

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

RAQUEL BARROSO SILVA

**ECOS FLUMINENSES: FRANÇA JUNIOR E SUA PRODUÇÃO LETRADA NO RIO  
DE JANEIRO (1863-1890).**

JUIZ DE FORA

2011



RAQUEL BARROSO SILVA

**ECOS FLUMINENSES: FRANÇA JUNIOR E SUA PRODUÇÃO LETRADA NO RIO  
DE JANEIRO (1863-1890).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Professora Doutora Silvana Mota Barbosa

JUIZ DE FORA

2011

Raquel Barroso Silva

**ECOS FLUMINENSES: FRANÇA JUNIOR E SUA PRODUÇÃO LETRADA NO RIO  
DE JANEIRO (1863-1890).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em 31 de março de 2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Silvana Mota Barbosa (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Fernanda Vieira Martins  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Jefferson Cano  
Universidade Estadual de Campinas

*Ao Davi, que trouxe paz aos corações dos que amo.*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo do solitário caminho da pesquisa acadêmica, encontramos pessoas que, com palavras e gestos, às vezes até sem saberem, nos equilibram, impulsionam e nos dão energia para prosseguir.

Agradeço, em primeiro lugar, a meus pais, Rui e Fátima, e a meu esposo, Rômulo, que sempre acreditaram em mim, mais até do que eu mesma, e sempre me forneceram conforto material e emocional para eu pudesse seguir em frente. Eles me ensinaram a ter praticidade, sensibilidade e ambição, qualidades das quais muito precisei durante esses anos. À minha irmã, Nathália, sou grata por me mostrar que a alegria pode estar em coisas simples da vida. À Maria pela dedicação incondicional.

Às minhas queridas tias Doutoradas, Terezinha e Eliane, pelo apoio, exemplo, dicas, conversas e correções ortográficas. À minha prima, Anna, pela amizade. Aos meus queridos avós pelo amor.

À Lúcia, Gislene, Nandica, Fernando e Yara, meus eternos amigos de faculdade, com quem posso compartilhar as desventuras da vida acadêmica. À Débora, grande companheira de jornada, à sua família e à Lívia pelo carinho com que me receberam na cidade maravilhosa em minhas visitas técnicas e congressos. Também agradeço aos amigos frequentadores do “lote”, que me ajudaram a fechar o *notebook* e abrir uma cerveja durante os finais de semana.

Sou grata a todos os professores do Mestrado em História da UFJF e à Ana Mendes, sempre gentil e disponível aos alunos do programa.

Em especial, agradeço aos mestres Alexandre Barata, Beatriz Domingues, Sônia Miranda e Toninho Dutra, que muito influenciaram em minhas escolhas temáticas e profissionais como exemplos de paixão, competência e ética.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Mota Barbosa, primeira a apostar em minha ideia de estudar o tema e a me auxiliar até aqui no desbravamento deste caminho, tornando-o menos árduo. Aos demais professores componentes da banca, Prof. Dr. Jefferson Cano e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Fernanda, pelas sugestões e questionamentos.

À Fapemig, sem o apoio da qual a dedicação integral a este trabalho não seria possível.

A todos que, de alguma maneira, tornaram possível a realização desta dissertação.

*“O França é homem que, visto pela primeira vez, nos faz vontade de ouvi-lo; ouvindo-o, temos desejo de ouvi-lo mais, e se o ouvimos mais, acabou-se... ficamos amigos.”*  
*Aluísio Azevedo*

## RESUMO

A presente dissertação realiza um levantamento e uma análise da produção letrada de Joaquim José da França Junior, dramaturgo, jornalista, e paisagista que viveu entre 1838 e 1890, e escreveu a partir da década de 1860. O objetivo central foi recuperar a trajetória profissional de França Junior analisando os diferentes momentos de sua produção letrada e o lugar que esta produção ocupou no Rio de Janeiro das três últimas décadas do século XIX. Dados sobre sua formação e redes de sociabilidade, principalmente após seu casamento com Clotilde da França, filha de Ângelo Thomaz do Amaral, nos indicam que o autor era proveniente de um grupo social economicamente privilegiado e que fora impulsionado pelo capital econômico e político de seu sogro. Após um levantamento geral de sua obra nos jornais e no palco, destaco algumas imagens recorrentes em seus escritos a respeito de elementos que estavam na pauta das discussões naquele contexto político-social, a saber: a mulher, o escravo, o progresso, o brasileiro. Produzindo em um período em que o mundo das letras ganhava importância política, percebemos que, além de numericamente vastos, seus folhetins e comédias receberam uma importante divulgação e uma razoável recepção em sua época, tendo vigorado nos principais jornais e teatros da Corte. Isso indica que as imagens divulgadas pelo autor através de sua obra encontravam eco em público leitor, espectador e, inclusive entre seus pares letrados.

**PALAVRAS-CHAVE:** França Junior. Produção letrada. Século XIX.

## ABSTRACT

The current dissertation realizes a survey and an analysis of Joaquim José da França Junior's literate output. He had been a Brazilian playwright, painter, journalist, who lived between 1838 and 1890 and started writing from 1860 on. The main purpose of this survey is to recover his professional trajectory, analyzing the different moments of his literate output and the place that this output had taken up in Rio de Janeiro during the three last decades of the 19<sup>th</sup> century. Pieces of information about his education, vocational training and social networking, mainly after his marriage with Clotilde da França, who was Angelo Tomas do Amaral's daughter, shows that the author belonged to a privileged social class and was motivated by his father-in-law's money and political contacts. After a general survey of his work on newspapers and stages, I point out some relevant aspects in his work concerning the most important social and political subjects of that time: women, slaves, progress, and Brazilian people. Producing in a period that the world of Arts have gained political importance and strength, we realize that besides his large output, his work received an important disclosure and a reasonable reception by that time, being shown at the principal newspapers and theaters of the Court. This indicates that the images released by the author in his works, found acceptance among his readers, members of the audience, including among his literate pair workers.

