele empresário, o mais famoso da Corte, chegasse pejorativamente a intitular os frequentadores do São Januário de “protetores do barracão da praia”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Idem. Um espetáculo no São Januário à tarde* foi, sugestivamente, o título dado a uma comédia de autoria do ator Martins, que estreou no dia 5 de maio de 1864 no São Januário. Segundo o anúncio desta récita, publicado no **Jornal do Comércio** no dia da estréia, “esta comédia é representada na platéia, camarotes, orquestra e palco”, o que nos permite sugerir que os espetáculos vespertinos realizados naquela sala devem ter sido bastante animados e contaram com a platéia como coadjuvante a ponto de esta peculiaridade servir de tema de inspiração para peças teatrais e crônicas.

<sup>22</sup> **Correio Mercantil**, 21 de janeiro de 1859. Tudo começou quando os empresários João Caetano e Germano de Oliveira colocaram em cena, no mesmo dia, o drama militar intitulado **29 ou Honra e Glória**, um dos carros-chefe do repertório do primeiro. As platéias empolgadas com o ineditismo da situação, assistiram às duas apresentações, e muitos espectadores começaram a enviar notinhas para os jornais explicitando suas preferências

Mesmo considerando-se que o local onde foi erigido tenha incidido sobre sua frequência, há que se levar em consideração que este fato não explica por si só a preferência dos caixeiros pela sala de São Januário, devendo-se relativizar este argumento. Afinal, como estudos recentes sobre o teatro no Brasil vêm demonstrando, as platéias fluminenses eram bastante heterogêneas e frequentavam as mais diferentes salas de espetáculos da cidade sendo possível, por exemplo, constatar-se a presença de caixeiros no teatro Lírico Fluminense, supostamente um reduto das elites, ou a dos imperadores no teatro de São Januário e até mesmo em circos que visitavam a cidade.<sup>23</sup>

Sendo assim, se o teatro de São Januário foi eleito o teatro cativo dos caixeiros, qualquer possibilidade de compreensão desta escolha deve levar em conta outros fatores para além da localização geográfica, sendo neste

89

---

por uma das duas representações. De tal forma o incidente ganhou corpo que os exemplares do drama, que se encontravam à venda nas livrarias do Rio, esgotaram-se em poucos dias. No **Correio Mercantil** de 19 de janeiro de 1859 uma nota que consta da sessão de anúncios dizia: “Acha-se aberta em casa de A.J. Ferreira da Silva, rua da Quitanda m. 190, a assinatura para reimpressão do drama de costumes militares (...) intitulado 29. Achando-se esgotada a edição que chegou de Lisboa deste sublime drama (...) julgamos fazer algum serviço ao público com esta nova edição. Preço por assinatura 1\$000”.

<sup>23</sup> Ver para este assunto MENCARELLI, Fernando Antônio. **A Voz e a Partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas: Unicamp, 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003; SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1828). Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 2002; GOMES, Thiago de Melo. **Um espelho no palco**. Unicamp: Editora da Unicamp/CECULT, 2006.

sentido que procuraremos elaborar algumas reflexões neste texto.

Partindo do pressuposto de que as relações entre palco e platéia são mais complexas do que podem parecer à primeira vista, e de que as relações políticas excedem o campo do político institucional, procuraremos argumentar que o teatro de São Januário tornou-se o preferido do “corpo caixeiral” porque nele os caixeiros encontraram um espaço propício para forjar uma imagem positiva para si, bem como para veicular temas e questões de seu interesse, notadamente as relativas às novas relações de trabalho que estavam sendo construídas entre os empregados do comércio e seus patrões na segunda metade do século XIX.. Nesta perspectiva, o teatro de São Januário será aqui considerado parte integrante de uma cultura política partilhada pelos caixeiros, disponibilizando seu palco para que nele os empregados do comércio expressassem suas idéias, visões de mundo e aspirações, e permitindo-lhes atuar como protagonistas políticos no interior de uma sociedade na qual a subalternidade a que estavam submetidos parecia destiná-los ao silêncio e ao anonimato.<sup>24</sup>

90

---

<sup>24</sup> O conceito de “cultura política” está sendo utilizado aqui seguindo sugestões de Sirinelli, que propõe pensá-lo no âmbito do combate político cotidiano e não apenas como um instrumento de análise dos grandes conjuntos de idéias. Para este historiador, é possível dizer que uma cultura política “alimenta” um determinado grupo de pessoas com canais de expressão que variariam no tempo e no espaço. Tal perspectiva alarga o conceito de participação política estendendo-o às atitudes e comportamentos tradicionalmente afastados do terreno da política institucional. Ver SIRINELLI,

2.

Na sessão “Crônica Teatral” do **Correio Mercantil** de 18 de setembro de 1855, o cronista fez um balanço do trabalho das companhias teatrais em funcionamento na Corte naquele ano, a saber, a companhia de João Caetano, instalada no teatro de São Pedro de Alcântara; a de Joaquim Heliodoro, recém-inaugurada no teatro de São Francisco, que passou a chamar-se Teatro Ginásio Dramático, e uma companhia francesa ambulante, que se apresentava no teatro de São Januário.

Ainda que das três a única que tenha merecido elogios do cronista tenha sido a do Ginásio, saudada pela decisão de encenar um repertório novo e diferente,<sup>25</sup> foi a do teatro de

91

---

Jean-François, *Éloge de la complexité*. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Pour une histoire culturelle**. Paris: Éditions du Seuil, 1997. p.438. Para uma discussão pormenorizada sobre as relações entre cultura e política na historiografia brasileira ver GOMES, Ângela de Castro. *História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões*. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (Orgs.), **Culturas Políticas: ensaios e história cultural, história política e ensino de história**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. Para uma análise que apresenta possibilidades alternativas do uso deste conceito para a história cultural no Brasil ver ABREU, Martha C. *Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história*. In: *Ibidem*.