**KEY-WORDS:** França Junior. Literate output. 19<sup>th</sup> Century

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 - UM HOMEM DE LETRAS DO SÉCULO XIX</b> .....	16
1.1 “Um homem da renascença no Brasil”.....	16
1.2 “Cada um carrega como pode a sua pedra para o edifício da pátria”.....	25
1.3 Um autor “menos esquecido que menoscabado”.....	29
1.4 Sorriso, riso e gargalhada.....	39
<b>CAPÍTULO 2 - UM FOLHETINISTA EM REGRA?</b> .....	46
2.1 <i>Bazar Volante e Correio Mercantil</i> (1863-1868): “a crônica da fase mais brilhante do progressismo”.....	47
2.2 <i>A Gazeta de Notícias, O Globo e O Paiz</i> (1877-1890): “todas as coisas e outras coisitas mais”. .....	70
<b>CAPÍTULO 3 - PUBLICANDO IMAGENS, REVELANDO OPINIÕES</b> .....	83
3.1 O Brasileiro.....	84
3.2 O Negro.....	91
3.3 O Progresso.....	99
3.4 O Belo Sexo.....	104
<b>CAPÍTULO 4 - “O CONHECIDÍSSIMO SR.DR.FRANÇA JUNIOR”</b> .....	120
4.1 Folhetins: as críticas de seus pares.....	121
4.2 A década de 1870 e a popularização do dramaturgo.....	126
4.3 A década de 1880 e os verdadeiros sucessos no teatro.....	140
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	157
<b>ANEXOS</b> .....	161
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	163

## **Introdução - De como ficamos amigos**

A motivação para esta pesquisa se deu quando conheci a obra teatral de Joaquim José da França Júnior (1838-1890), através das 14 peças reunidas na edição subsidiada pela Fundação Nacional da Arte (Funarte) (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I e II, 1980). Já imbuída de uma vontade imensa de conciliar duas antigas paixões, o teatro e a História, percebi a riqueza historiográfica de seus textos. França Junior é mais conhecido atualmente por sua produção teatral, graças a comédias como *Caiu o Ministério!*, *Como se Fazia um Deputado* e *As Doutoradas*, que fizeram grande sucesso, não só em sua época, como são, ainda hoje, representadas por grupos de teatro amadores em diversos pontos do Brasil.

Foi durante a prazerosa leitura de suas peças, nesse momento ao qual Carlo Ginzburg (2007, p.13) chamou apropriadamente de “euforia da ignorância”, que me deparei com uma versão *fac-símile* do artigo em que Arthur Azevedo, em 1906, relatava a trajetória do amigo. Nesta pequena biografia, consultada e utilizada exaustivamente por todos que escreveram sobre o autor, tomei ciência de que, além de comediógrafo, França Junior também trabalhou como folhetinista, crítico de arte, pintor de paisagens, secretário do governo provincial da Bahia e curador de Órfãos da Capital Federal. Certa de que ainda havia muito a ser explorado a propósito da vida e obra deste homem de letras, principalmente no que concerne à repercussão de suas ideias na sociedade do século XIX, fui em busca de todo o seu legado, bem como de tudo o que já havia se produzido a seu respeito.

Percebi que, tão importante quanto sua produção dramática, e muito mais numerosa que ela, foi sua contribuição regular aos diversos jornais da Corte. Em artigos semanais, durante toda a sua vida, França Junior escreveu sobre o cotidiano da sociedade imperial em que vivia: seus modismos, cultura, política e transformações econômicas.

O sucesso de suas comédias e a repercussão de seu nome na imprensa do século XIX revela-nos que, em sua época, França Junior era um nome bastante conhecido na sociedade carioca. Num momento, em que diversos modos de pensar a nação dividiam as páginas dos jornais e ganhavam as ruas, ser afamado pelo público demonstrava que o autor possuía aquela habilidade, exigida aos bons cronistas do século XIX, de “buscar, dentre os acontecimentos sociais de maior relevo e divulgação, capazes de formar entre escritor e público códigos compartilhados que viabilizassem a comunicação, temas que lhe permitissem discutir as

questões de seu interesse” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p.11). Em outras palavras, a fama poderia significar certa aquiescência do público ao conteúdo de ideias contidas naqueles textos.

Dessa forma, tornou-se para mim um desafio compreender como, em um período de extrema politização da sociedade e ampliação da imprensa, em que o progresso transformava a cidade e as pessoas do Rio de Janeiro, um autor que parecia tão retrógrado obteve tamanho prestígio. É certo que, apesar de retrógrado, principalmente no que concerne à moral e aos costumes da sociedade, França Junior questionou certos vícios da ordem imperial, principalmente em relação à política, mas isso só fez crescer meus questionamentos perante a leitura de sua vasta obra. Dessa maneira, a principal questão norteadora de meu trabalho é compreender as ideias que este autor pretendia divulgar e defender através de seus escritos em seu nexos com o público que o prestigiava, assim como com as críticas que recebeu de seus pares letrados.