<sup>25</sup> Foi através do Ginásio, sob a direção de Joaquim Heliodoro, que a estética realista foi introduzida no Brasil e estabeleceu uma forte concorrência com a estética romântica, que reinava soberana em palcos fluminenses sob a batuta de João Caetano, ator e empresário mais importante do período. Entre os anos de 1855-1865, o realismo teatral vivenciou o seu auge na Corte, quando então passou a sofrer uma concorrência mais efetiva de diferentes gêneros do teatro musicado. A comédia realista não tinha como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir os costumes, o que fazia com que se apresentasse quase como um drama. Estavam fora de seu âmbito as situações violentas, as tensões e paixões avassaladoras, assim como qualquer recurso do chamado baixo cômico, sendo apenas o chiste e a ironia

São Januário o alvo de suas maiores críticas, por apresentar um programa de gosto, por assim dizer, duvidoso e por oferecer récitas vespertinas e noturnas, algo considerado estranho num contexto em que os teatros só funcionavam à noite.

Tudo isto, segundo o cronista, incidia sobre o perfil dos espectadores do São Januário, por ele considerados

(...) amantes da pirotecnia [que] vão admirar os talentos do rei do fogo americano, os equilíbrios e outros divertimentos, que já perderam toda importância, como sejam os jogos malabares, as pirâmides e outras peloticas, que vão caindo em desuso. Durante o semestre, o São Januário pouco fez, representou-se o capitão Rafael, a casa de banhos de Paulo de Kock, a volta do Rio Grande e o naufrago do Porto, além dos vaudevilles da companhia francesa.<sup>26</sup> [grifos meus]

---

utilizados por seus autores como agentes produtores do riso. O seu universo é o do cotidiano das elites. Além do enredo e de personagens, voltados para a descrição de determinados valores éticos, a comédia realista contou com a presença do *raisonneur*, personagem especialmente concebido para comentar a ação dramática e para passar lições morais aos demais personagens e ao público. Tudo isto transformou a comédia realista em teatro de tese, cujo objetivo final era regenerar, moralizar e educar a sociedade, tendo tais elementos contribuído para que o teatro realista fosse considerado uma “escola de costumes”. Na defesa desta escola estética alinharam-se jornalistas, escritores e homens de letras tais como Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, apenas para citarmos alguns dos nomes que militaram a seu favor na imprensa, no Conservatório Dramático Brasileiro e na dramaturgia.

<sup>26</sup> **Correio Mercantil**, 18 de setembro de 1855.

Chama atenção, nas avaliações deste cronista, a visão negativa que elaborava dos espetáculos do São Januário, por ele definidos como “peloticas”, caídos em desuso e pejorativamente comparáveis aos espetáculos circenses.

Tais avaliações, contudo, foram uma constante na história daquele teatro. Os críticos teatrais quase sempre se remeteram a ele para reafirmar uma imagem, por eles próprios construída, que sublinhava uma suposta falta de qualidade artística dos espetáculos que eram levados naquela casa culpando, por tal ordem de coisas, tanto os empresários que nele se instalavam, quanto o seu público, que contava com um número significativo de caixeiros.

No que diz respeito aos empresários, a cobrança dos críticos foi quase que consensualmente a mesma. Segundo eles, cabia aos empresários escolher seu repertório com cuidado, pois só assim o público do São Januário passaria a ter um outro perfil e aquele teatro engrossaria as fileiras dos que militavam no sentido de tornar o palco uma “escola de costumes”. Ou, dito com outras palavras, para eles a intenção artística deveria estar sempre acima das demandas da platéia, pois esta não estava capacitada para separar divertimento de arte, devendo os empresários cumprir sua parte na tarefa de elevação do teatro nacional.

Machado de Assis foi um dos críticos teatrais que defendeu tais idéias. Num artigo publicado no jornal **O Espelho**, após elogiar os esforços que Germano de Oliveira e

sua modesta companhia vinham despendendo para atrair os espectadores fluminenses para o São Januário naquele segundo semestre do ano de 1859, ele concluiria:

Trate o talentoso empresário da boa escolha do repertório, da aquisição de vocações encobertas e conduza os espíritos de sua platéia gradual e suavemente a uma nova esfera de arte mais larga e mais filosófica, e eu asseguro, do estofo desta conversadeira, um futuro de proveito para a arte.<sup>27</sup>

Os empresários teatrais, todavia, pareciam estar mais interessados em satisfazer seu público do que em agradar a crítica, tal como alguém assinando “Um que não falta” deixou registrado em uma nota publicada no **Jornal do Comércio**, na qual conclamava:

Caixeiros!! Caixeiros!...

Vamos hoje a São Januário aplaudir o espetáculo que aí se apresenta hoje à tarde. Entre outras coisas vai a nova comédia – Um espetáculo no teatro de São Januário à tarde!! Vamos aplaudir a quem nos satifez domingo.<sup>28</sup>

No que diz respeito às platéias, a sua alegada falta de “ilustração”, tão presente nas falas dos críticos, poderia ser comprovada, segundo estes, tanto pelas suas preferências de repertório, como apontado anteriormente, quanto pela sua

---

<sup>27</sup> **O Espelho**, 18 de setembro de 1859.

<sup>28</sup> **Jornal do Comércio**, 5 de maio de 1864.

falta de polimento dentro do teatro. Neste último caso, pode-se constatar que já nos anos 1840, quando assinou os folhetins dramáticos do **Jornal do Comércio**, Martins Pena foi um dos que avaliou negativamente o comportamento dos caixeiros nos teatros. Segundo ele, esta parcela do público tinha uma tendência natural à patuscada, não sendo poucas as situações de conturbação, por ela protagonizadas, que jorravam das torrinhas no decorrer dos espetáculos.<sup>29</sup>

Se as relações dos caixeiros com os críticos não foram boas, elas não foram melhores com a polícia, responsável pela manutenção da ordem no interior dos teatros.