O título escolhido para este trabalho, *Ecos Fluminenses*, foi inspirado no nome da coluna assinada pelo já então prestigiado autor de comédias e folhetins, no jornal *O Paiz*. Folha que, segundo seus editores, era a de maior tiragem e distribuição de toda a América Latina. A coluna permaneceu no jornal, semanalmente, durante cinco anos. Desde a primeira semana de lançamento do periódico, em outubro de 1884, até agosto de 1889<sup>1</sup>. Nela, o autor prometia fazer, todas as segundas-feiras, uma pequena “conferência” sobre os hábitos sociais, os tipos populares, as belas artes e “outras *cositas* mais” que viessem a sua mente<sup>2</sup>. O jornalista comprometia-se a tratar de todos os assuntos, com exceção de um, a política, explicando o porquê:

Já lá se vão trinta anos, eu era criança. Ao voltar do colégio, passando pela Igreja de Sant’Anna, onde se fazia uma eleição, vi à porta grande ajuntamento de povo. No centro um homem gesticulava com a cara ensangüentada e o nariz esborrachado.

\_ O que é isto, perguntei ao negro que me acompanhava, uma boa e santa criatura que Deus haja.

\_ *Eh!Eh!* disse-me ele, *nhô nhô não sabe o que que é? É política memo, si siô.*

Esta definição de política dada por um preto boçal gravou-me de tal modo que nunca mais pude considerá-la coisa prestável.<sup>3</sup>

Foi com este humor que o caracterizava, que pretendia ir muito além de fazer rir, que França Junior deu início aos seus *Echos Fluminenses*. Figurativamente, ecos são notícias,

<sup>1</sup> Mesmo com o fim da coluna *Echos Fluminenses*, França Junior continuou colaborando para *O Paiz*.

<sup>2</sup> FRANÇA JUNIOR. *Echos Fluminenses*. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 05 out. 1884. p.2. Grifo do original.

<sup>3</sup> FRANÇA JUNIOR. *Echos Fluminenses*. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 05 out. 1884. p.2. Grifo do original.

novidades, repercussões, rumores. Os acontecimentos sociais mais importantes do Rio de Janeiro, as modas, os costumes cotidianos, as mudanças comportamentais impulsionadas pela modernização das cidades e a influência de pensadores europeus, França Junior fez ecoarem nos mais importantes jornais e teatros do segundo reinado.<sup>4</sup>

As perturbações que se passavam dentro dos bondes quando estes estavam lotados ou quando uma criança chutava sem cessar o banco em que se estivesse assentado, o pulsar da Rua do Ouvidor, com homens conversando sobre política à porta da Confeitaria Castellões e mulheres enchendo os armarinhos à procura de fitas e babados às vésperas dos bailes, os diálogos entre vizinhas, as brigas entre marido e mulher, a gritaria dos moleques vendedores de jornais, a política, enfim, a vida da cidade estava presente em seus folhetins dialogados e suas peças de teatro. Seduzidos por essa vivacidade pulsante em sua obra, poderíamos, pensando na segunda metade do século XIX, escrever sobre França Junior o que Silvio Romero escreveu, certa vez, a respeito da obra de Martins Pena:

Se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos do século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época... Não há no autor fluminense a poesia de Aristófanes nem as máximas de Menandro; existe em compensação, o intenso realismo dos observadores modernos (ROMERO, 1901. p.87-88).

Mas não nos deixemos seduzir pelo olhar da Medusa, pois corremos o risco de virar pedra. Trata-se de ecos, ressonâncias de acontecimentos. O eco, fenômeno físico, pode ser definido como a repetição de um som quando reenviado por um corpo duro (ou obstáculo) em seu caminho. Este corpo dá nova direção e intensidade àquela onda sonora, modifica-a. Do passado somos capazes apenas de ouvir os ecos. Escutar o som original, puro, da maneira como ele era antes que o obstáculo o alterasse, representaria o nirvana para o historiador. Contudo, se não nos é possível escutá-lo em sua pureza inicial, debruçemo-nos sobre o corpo duro, sobre o obstáculo que o modifica. Qual era sua forma? Para onde estava direcionado? Compreender como o real foi modificado pelos inúmeros corpos duros que o fazem ecoar em nossos ouvidos de historiadores é uma maneira de depurar música presente entre ruídos.

Já é de certa maneira consensual entre os historiadores definir o fim da década de 1860 como o início de um processo que culminará, em 15 de novembro de 1889, com a Proclamação da República. O que foi elucidado desde a obra clássica de Oliveira Viana (1925), em que o autor identifica a crise do Regime a uma interação de fatores como: a perda

---

<sup>4</sup> De acordo com o dicionário de Silva (1798, p.646), o vocábulo era definido como: “O som repetido uma, ou mais vezes nos lugares côncavos, ou encantoados, a que a voz se dirige. §. O lugar, ou sítio, que repete as vozes. §. Composição Poética, cujos versos rimão [sic] com alguma palavra do verso seguinte: v.g. [...]”.

de sua legitimidade política, o processo emancipador, a expansão do republicanismo e o fortalecimento do exército. O ano de 1868, especificamente, foi determinado, mais tarde, como o início da “onda que vai derrubar a instituição monárquica” (HOLANDA, 1976. p.112). França Junior produziu, é claro, sem o saber, concomitantemente a esse momento de desestabilização do *status quo* Imperial. Por isso, a análise de sua obra, levando em consideração sua repercussão, bem como a experiência do próprio sujeito, nos leva a compreender mais a fundo como essas transformações, que hoje sabemos levaram ao fim do império, se fizeram sentir por um representante do meio teatral e jornalístico da Corte.