Desde o ano de 1831, quando foi baixado um decreto imperial mandando executar as posturas da Câmara Municipal da Corte sobre espetáculos públicos, ficara previsto que

Ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores os de - bravo, caput ou fora -, e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo: os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no artigo 7 da lei de 26 de outubro do corrente (...)<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> As torrinhas eram os locais de preferência dos estudantes e dos caixeiros nos teatros, e seus preços eram os mais baratos em todas as salas de espetáculo do Rio.

<sup>30</sup> Decreto n. 400 In: **Coleção das Leis do Império**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831.

Independentemente da existência deste decreto e das penalidades nele previstas, os espectadores dos teatros fluminenses, notadamente os estudantes e caixeiros, não se intimidaram e manifestaram-se de forma espontânea, e muitas vezes exaltada, em diferentes ocasiões e pelos mais diversos motivos. Em função disto, recorrentemente os caixeiros viram-se envolvidos em situações hostis com os permanentes e pedestres, muito embora alegassem não serem causadores de tais tumultos e argumentassem não ter o chefe de polícia “autoridade sobre quem vai ao teatro para divertir-se”.<sup>31</sup>

96

No ano de 1855, quando Florindo Joaquim da Silva instalou-se com sua companhia no São Januário, esta já era, portanto, uma imagem consolidada sobre este teatro e sobre a parcela mais representativa de seu público.

Se isto, por si só, representava um obstáculo a ser contornado para a sobrevivência de sua empresa, um outro fator veio complicar um pouco mais o andamento dos trabalhos de Florindo Joaquim da Silva. Refiro-me, aqui, à concorrência que com ele estabeleceu João Caetano.<sup>32</sup> Não

---

<sup>31</sup> **Jornal do Comércio**, 18 de junho de 1857. Permanentes e pedestres eram os mais baixos escalões da polícia militar e civil respectivamente, sendo funções desempenhadas por homens livres pobres. Os permanentes e os pedestres estavam encarregados da vigilância nas ruas, assim como nos teatros, nos quais estavam submetidos à figura do juiz inspetor de teatros. Ver mais sobre este assunto em HOLLOWAY, Thomas. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência**. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

<sup>32</sup> Florindo Joaquim da Silva ingressou na carreira artística pelas mãos de João Caetano como de resto todos os atores fluminenses da época. Trabalhando com ele até 1851, Florindo deixou a companhia do São Pedro

podendo disputar em pé de igualdade com o teatro de São Pedro, que comportava a encenação de dramas e melodramas de grande aparato e cenários suntuosos, nem podendo competir financeiramente com João Caetano, cuja companhia recebia subvenção governamental, só restou a Florindo um alvitre: investir com força em um programa de variedades e manter a prática das récitas vespertinas inaugurada pela companhia ambulante francesa, récitas estas que se tornaram as prediletas da caixeirada.

Este esforço para conquistar tal parcela do público não foi despendido apenas por Florindo, mas por outros empresários que ocuparam o teatro de São Januário em diferentes ocasiões<sup>33</sup> e, neste movimento, algumas práticas enraizaram-se naquela sala a ponto de algumas delas tornaram-se tão comuns que quando por algum motivo seus códigos eram rompidos as críticas rapidamente se faziam ouvir.

---

para montar sua própria empresa teatral, que funcionou no teatro de São Francisco. Não conseguindo fazer frente à concorrência de João Caetano, Florindo dissolveu sua companhia e voltou a trabalhar na do São Pedro. Em 1857 montou nova empresa e mais uma vez atuou como empresário, no ano de 1860, ocupando o São Januário nas três ocasiões. Em todas elas, a concorrência de João Caetano foi decisiva para a dissolução das empresas teatrais de Florindo que, sem subsídios do governo, só contava com as bilheterias para manter-se. Diferentemente dele, João Caetano recebia do governo imperial, desde 1847, uma subvenção mensal no valor de dois contos de réis, valor este obtido com a extração de loterias.

<sup>33</sup> Assim como Florindo, Germano de Oliveira (1859), o ator Martins (1861) e Furtado Coelho (1859) prefiguraram os caixeiros como seu público alvo e se esforçaram para atraí-los para o teatro de São Januário.

É exemplar, neste sentido, a manifestação de um caixeiro, através do **Jornal do Comércio**, apoiando o redator daquela folha que cobrava do empresário do São Januário que deixasse claro o horário em que ocorreriam os espetáculos vespertinos. Para este caixeiro, a atitude do redator do jornal era louvável “porquanto, como caixeiros que somos, não podemos entrar em divertimentos desta ordem para desfrutarmos apenas a metade Ass. Um que aspira a capitalista”.<sup>34</sup>

Anos depois, algum ou alguns caixeiros, assinando “Três da rua da Quitanda”, publicariam no **Jornal do Comércio** uma nota endereçada aos membros da classe caixeiral de cunho semelhante ao da nota anteriormente citada:

Colegas! Vamos hoje a São Januário às quatro e trinta da tarde aplaudir a comédia do nosso colega o Sr.Maia, o teatro agora não nos prega a peça de transferir os espetáculos (...), portanto, vamos sem receio de achar transferida a representação.(...)  
Rapaziada! a São Januário!!!<sup>35</sup>

A julgar por estas palavras, o teatro era uma forma de divertimento importante para pessoas que trabalhavam no comércio e cumpriam uma jornada de trabalho rígida. Como a profissão dos caixeiros era, em certa medida, valorizada, foi

---

<sup>34</sup> **Jornal do Comércio**, 5 de junho de 1855.

<sup>35</sup> **Jornal do Comércio**, 8 de maio de 1864.

provavelmente com base nesta valorização que muitos caixeiros procuraram reivindicar para si alguns “direitos”, como o de desfrutar das récitas teatrais na sua totalidade ou de não vê-las transferidas sem maiores explicações, o que era muito comum naquele contexto.<sup>36</sup>

Esta, todavia, não foi a visão que alguns patrões tiveram desta mesma situação. Um deles, inclusive, deixou registrada sua crítica a “um empresário de certo teatro”, que consentia que “alguns moços experientes, que se dedicam à carreira comercial”, empregassem

As horas que saem para serviço de seus patrões assistindo ensaios, metendo-se em intrigas de bastidores, formando partidos (...)

O Sr. Empresário, como bom pai de família, deve sem perda de tempo aconselhar a esses moços (...) que reflitam melhor, que procedam de outra

---

<sup>36</sup> De acordo com Fabiane Popiginis em sua dissertação de Mestrado (1998, p.15), em geral o caixeiro sabia mais sobre os negócios da casa do que o próprio dono do estabelecimento, já que este quase sempre não sabia ler e escrever, contribuindo esta falta de preparo dos comerciantes portugueses para a situação de dependência que muitos deles vivenciavam em relação a seus caixeiros. Lenira Menezes Marinho (1993, p. 33) explica de maneira semelhante a situação do caixeiro. Segundo ela, acreditava-se “que só o conhecimento de escrituração, das operações de câmbio das moedas estrangeiras e das operações de crédito é que levaria o comerciante pátrio a se equivar aos das nações por eles consideradas mais adiantadas, como Inglaterra e França. Daí a consideração elevada em que tinham os caixeiros, que viam como herdeiros dos negócios já com os requisitos considerados indispensáveis ao bom comerciante”.

maneira afim (sic) de que para o futuro mereça, de bom crédito entre comerciantes probos.<sup>37</sup>

O “Sr. Empresário”, ao qual o autor desta crítica dirigia-se, era o ator português Furtado Coelho, que se instalara com sua companhia no São Januário no primeiro semestre de 1859, após desligar-se da companhia do Ginásio.

De Portugal, onde nasceu e assistiu na mocidade à representação de comédias realistas francesas, Furtado Coelho veio para o Brasil com a intenção de tornar-se ator. Após uma rápida passagem pelo Rio Grande do Sul, onde atuou no Ginásio Riograndense, Furtado Coelho instalou-se no Rio de Janeiro onde começou a trabalhar na companhia de Joaquim Heliodoro. Nesta, ele apoiou a renovação da cena fluminense que o Ginásio vinha realizando através de sua atuação como ator e ensaiador, e também expondo suas idéias e elaborando observações na imprensa, que contribuíram para acelerar o aprendizado do realismo teatral entre os artistas daquela companhia.

Ao retirar-se do Ginásio, Furtado Coelho montou sua própria empresa dramática, que passou a funcionar no São

---

<sup>37</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 19 de abril de 1860. A menção à formação de partidos, presente nesta nota, diz respeito a uma prática muito comum no Rio de Janeiro do século XIX. Em torno de suas atrizes prediletas, os espectadores se agrupavam em verdadeiros partidos manifestando-se, tanto nos teatros, quanto na imprensa, na defesa das mesmas e na crítica às suas rivais. Um pouco da atuação destes partidos teatrais pode ser acompanhada através das páginas dos folhetos **O Orsatista** e **O Montanista** especialmente criados pelos partidários de Leonor Orsati e Jesuína Montani nos anos 1850.

Januário, então rebatizado com o nome de teatro de Variedades.<sup>38</sup>

Sua intenção, que foi logo aplaudida pela crítica, era investir num repertório similar ao do Ginásio e conquistar um tipo de público diferente para o São Januário, isto é, um supostamente mais “polido” e “educado”.

Após algumas tentativas infrutíferas neste sentido, Furtado Coelho não pensou duas vezes em sacrificar seus ideais artísticos para salvar sua companhia da falência, voltando a representar um repertório mais do agrado dos caixeiros e ressuscitando as récitas vespertinas, uma decisão que parece ter sido acertada, se levarmos em conta o texto anteriormente reproduzido cujas idéias, todavia, não estavam desprovidas de lógica. Afinal, era em defesa dos donos dos estabelecimentos comerciais que o autor desta nota se pronunciava e, para aqueles patrões, as folgas utilizadas pelos caixeiros para ir ao São Januário nem sempre eram consentidas, mas tomadas aos momentos de trabalho, residindo nisto o cerne de sua crítica. Como uma decorrência deste raciocínio, não surpreende que para muitos patrões o

---

<sup>38</sup> A ocupação do teatro de São Januário por Furtado Coelho foi noticiada pelos jornais em função de um incidente que supostamente estaria ligado a este fato. De acordo com a **Revista Ilustrada** de 12 de fevereiro de 1860, havia finalmente sido descoberto e preso um escravo que, a mando e bem pago por “alguém”, jogara bolinhas de chumbo no palco, que explodiam ao serem pisadas, deixando atônitos tanto os atores quanto as platéias. Segundo sugeria o autor deste artigo, foi este incidente o responsável pela desmoralização da companhia de Germano de Oliveira, então em funcionamento naquele teatro, e pela sua posterior saída do mesmo, que logo foi arrendado por Furtado Coelho.

teatro fosse visto como um divertimento que, ao invés de contribuir positivamente para o futuro profissional dos caixeiros, manchava sua reputação junto aos “comerciantes probos”.

Vê-se assim que, ao lado da imagem do caixeiro trabalhador e asceta, uma outra coexistiu: a do caixeiro “patusco”, só preocupado em se divertir. Faces de uma mesma moeda, as representações “ascetismo” e “patuscada” complementavam-se, muito embora não dessem conta de outras experiências cotidianas vivenciadas pelos caixeiros, já que não foi apenas como um meio de aproveitamento das suas horas de lazer ou das tomadas às do trabalho! que o teatro de São Januário foi visto por eles. Suas idas àquela sala assumiram outros sentidos que também devem ser mencionados.

No ano de 1866, em artigo intitulado “Impressões de Teatro”, Castro Alves assim manifestou sua crença na ação civilizadora do palco:

“O teatro é uma tribuna”. É de Beaumarchais.

“O teatro é uma escola”. É de Hugo.

Então, moços, ide ao teatro.<sup>39</sup>

A noção de que a palavra dramatizada no palco é sempre transformadora e tem efeitos pedagógicos, que emana das palavras de Castro Alves, havia pelo menos uma

---

<sup>39</sup>Apud FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 399.

década que vinha sendo defendida por jornalistas, escritores e críticos teatrais alinhados à estética realista.