Em um primeiro momento, traremos à luz aspectos da trajetória do autor. Como seu local de nascimento, formação e redes sociais das quais participou. A partir de um breve levantamento biográfico, pretendemos elucidar as condições preexistentes, assim como as escolhas individuais que contribuíram para transformarem França Junior em um notável personagem em sua época.

Feito isso, preocupamo-nos, no segundo item do Capítulo 1, em interpretar sua trajetória “à luz [do] contexto” que a tornou possível (LEVI, 1996), em especial o contexto literário e intelectual do século XIX. Durante o momento em que França Junior produziu, os letrados aumentaram vertiginosamente sua margem de influência na sociedade graças à ampliação do espaço público para além do parlamento ou da câmara (MELLO, 2007), uma vez que eram os detentores/manipuladores da opinião pública, o que, no século XIX, era o mesmo que opinião da imprensa.<sup>5</sup> Neste momento, de acordo com Cano (2001, p.126) esses letrados passaram a habitar “uma arena privilegiada da intervenção política”, conforme veremos.

Escrita nesse momento de transformação do *status quo*, no qual o mundo das letras (palco, livros e imprensa) foi tomado por intensos debates de ideias e opiniões, a produção deste letrado dialogava com sua época de maneira muito direta. O que pode demandar do leitor atual uma verdadeira “operação exegética para decifrar e decodificar os seus termos” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p.11). Somando-se a essa dificuldade, a obra de França Junior não se encaixa em nenhuma escola literária ou, pelo contrário, poderia encaixar-se em várias. Dessa forma, o autor deu margem a interpretações contraditórias a respeito de sua obra. Contradições que foram agravadas pelo fato de seus interpretadores não a conhecerem em sua totalidade. Por isso, no terceiro item do Capítulo 1, julgamos necessário

---

<sup>5</sup> Sobre a formação e definição da opinião pública durante o século XIX ver: MOREL (1998)

apontar os problemas e também as contribuições dos principais autores que se dedicaram ao estudo de seus textos.

Fechando o primeiro capítulo, buscamos refletir, através de algumas considerações, sobre o tipo de humor que França Junior pretendia evocar. Acreditamos que, a partir da definição do riso pretendido por ele, estaremos munidos de uma das principais chaves para compreendermos não só a escolha do conteúdo de seus textos, bem como sua opção pela comédia, o gênero mais popular e original do Brasil, já naquela época.

No segundo capítulo, dando início à análise de sua produção jornalística, tratamos de dois momentos da carreira do autor. No primeiro, que congrega os anos de 1863 a 1868, o recém-formado bacharel em direito pela Faculdade de São Paulo, já de volta ao Rio de Janeiro, mostrou-se, inegavelmente, como representante de uma juventude transformadora e destemida que pretendia derrubar inimigos políticos, lançando mão da imprensa satírica. A Liga Progressista, criada em 1862, simbolizou-lhe o mal a ser expirado. E as trincheiras a partir das quais realizaria seus ataques seriam o hebdomadário ilustrado *Bazar Volante* e, mais tarde, o jornal *Correio Mercantil*.

A segunda fase da qual trataremos iniciou-se no ano de 1870 e perdurou até a morte do autor, em 1890. Este período, que coincidiu com a já consolidada popularização de seu nome como literato carioca, é assinalado por uma real mudança na composição de seus textos. Essa alteração se expressou por uma significativa ampliação temática, mas a defesa de seus ideais e a crítica política nunca estiveram totalmente ausentes de sua produção.

Feito este mapeamento de seu trabalho em seis importantes periódicos da Corte (*Bazar Volante*, *Correio Mercantil*, *O Globo*, *O Globo Ilustrado*, *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*), no qual procuramos delinear o perfil de cada série, passaremos, então, às questões mais amplas, que permearam toda a sua obra, jornalística e teatral. Dessa maneira, no terceiro capítulo, buscamos compreender o tipo de pensamento com o qual França Junior corroborava e pretendia divulgar.

Para isso, designamos em sua produção quatro importantes elementos da sociedade do século XIX, que, de maneira geral, permeou toda sua literatura: o brasileiro, o negro, o belo sexo e o progresso. Essas imagens trabalhadas por ele participam completamente da construção uma da outra e, por vezes, de maneira paradoxal. Afinal, se a construção da brasilidade se verificou em oposição ao que era estrangeiro, por outro lado, o mundo civilizado também representava um ideal a ser alcançado. Contudo, o alcance do progresso, tal qual ele acontecera no velho mundo, incorria na perigosa supressão de alicerces do

Império brasileiro como a escravidão, que garantia a ordem econômica, e a submissão feminina, que ajudava a garantir a ordem social.

Cientes do sentido a que este letrado pretendeu dar a sua produção, buscamos, no Capítulo 4, traçar a repercussão dessas ideias entre seu público. Foi nos jornais da época que essa repercussão se deixou revelar. Neles, encontram-se publicações de leitores comentando as comédias, críticas, elogios, sugestões e até gozações que envolviam seu nome. Vendo-se retratado por diferentes lentes de folhetinistas, comediógrafos e demais escritores que procuravam interpretar e interferir na sociedade de sua época através da literatura, o público, longe de mero consumidor, intervinha ativamente no que estava sendo escrito a respeito dele próprio.

Observaremos que, através das publicações a pedido e das noites de “enchentes” ou de sapateadas nos teatros, somente para citarmos dois exemplos, o público mostrava que suas opiniões nem sempre se afinavam com as da “opinião pública”. Esta, por sua vez, se mostrou através das críticas teatrais que tinham espaço nos principais jornais do Rio de Janeiro. Ali os jornalistas assinalavam suas impressões a respeito das novas peças que estavam sendo apresentadas na temporada, tanto no que concerne ao texto quanto à atuação dos atores, músicos, cenário e demais elementos que compunham os espetáculos teatrais do final do Oitocentos.

A repercussão que seus folhetins tiveram entre seus pares foi uma investigação mais difícil, já que o autor se mostrava avesso a questões polêmicas, mas algumas revistas satíricas como *A Revista Illustrada* e *O Besouro* não pouparam nem mesmo aqueles escritores pacíficos que não se deixavam provocar por gozações e chistes a eles direcionados.

Desta maneira esperamos contribuir para o aprofundamento do conhecimento histórico a respeito das ideias e comportamentos que envolveram a vida cultural da segunda metade do século XIX, em especial no que concerne à literatura de um período no qual a discussão a respeito da criação de uma literatura e de uma dramaturgia nacionais estava, como dizia-se à época, “na ponta”.

## Capítulo 1 - Um homem de letras do século XIX

*Conheço muitos patrícios elegantes, distintos, com o paladar bem educado, não há dúvida alguma; mas é que, em geral, quando um sabe ver não sabe ouvir, quando outro sabe dizer, não sabe sentir. E o França, vê, diz, ouve e sente. Pode ser que alguém o faça isoladamente melhor do que ele; porém, mais afinadamente, isso é que não (AZEVEDO, 1882)*

### 1. “Um homem da renascença no Brasil”<sup>1</sup>

Antes de penetrarmos no vasto testemunho produzido pelo autor de *Echos Fluminenses*, consideramos importante um breve bosquejo de sua trajetória. Conheceremos um pouco mais a fundo nosso autor de comédias se estivermos cientes de onde nasceu, da formação que recebeu, de quais redes sociais participou. Para Elias (1994, p. 21), apesar de os indivíduos possuírem liberdade para a transformação de suas trajetórias, sua “margem individual de decisão [...] é sempre limitada”, assim como também é balizada “sua liberdade de escolha, entre as condições preexistentes”. A dimensão dessa margem de decisão em cada um dependerá “do ponto em que [se] nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da escolarização que recebe”. Com este levantamento biográfico pretendemos elucidar as condições preexistentes, assim como as escolhas individuais que contribuíram para transformar França Junior em um notável personagem em sua época.

Numa sociedade de maioria analfabeta, o menino que passara boa parte de sua infância na roça teve a oportunidade de estudar em um dos mais prestigiados colégios da Corte. Quando jovem, deu continuidade a seus estudos, tornando-se bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo. Na segunda metade do século XIX, esse caminho era possível somente a um seleto grupo de privilegiados, entre os quais muitos almejavam a carreira política<sup>2</sup>. Apesar de não ter exercido nenhum cargo eletivo, França Junior não esteve excluído

<sup>1</sup> Teixeira (2009) utiliza a expressão para definir França Junior, referindo-se às suas múltiplas habilidades.

<sup>2</sup> Estudando o teatro produzido pelos estudantes de direito em São Paulo no período de 1846 a 1870, E. Azevedo (2000, p. 173) constata que “os estudantes eram oriundos das camadas economicamente privilegiadas e constituíam parte importante da elite intelectual do país”. Sendo que a maioria deles seguiu a carreira política ao terminar o curso em São Paulo. Além disso, também afirma que, “na maioria dos casos, pertenciam a famílias de proprietários agrícolas, mantendo fortes ligações com o ambiente rural. Era a sua retaguarda econômica”. Sobre as origens e carreiras seguidas pelos estudantes do largo de São Francisco ver também (MARTINS; BARBUY, 1999 e ADORNO, 1988).

do círculo do poder. A rede social da qual fez parte garantiu-lhe empregos públicos, assim como financiamento para viagens internacionais à custa do Tesouro.

França Junior frequentava os mesmos locais do que ele chamou de *High life*, como os salões, os bailes, o veraneio em Petrópolis ou as estâncias hidrominerais de Lambari, Caxambu e Poços de Caldas. D. Pedro Augusto, neto do Imperador, amante de arte como França Junior, recebia-o em sua casa, o Palácio Leopoldina, situado à Rua Duque de Saxe. Ou seja, o jornalista e comediógrafo fazia parte de uma rede social que incluía pessoas influentes da elite imperial. Portanto, a margem de escolha a partir da qual ele traçaria o caminho de sua trajetória certamente não foi pequena. Além disso, possuía uma formação que o capacitava a contribuir nessa rede como um formador de opinião. Entre os limites, um tanto amplos, que balizaram suas decisões, França Junior escolheu as letras em especial, mas não se dedicou somente a elas.

Analogamente a outros letrados do século XIX, França Junior ocupou-se de diferentes tipos de manifestações artísticas e, por isso, foi considerado por Teixeira (2009) um “homem da Renascença no Brasil”. Um amigo, Arthur Azevedo (1906, p. 28), descreveu-o como “um homem que tinha todas as habilidades”, e jocosamente relatou que, apesar de o colega não saber tocar nenhum instrumento, “não ouvia pela primeira vez uma opereta, ou mesmo uma ópera, que logo depois não assobiasse [...] os trechos principais”. Essa característica de múltiplas habilidades, portanto, não foi um mérito particular de França Junior. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1995, p. 212.), nossos homens de letras do século XIX “faziam as peças, faziam os jornais, faziam a política, faziam versos, faziam razões de defesa, faziam discursos, faziam tudo”.