Para aqueles homens de letras, a eles cabia o esforço de propagar a idéia de que o teatro era uma “escola de costumes” , bem como o de que as obras dramáticas deveriam contribuir para formar o “povo”, construir a nação e buscar respostas às mazelas nacionais.

Em fins da década de 1860, quando as platéias francamente se divertiam com as peças cômicas e musicadas, os homens de letras aumentaram o tom de lamento pelo que consideraram uma guinada desconcertante sofrida pelo teatro brasileiro.

Todavia, as bandeiras e palavras de ordem por eles levantadas parecem ter encontrado terreno fértil para propagar-se, embora tenham sido apropriadas por diferentes sujeitos com sentidos inversos aos que os críticos lhes atribuíam. Neste sentido vale reproduzir uma nota publicada no jornal **A Esperança** no dia 1º de janeiro de 1865:

Geralmente falando os negociantes não têm aquela educação científica que sua nobre profissão exige (...)

A classe caixeiral é evidentemente mais ilustrada do que os patrões. Há muito caixeiro especialmente de escritório em que se revelam todas as vocações nobres, todos os instintos

sublimes da geração nova! Mas, porque motivo o caixeiro d balcão é menos ilustrado?

É porque o pobre caixeiro que vai ao curso do dia puindo os cotovelos da libré, que outrora usara o amo, mão tema mesma liberdade daquele, que vai ver a sublime Emília, o jocoso Vasques [no teatro].<sup>40</sup>

Escrito em um momento em que os primeiros sinais de que o realismo vinha cansando o público já podiam ser sentidos, assim como os sinais de que o teatro musicado conquistava as platéias também tornavam-se perceptíveis, chama atenção neste texto a forma como este caixeiro aceitava os pressupostos da crítica utilizando-se deles para servir a desígnios próprios. Neste caso específico, o teatro era por ele considerado uma “escola de costumes”, que deveria contribuir para a ilustração de todos, inclusive dos caixeiros, sobretudo aqueles que ocupavam as funções mais baixas na hierarquia profissional dos rapazes do comércio, destituindo a argumentação dos críticos do sentido de diferenciação social

---

<sup>40</sup>Emília das Neves foi uma famosa atriz trágica portuguesa que também ficou famosa no Brasil onde esteve por duas vezes representando dramas e comédias. Francisco Correa Vasques foi um dos atores fluminenses mais famosos do século XIX. Vasques começou sua carreira na companhia de João Caetano, em 1858, e encenou no teatro de São Januário entre os anos de 1858 e 1859, nas companhias de Germano de Oliveira e Furtado Coelho, respectivamente. Além de ator, Vasques foi dramaturgo tendo escrito e encenado mais de sessenta peças. Dentre elas, Vasques escreveu uma cena cômica intitulada **Por causa da Emília das Neves** na qual tomou como fonte de inspiração o *frisson* provocado no Rio com a chegada desta atriz para representar-se no teatro Lírico Fluminense em setembro de 1864.

da qual estava revestida.<sup>41</sup> Vê-se, assim, que este caixeiro adotava um discurso no qual o mais importante era afirmar que cultivar ideais de civilização não seria uma questão de berço, nem tampouco de posição social, mas de méritos pessoais e de desenvolvimento moral. Uma noção que, vale acrescentar, não era nova, se levarmos em consideração que em 1857 um outro caixeiro fez questão de afirmar, em uma nota publicada no **Jornal do Comércio**, que a presença dos rapazes do comércio no teatro deveria ser entendida como um esforço por eles despendido para educar-se e cultivar noções de “civilização”.<sup>42</sup>

Ainda um outro assunto chama atenção nesta nota: a vinculação que seu autor estabelecia entre a possibilidade de ilustração dos caixeiros com a garantia formal de descanso semanal para os que exerciam tal profissão, tocando em uma questão que mobilizou os rapazes do comércio desde os anos 1850 e que ficou conhecida como movimento do fechamento das portas.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup>A classificação dos caixeiros de acordo com as funções que exerciam, segundo Lenira M. Marinho (1993, p. 38) é a seguinte:

\* caixeiro de balcão, isto é, o encarregado, pelos comerciantes a retalho, de efetuar vendas nos balcões;

\* caixeiro de fora (ou de porta-fora): encarregado das cobranças e vendas fora do estabelecimento, geralmente acompanhado de um escravo;

\* caixeiro de escritório: era o encarregado do expediente e de todo o trabalho de escritório tais como o de cópias de cartas, faturas de letras, ou das compras e vendas por atacado;

\* guarda-livros ou primeiro caixeiro, que era o que fazia a escrituração dos negociantes, e cuidava do caixa e da correspondência.

<sup>42</sup>**Jornal do Comércio**, 18 de junho de 1857.

<sup>43</sup>Este movimento começou nos anos 1850 e contou com o apoio da imprensa. Nos anos 1880 surgiram as primeiras associações de ajuda mútua

O chamado “Fechamento das portas” foi um logo movimento reivindicatório dos caixeiros cujo objetivo era o fechamento dos estabelecimentos comerciais às oito horas da noite aos domingos e dias santos, e não às dez horas como tradicionalmente ocorria

É recorrente a presença deste assunto nos jornais fluminenses do período, assim como a de certos argumentos utilizados para apoiar a causa dos caixeiros, tais como os preceitos humanitários da religião <sup>44</sup> e a associação destes trabalhadores à imagem de honestidade e morigeração no exercício de seu ofício sendo isto que, então se dizia, tornava-os merecedores de certos direitos, dentre eles o do descanso semanal.

Afora isto, é significativa a presença recorrente, nos periódicos do Rio de menções ao teatro como um instrumento eficaz para a ilustração dos caixeiros, por retirá-los da

---

para a “classe caixeiral”. Foi, porém, na vigência do período republicano que foi aprovado o primeiro projeto regulando o trabalho dos empregados do comércio, muito embora um projeto de postura do vereador Duque Estrada, prevendo o fechamento das portas aos domingos, quinta e sextas-feiras antes, Natal e dia do Corpo de Deus, tenha sido elaborado desde 1852, sem que tivesse saído do papel. Ver para este assunto POPINIGIS, Fabiane. **Trabalhadores e Patuscós**: os caixeiros e o movimento do fechamento das portas (1850-1912). Campinas/Unicamp, 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998; RIBEIRO, Gladys S. **Mata-galegos**: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha. São Paulo: Brasiliense, 1989.

<sup>44</sup>O apelo aos preceitos religiosos foi um argumentos utilizados pelos caixeiros. Segundo eles, o catolicismo recomendava que os domingos e dias santos fossem livres e sendo o catolicismo a religião oficial do estado seus preceitos deveriam ser seguidos.

“atmosfera embrutecedora que respiravam diariamente” no seu ambiente de trabalho.<sup>45</sup>

Se for levado em conta que muito do que foi publicado nos jornais era de autoria dos próprios caixeiros, percebe-se que eles se apropriaram de certos discursos e imagens construídos sobre si próprios atribuindo-lhes um significado que estava revestido de uma lógica bastante específica.

Mais sugestiva, contudo, é a forma como este debate transbordou da imprensa para o tablado do São Januário, no qual diversas peças que tomaram como fonte de inspiração os caixeiros e suas reivindicações por direitos sociais foram encenadas e reencenadas à exaustão.

Uma rápida passagem de olhos pelos títulos de algumas delas serve para reforçar esta afirmação. Dentre eles podemos citar: O Sr. Pato Pena, guarda-livros em disponibilidade, Um guarda-livros científico, Uma rapaziada, O caixeiro e o fechamento das portas, Um caixeiro adorado, O caixeiro da taverna, O fechamento das portas ou as casas de mármore, as portas de bronze e os homens de ouro, Os amores de um caixeiro e O caixeiro da casa de pasto.

Na cena cômica O fechamento das portas ou as casas de mármore, as portas de bronze e os homens de ouro, muitos dos elementos que vimos aqui arrolando tornam-se perceptíveis. Escrita por José Joaquim da Maia,

---

<sup>45</sup> **Correio Mercantil**, 11 de maio de 1856.

provavelmente um caixeiro,<sup>46</sup> e dedicada “ao caixeiro mais patusco do Rio de Janeiro”, esta peça recebeu um título sugestivo, não apenas por fazer menção ao fechamento das portas o que, aliás, foi motivo de corte pela censura que “recomendou” que o autor trocasse o título,<sup>47</sup> mas também porque nele são feitas alusões aos títulos de peças faziam sucesso nos teatros Ginásio Dramático e de São Pedro naquele período, o que reforça a idéia, à qual nos referimos no início deste artigo, de que o público fluminense era bastante heterogêneo e freqüentava diferentes teatros.

A expressão “casas de mármore”, por exemplo, é uma alusão ao drama realista *Mulheres de Mármore*, de Barrière e Thiboust, assim como a expressão “homens de ouro” é tomada de empréstimo ao drama *O homem de ouro*, do dramaturgo português Mendes Leal, que faz parte de uma

---

<sup>46</sup> Em nota publicada no *Correio Mercantil* no dia 8 de maio de 1864, endereçada à “classe caixeiral”, os rapazes do comércio eram convidados a ir ao São Januário aplaudir a “comédia do nosso colega o Sr. Maia”. [grifo meu]

<sup>47</sup> No parecer de censura emitido a esta peça por Thomas Serqueira, censor indicado pelo presidente do Conservatório Dramático Brasileiro para analisá-la, foi sugerido que o autor mudasse o seu título. Reenviada à censura com o título **A esperança dos caixeiros** a peça obteve a licença requerida para ser encenada em 20 de março de 1858. (Biblioteca Nacional. Divisão de Manuscritos, Papéis do Conservatório Dramático Brasileiro, n. 8,14,65) O Conservatório Dramático Brasileiro foi o órgão responsável pela censura teatral no império, ocorressem eles em teatros ou circos. Criado em 1843, por iniciativa de alguns homens de letras, foi oficializado pelo governo imperial naquele mesmo ano. De acordo com o regulamento desta associação, só seriam liberadas para encenação por grupos profissionais ou amadores as peças que não atentassem contra a religião, os bons costumes e os poderes instituídos. Ver para o assunto SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1828). Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 2002, particularmente o capítulo intitulado “Os literatos fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro”.

trilogia composta por mais dois outros dramas: Homens de Mármore e Homens de Bem.

Mulheres de Mármore é um drama francês que conta a história da degradação e morte de um jovem – Rafael Didier -, resultado de sua paixão por Marco, uma cortesã sem escrúpulos ou caráter, uma “mulher de mármore” incapaz de agir desinteressadamente. Este drama recebeu uma versão masculina escrita por Mendes Leal intitulada Homens de Mármore, cujo tema central é a prostituição moral de três personagens: um usurário, um aristocrata desonesto e um político corrupto. Em O Homem de Ouro, Mendes Leal tematiza a decadência provocada pelo dinheiro no caráter das pessoas.

Por serem peças realistas, que tratavam das virtudes, dos valores humanos e das conseqüências que sua ausência poderia provocar no caráter dos indivíduos, pode-se sugerir que a utilização de seus títulos na peça de Maia tem a intenção de estabelecer um diálogo com um contexto cultural preexistente, funcionando como uma forma de aproximação com a platéia e criando para ela uma possibilidade de participação “simbólica” no espetáculo.

A peça de José Joaquim da Maia conta a história de dois caixeiros de estabelecimentos comerciais (as “casas de mármore”) de propriedade dos senhores “Bom Serás Só” e “Conveniência” (os “homens de ouro”).