Joaquim José da França Junior nasceu e batizou-se na freguesia de Santa Rita, Rio de Janeiro, filho de Joaquim José da França e Mariana Inácia Vitovi Garção da França. Conforme relatou em seus folhetins, perdeu a mãe ainda criança, sendo então criado pela avó, “santa velha [que] preenchia um vácuo imenso de uma mãe, que a fatalidade roubou-me no momento em que mais precisava de carinhos”<sup>3</sup> e pela tia, de quem conta ter, um dia, se perdido (“chorava em altas vozes, gritando por uma tia que me serviu de mãe”<sup>4</sup>). Uma de suas maiores alegrias infantis eram as férias que passava na roça, tempos dos quais guardou felizes recordações, que, vez ou outra, se fizeram presentes em seus textos.

Cursou seus estudos secundários no prestigiado Colégio Pedro II, onde se formou em 1856 como Bacharel em Humanidades e Letras (AZEVEDO, 1906; LIMA, 2003). No ano

---

<sup>3</sup>A *missa do Galo*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926.p.154)

<sup>4</sup>FRANÇA JUNIOR. Reminiscências. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1889.p.2.

seguinte, mudou-se para São Paulo, onde estudou Direito, recebendo a carta de bacharel no início da década de 1860, quando já escrevia para periódicos acadêmicos e já havia iniciado sua carreira como dramaturgo. Suas primeiras comédias foram representadas ali mesmo, na capital daquela província e, por vezes, na vila de Santo Amaro (AZEVEDO, 2000). *Meia Hora de Cinismo*, 1861; *Uma República Modelo*, 1861; *Tipos da Atualidade* ou *O Barão de Cotia*, 1862 (que estreou antes, no *Teatro Ginásio Dramático*, no Rio de Janeiro); e *Inglese na Costa*, 1864, foram suas primeiras obras para o teatro.

Ao se mudar novamente para o Rio de Janeiro, trabalhou na redação do *Bazar Volante*, periódico de caricaturas que surgiu em 27 de setembro 1863, dirigido por Eduardo Reinsburg. Quando, em abril de 1867, este jornal passou a chamar-se *O Arlequim*, abandonou-o, iniciando sua carreira como folhetinista no lugar de Ferreira de Meneses, no *Correio Mercantil* de Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto (SODRÉ, 1966)<sup>5</sup>.

Depois de um período de combate aberto aos gabinetes progressistas presididos pelo Ministro Zacarias de Góis e Vasconcelos, tornou-se secretário do governo provincial da Bahia graças à indicação do senador Francisco Gonçalves Martins, o Barão de São Lourenço, que fora nomeado à presidência daquela província quando os conservadores assumiram o Ministério em 1868.

Dados a respeito da família do comediógrafo ainda permanecem como uma lacuna a ser preenchida por uma pesquisa futura. O que podemos apenas sugerir a partir de seus relatos da infância na roça e de seu visível conforto financeiro (trajetória acadêmica e casamento) é que seu pai tenha sido um médio ou grande proprietário rural. Porém, se nos faltam dados para desvendar a origem familiar de França Júnior, o mesmo não se deu quanto à família de sua esposa, Dona Clotilde da França, que congrega nomes ilustres da sociedade imperial. Entre seus tios encontram-se o poeta, jornalista, Conselheiro do Império e diplomata José Maria do Amaral e o Visconde de Cabo Frio, Joaquim Thomaz do Amaral (JOÃO DO RIO, 2010; AZEVEDO, 1882). Entre os nomes mais poderosos desta família se destacava o do pai de Clotilde, Ângelo Thomaz do Amaral.

Ao longo da década de 1850 e início da década seguinte, Ângelo Thomaz do Amaral aparece desenvolvendo atividades como: membro da Comissão de Pesquisas de Manuscritos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB, 1854; RIHGB, 1855), Presidente da Província de Alagoas, Grão Pará, Amazonas e deputado provincial do Amazonas (IMPÉRIO

---

<sup>5</sup> O *Correio Mercantil* surgiu no início da segunda metade do século XIX, diferenciando-se do principal jornal da época, o *Jornal do Comércio*, por seu posicionamento político partidário abertamente adotado. Mostrando-se, por isso e por seus folhetins, mais vibrante e atraente, rapidamente tomou o lugar de importância do *Jornal do Comércio* (SODRÉ, 1966).

DO BRASIL, 1861). Em março 1871, é contratado pelo governo da província de São Paulo para “construção e custeio de uma estrada de ferro”, que, partindo da cidade de São Paulo, iria “até Cachoeira, ou ao ponto aquém dela, que for o terminal da 4 [sic] seção da estrada de ferro de D. Pedro II” (PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1871. s/p). Dois meses depois, lhe é concedida uma autorização para a exploração de “chumbo, petróleo e quaisquer minerais, excetuados os diamantes, na Freguesia de Iporanga”, São Paulo (IMPÉRIO DO BRASIL, 1873).

Apesar de não ter sido possível precisar a data de suas núpcias com a filha de Ângelo Thomaz, indícios levam à hipótese de que elas tenham ocorrido nos últimos meses de 1869, quando França Júnior apresentou-se como candidato a deputado da Assembleia Legislativa provincial do Rio de Janeiro pelo 3º distrito.