Estes caixeiros se envolvem numa tentativa de organização de fechamento das portas. Seus patrões, sem saber que eram seus próprios empregados que estavam envolvidos no plano, esbravejavam contra o que consideravam um absurdo na pretensão caixeiral. Ambos condenavam a imprensa, por apoiar as intenções dos caixeiros, e advogavam em causa própria, ressaltando o lado negativo do comportamento dos seus empregados que, ao invés de se dedicarem ao trabalho morigerado, único caminho que, na sua visão, lhes conferiria prestígio e ascensão social, preferiam “buscar na Religião um apoio para se entregarem nos braços da ociosidade” nas folgas que pretendiam garantir aos domingos e dias santos.<sup>48</sup>

A trama é repleta de peripécias e situações jocosas protagonizadas pelos caixeiros que acabam sendo descobertos como autores de todos os embróglios. Neste momento, todavia, eles ganham um prêmio de loteria e a história termina com ambos enriquecendo e um deles casando com a filha do seu patrão. A partir de então, os dois

---

<sup>48</sup> MAIA, J. J. da, **O fechamento das portas ou as casas de mármore, as portas de bronze e os homens de ouro**. Rio de Janeiro: Tipografia de Peixoto e Leite, 1857 (Biblioteca Nacional Setor de Obras Raras). O apelo ao argumento cristão, que consta desta nota, já se encontrava presente na proposta do vereador Duque Estrada, de 1852, e foi constantemente utilizado nos anos 1870. Ver Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Códice 43-4-38; Fechamento das casas comerciais: aos domingos e em dias santificados – Representação dos caixeiros das casas comerciais da praça do Rio de Janeiro, 1870.

caixeiros, transformados em ricos negociantes, começam a rechaçar o movimento do fechamento das portas.

O que chama atenção nesta peça é que se, por um lado, ela dialoga com um ideário pré-existente, sublinhando que o ascetismo era o único caminho para um caixeiro ganhar a confiança do seu patrão tornando-se seu herdeiro e “um capitalista” (para utilizarmos a expressão utilizada por um caixeiro cujas palavras foram reproduzidas anteriormente),<sup>49</sup> por outro lado, ela aponta para duas outras questões. Em primeiro lugar, para a possibilidade de que, após enriquecer, o caixeiro se colocava contrário à causa que anteriormente defendera, alinhando-se sem reservas ao “mundo dos patrões”. Em segundo lugar, que ela abria espaço para pensar que o enriquecimento não era necessariamente resultado do trabalho morigerado, mas muitas vezes fruto de um golpe de sorte num “jogo de loteria”.

A trama, assim construída, nos permite sugerir duas idéias. A primeira delas que, na visão deste dramaturgo (e provavelmente de outros contemporâneos), as relações entre patrões e caixeiros eram permeadas por conflitos e resolvidas por meio de aparentes “lealdades verticais” e obrigações

---

<sup>49</sup> Esta mesma idéia encontra-se em outros dois textos literários, a saber, o romance **O moço loiro**, de Joaquim Manuel de Macedo, e a **O caixeiro da taverna**, de Martins Pena, além de estar presente em muitos artigos publicados na imprensa do período. Em ambos os textos, a possibilidade do caixeiro tornar-se patrão, ou pelo menos sócio deste, está presente sendo esta, inclusive, a situação que dá graça à comédia de Martins Pena, na medida em que o único sonho acalentado pelo caixeiro é o de que sua patroa viúva lhe dê sociedade no seu negócio.

recíprocas, sendo o caixeiro “asceta” aquele que aderiria ao “mundo do patrão”. Neste sentido, é interessante observar que o autor parte da idéia de que a vontade do patrão era inviolável e que havia uma expectativa de que os caixeiros agissem nos limites desta vontade, fazendo dela a sua própria, o que impediria solidariedades de “classe” e reforçaria as solidariedades verticais, um raciocínio perfeito levando-se em consideração a lógica de dominação da sociedade senhorial escravista na qual estavam inseridos todos estes personagens.<sup>50</sup>

A segunda idéia, inversa a esta primeira, é a de que enriquecer pelo fruto do trabalho não era algo garantido naquele contexto, o que abre a possibilidade para a ação autônoma dos caixeiros dentro do mundo dos patrões. E mesmo que na peça esta autonomia não passe de patuscadas e da compra de bilhetes de loteria, ela é indicativa de que os caixeiros não seriam meros repetidores das visões de mundo e dos interesses de seus patrões, e que as representações dos caixeiros ascetas e patuscos não esgotavam as possibilidades de experiências históricas vivenciadas pelos rapazes do comércio no seu cotidiano.

O que procuro sublinhar com tudo isto é que, nesta peça (e diferentemente do veiculado pela dramaturgia

---

<sup>50</sup>Baseio-me para tais considerações em THOMPSON, E.P. **A economia moral da multidão na Inglaterra do século XVIII**. In: *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

realista), o dramaturgo valia-se de uma linguagem e de ações risíveis para abordar uma questão do seu tempo, elaborando sobre ela críticas originais e transformando o palco em agente de expressões de múltiplas visões e opiniões sobre o tema que abordava. O palco era, assim, transformado em espaço de convite ao debate e à reflexão, e o riso em uma forma de fazer crítica sob a aparência de diversão anódina.

Do que foi dito somos levados a sugerir que, além da imprensa, o teatro de São Januário se transformou em elemento fundamental nas reivindicações caixeirais, participando como um canal de expressão dos caixeiros nos primórdios do processo de redefinição das relações de trabalho entre eles e seus patrões.

O gênero dramático no qual a maior parte destas peças foi escrita – a cena cômica – é também elucidativo das relações entre público e arte dramática que vimos elaborando.

As cenas cômicas eram textos curtos, escritos em prosa e/ou verso, a partir da “costura” de alguns elementos tais como o recurso à sátira e à paródia; a caricatura de tipos conhecidos da cidade; o aproveitamento de músicas de domínio público em ritmo de grande trânsito tais como modinhas, polcas, lundus, maxixes e cateretês; a abordagem de assuntos que vinham chamando a atenção da cidade e a linguagem de duplo sentido apoiada em textos simples e de grande poder comunicativo.

Por ser um teatro mais de alusão do que de imitação, e por pressupor a participação efetiva do espectador, contando com que ele ativasse dados de um determinado contexto cultural para “decodificar” as mensagens do autor, as cenas cômicas se sustentavam mais na teatralidade e nos efeitos cênicos do que propriamente no texto.

Além disto, o fato de apoiarem-se em textos que tinham como vetor menos os cânones literários e mais os efeitos que poderiam ser obtidos pelos atores no decorrer da encenação permitia que tais peças fossem escritas e representadas “a vapor”, prefigurando a rápida satisfação das expectativas de um público alvo que acorria ao teatro para assisti-las.

Cabe lembrar, também, que, de acordo com as convenções deste gênero teatral, uma idéia quando fosse considerada boa poderia ser explorada por qualquer autor sem que dele se exigisse originalidade ou inovação temática, o que torna compreensível a quantidade de peças falando sobre os caixeiros que subiram à cena do teatro de São Januário dialogando com esta parcela cativa de seu público.<sup>51</sup>

Sendo assim, se relacionarmos este gênero dramático, o público cativo do teatro de São Januário, os temas que

---

<sup>51</sup> A esta prática denominava-se “imitação”. De acordo com Cardoso de Menezes, presidente do Conservatório Dramático Brasileiro no ano de 1864, existia um decreto português de 1860 que concedia um prêmio aos imitadores de composições dramáticas, e no Brasil um projeto de regulamentos para os teatros continha idêntica disposição, o que denota o quanto tal prática tornou-se arraigada naquele contexto, a ponto de receber reconhecimento oficial.

foram abordados pelos dramaturgos no seu palco e o cuidado que os empresários que dependiam dos caixeiros para garantir sua bilheteria despenderam para atender os seus inúmeros “a pedidos” nos jornais, podemos sugerir que estamos diante da “receita” que transformou o teatro de São Januário no teatro dos caixeiros.

3.

No dia 7 de novembro de 1869, o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques publicou no *Jornal do Comércio* a programação do espetáculo que sua companhia teatral iria oferecer naquela data no teatro Fênix Dramática.

Para esta récita Vasques anunciava, dentre outras atrações, a encenação de uma cena cômica de sua autoria intitulada *O advogado dos caixeiros* na qual prometia provar “as vantagens que existem para a humanidade no fechamento das portas”, estando prevista ainda a execução do “Hino dos Caixeiros” para o encerramento da representação<sup>52</sup>.

A caixeirada aprovou a decisão de Vasques e acorreu em massa à Fênix Dramática provocando uma “enchente” naquela sala de espetáculos.

Em dezembro de 1869, estreou naquela mesma sala uma opereta de autoria do jornalista Augusto de Castro, que também tomou como fonte de inspiração o movimento dos

---

<sup>52</sup> *Jornal do Comércio*, 7 de novembro de 1868

caixeiros recebendo o título de O fechamento das portas e que permaneceu em cartaz por quase um mês.<sup>53</sup>

Uma traição do “corpo caixeiral”? Ao contrário; desde o ano de 1868 a sala de São Januário havia sido demolida e, na sua ausência, os caixeiros elegeram a Fênix Dramática seu teatro cativo.

À medida que o século avançava as formas de protesto e reivindicação dos caixeiros foram modificando e tomando um caráter mais inconformista. Se nos anos 1850 as aspirações da classe caixeiral foram veiculadas através do palco do São Januário de maneira menos militante (mas nem por isto menos efetiva) do que na imprensa, nos anos 1870 elas se transformaram em pedidos remetidos aos patrões e discutidos entre os caixeiros num inconformismo que nos anos 1880 se refletiria na formação de associações de ajuda mútua. Inicialmente tais associações não tinham fins políticos mas, com o passar do tempo, seu perfil foi se modificando, bem como o próprio movimento dos caixeiros: as associações passaram a ser associações de classe e os pedidos dos patrões transformaram-se em reivindicações feitas diretamente ao poder público.

Até 1868, para todos os efeitos, e contrariando os prognósticos dos críticos teatrais que procuraram isolá-lo em relação às outras salas de espetáculo da Corte, o teatro de São Januário manteve seu poder de sedução sobre os

---

<sup>53</sup> **Jornal do Comércio**, 19 de dezembro de 1869

caixeiros, contando com eles para sua sobrevivência e oferecendo-lhes seu palco como tribuna de negociação simbólica e de afirmação de diferenças e afinidades que expressavam os conflitos políticos por eles vivenciados no cotidiano.

Nele os caixeiros tiveram a oportunidade de desfrutar de suas horas de lazer e de instruir-se (da maneira como entendiam ser possível uma educação pelo palco), assim como nele tiveram oportunidade de se ver no proscênio e de rir...de si mesmos e dos outros!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ASSIS, Machado de. **Crítica teatral**. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1962.

\_\_\_\_\_. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.

118

BASTOS, Antônio de Souza. **Carteira do artista**. Lisboa: Bertrand, 1848.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOMES, Thiago de Melo. **Um espelho no palco**. Unicamp: Editora da Unicamp/CECULT, 2006.

HOLLOWAY, Thomas. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência**. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

MARINHO, Lenira M.; GORESTEIN, Riva. **Negociantes e caixeiros na sociedade da independência**. Rio de Janeiro:

Coleção Biblioteca Carioca, Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Campinas: Unicamp, 2003. 312 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

POPINIGIS, Fabiane. **Trabalhadores e patuscos: os caixeiros e o movimento do fechamento das portas (1850-1912)**. Campinas/Unicamp, 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

RIBEIRO, Gladys S., **Mata-galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SIRINELLI, Jean-François. Éloge de la complexité. In: RIOUX, Jean-Pierre ; SIRINELLI, Jean-François. **Pour une histoire culturelle**. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). **Culturas políticas: ensaios e**

**história cultural, história política e ensino de história.** Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INL, 1960.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1828).** Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 2002.

THOMPSON, E. P. **A economia moral da multidão na Inglaterra do século XVIII.** In: *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.