França Junior não cumpriu seu cargo de secretário do governo provincial da Bahia até o fim da legislatura de Francisco Gonçalves Martins, o que só se daria em novembro de 1871. Em 1870, ele já estava de volta à vida cultural e letrada da Corte, quando então observa-se uma aproximação entre o nome do escritor e o do sogro (ou futuro sogro). O que nos leva a crer que o laço familiar já os ligava na ocasião. No início deste ano, Ângelo Thomaz tornou-se proprietário do *Jornal da Tarde*, para o qual França Junior escreveu a partir de fevereiro. Mesmo mês em que foi divulgado o resultado das eleições. França Junior não conseguiu votação suficiente para se eleger entre os 15 deputados que passariam a fazer parte da Assembleia Provincial. Mas foi o décimo sexto candidato mais votado com apenas nove votos de diferença em relação ao último candidato eleito.<sup>6</sup>

Poderíamos nos surpreender com o fato de que um candidato recém-chegado da Bahia, que, apesar de haver trabalhado na imprensa da Corte em anos anteriores, escondia-se sob pseudônimos, tenha alcançado tamanho número de votos (foram 231 no total). Contudo, era praxe que os jovens bacharéis que desejavam entrar na vida política do Império possuíssem uma espécie de padrinho que os apoiassem até que pudessem galgar os primeiros degraus do poder. Mesmo que a hipótese de que suas núpcias tenham se dado ao fim de 1869 na Bahia, não se confirme, podemos inferir que França Junior tenha se utilizado da força política e econômica do pai de Clotilde para angariar votos. Ao saber de sua derrota, França Junior agradece a confiança dos votantes que o escolheram, bem como das pessoas que se interessaram por sua candidatura. Certamente se dirigia aos tais “padrinhos”, como fora o Barão de São Lourenço quando de sua ida para a província baiana:

---

<sup>6</sup> Cf: ELEIÇÃO Provincial. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1870. Gazetilha, p.1; ELEIÇÃO Provincial. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 22 fev. 1870. Gazetilha, p.1.

Se os seus votos não são suficientes para dar-me assento entre os representantes da província, chegam para lisonjear o amor próprio de quem, como eu, ainda não teve ocasião de prestar serviço ao seu país, e sobram para prender-me pela gratidão a todas as pessoas; que se interessaram pela minha candidatura.<sup>7</sup>

Mas 1870 não foi só um ano de derrotas, deu-se a partir dele o início do fortalecimento de seu nome como homem de letras da Corte. Quatro peças de sua autoria ganharam os palcos cariocas: em 21 de abril, sob a direção dos artistas Monclair e Martinho<sup>8</sup>, estreou, no Ginásio Dramático, *O Beijo de Judas*, comédia-drama em quatro atos; no teatro Phênix Dramática, estrearam, em setembro, *Amor com Amor se Paga* e *O Defeito de Família* e, em outubro, *Direito por Linhas Tortas*. No ano seguinte, *Maldita Parentela*, *Tipo Brasileiro*, *A Lotação dos Bondes*, *Trunfo às Avestas* e *Três Candidatos* também foram apresentadas pela mesma companhia, liderada por Jacinto Heller e Francisco Corrêa Vasques, a Companhia Phênix Dramática.

Era comum à época a publicação de textos teatrais “em edições *in oitavo* e *in décimo segundo*, vendidas a preços bastante acessíveis” (SOUZA, S., 2009, p. 3149). Assim, sua primeira comédia em um ato *Meia Hora de Cinismo* ganhou sua segunda edição pela Tipografia Cruz Coutinho em 1870. As três comédias que haviam sido representadas no Teatro Phênix (*Amor com Amor se Paga*, *O Defeito de Família* e *Direito por Linhas Tortas*) foram publicadas pela Tipografia Americana no ano seguinte. Verifica-se, então, mais uma vez, a aproximação do nome do comediógrafo e o de seu sogro. De acordo com o Almanack Laemmert, em 1872, esta tipografia se encontrava sob a propriedade de Ângelo Thomaz Amaral, não havendo na obra referência ao ano anterior, o que nos deixa em dúvida quanto à coincidência entre as publicações das comédias e a compra da tipografia pelo sogro do autor (ALMANACK, 1872, p.757). De qualquer maneira, é certo que, quando da publicação de *O Tipo Brasileiro*, em 1872, a Tipografia já pertencia a Ângelo Thomaz.

Impulsionado ou não pelo capital político e econômico do sogro, o fato é que seu conhecimento a respeito da vida cultural e artística do Império certamente contribuiu para que fosse enviado, mais tarde, como crítico de arte representante do Brasil na exposição de Viena,

<sup>7</sup> AO CORPO eleitoral do 3º distrito da província do Rio de Janeiro. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, Publicações a pedidos. 22 fev. 1870, p.2.

<sup>8</sup> Nenhuma das fontes até agora pesquisadas indicaram dados mais precisos sobre estes artistas, como seus sobrenomes. Monclair e outras pessoas de sua família, como Francisca e Isolina Monclair, trabalharam em outras comédias do autor. Os dois primeiros em *Entre para o Club Jacome* (1877). Já Isolina teve a comédia *Bendito Chapéu* entre uma das peças apresentadas em seu benefício na noite de 28 de abril de 1890. Ver: **O Paiz**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1890.p.4. Quanto ao outro diretor, Martinho, há indicações de que seja o mesmo que Marzano (2008) cita como irmão mais velho de Francisco Corrêa Vasques, um dos atores mais prestigiados do período.

Áustria, cujo tema era o vigésimo quinto aniversário da coroação do Kaiser Franz Josep. Nessa ocasião, já exercia o Cargo de Segundo Curador Geral da Segunda Vara de Órfãos e ausentes da Corte. No ano seguinte ao de sua viagem, publicou o *Relatório sobre a pintura e a estatuária*, tido por alguns como um “adjutório de notícias colhidas nos catálogos dos museus” afim de “justificar um belo passeio dado à custa do Tesouro” (AZEVEDO, 1906, p.28.). No mesmo ano, recebeu a condecoração de Cavaleiro da Ordem Austríaca de Francisco José e da Imperial Ordem da Rosa (LIMA, 2003).

A comédia em um ato *Entrei para o Clube Jácome* foi editada pela Tipografia Vera-Cruz em 1876. Dois anos depois, viajou novamente para a Europa, desta vez como correspondente da *Gazeta de Notícias* na exposição Universal de Paris. Os folhetins escritos para este jornal foram compilados por ele em um livro que recebeu sua primeira edição em abril daquele ano <sup>9</sup>. A esta altura, sua obra já havia se popularizado não só no Rio de Janeiro como também em outras províncias do Império, cujos jornais também traziam seus folhetins (NADAF, 2002). Enquanto isso, nas ruas, já se assobiavam duas modinhas do autor *A sempre-viva*, escrita para a comédia *O Defeito de Família* e publicada à época em um álbum de modinhas<sup>10</sup> e *Nessas praias de límpidas areias* <sup>11</sup>, que, segundo noticiou A revista *O Besouro*, “toda a gente” já conhecia quando da edição de “Trovador Brasileiro, coleção de modinhas, etc., publicada por Dias da Silva” em 1879. <sup>12</sup>

No início da década de 1880, França Junior trabalhou n’*O Globo* e n’*O Globo Ilustrado*, quando escreveu duas de suas mais conhecidas comédias: *Como se Fazia um Deputado* e *Caiu o Ministério!*. Estas, juntamente com *Direito por linhas Tortas*, *O Tipo Brasileiro*, *Amor com Amor se Paga*, *Um Carnaval no Rio de Janeiro* e *Três Candidatos*, apresentaram-se e reapresentaram-se no palco do *Teatro Recreio Dramático* em 1882, sempre contando com boa receptividade da plateia e da imprensa.

<sup>9</sup> A segunda edição de *Folhetins* só seria publicada em 1894, cinco anos após a morte do autor.

<sup>10</sup> Esta modinha faz parte da comédia *O Defeito de Família*, Ato único, Cena X – “A sempre-viva que me deste, ó bela, /Oh! sempre viva me será na mente, /Nas pétalas d’ouro que esta flor ostenta, /Leio o protesto de um amor ardente. //Se a flor mimosa desbotar não pode, /Mesmo dos anos ao poder nefando, /Ao seio unida, viverei com ela, /Beijando as pétalas morrerei te amando. //Amor tão puro, como eu sonho, arcanjo, /Vejo exalar-se desta flor divina, /Oh! seja embora meu amor um crime, /Hei de adorar-te como a flor me ensina. //A sempre-viva que me deste, ó bela, /Oh! sempre viva me será na mente, /Nas pétalas d’ouro que esta flor ostenta, /Leio o protesto de um amor ardente.” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I, 1980. p.122). Sua partitura e poema foram editados à época no “Novo Álbum de Modinhas Brasileiras” (SOUZA, J., 2009).

<sup>11</sup> “Nestas praias de límpidas areias/Prateadas á noite pela lua,/Passo as horas acismando nos amores/Que perdido bebi na imagem tua.//Quando o sol pelos montes declinando,/Vai no mar sepultar os seus ardores,/Uma lágrima me rola pelas faces/Recordando sozinho esses amores.//Ó campinas, ó praias sedutoras,/Ó montanhas, ó vales de saudade,/Meus segredos guardai em vosso seio/Desse tempo de tanta felicidade.//Ó recintos, que não passem destes mares,/Quantos votos a ela eu dediquei!/Guardem praias, montanhas e campinas,/Quantos ais e suspiros lhe enviei.” (MELLO MORAIS, 1901.p.88).

<sup>12</sup> **O Besouro**, Rio de Janeiro. 08 fev. 1879.p.3. Esta modinha também foi publicada por Mendes (1911.p.214).

Durante esses anos, deu início a uma nova atividade, a qual se dedicaria até seus últimos dias de vida e que se revelaria uma de suas prediletas, a pintura. Começou por frequentar aulas de pintura com o aquarelista alemão Benno Treidler e, mais tarde, em 1882, entrou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como aluno amador. Participou então da Exposição Geral de Belas Artes (1884), considerada “a mais importante exposição de Belas Artes de todos os tempos no Rio Janeiro” (LEVY, 1980a, p.16). A comissão julgadora dos trabalhos expostos nesta exposição, formada por Victor Meirelles, Pedro Américo e João Maximiniano Mafra, em seu parecer, elogiou o trabalho do pintor amador: “O Snr. Dr. França Junior é um ilustre amador que estreou na atual Exposição com seis pequenos estudos do natural, que revelam em seu autor felizes disposições para a pintura de paisagem; talento cuja cultura não deve desprezar (AMÉRICO; MAFRA; MEIRELLES apud PEREIRA, 2003)<sup>13</sup>.

Por essa participação recebeu uma menção honrosa, e seus colegas Giambattista Castagneto, Thomas Georg Driendl, Domingo Garcia y Vasquez e Hipólito Boaventura Caron também foram premiados, com as duas primeiras e as duas segundas medalhas de ouro, respectivamente (AMÉRICO; MAFRA; MEIRELLES apud PEREIRA, 2003). Estes dois últimos artistas, juntamente com Francisco Joaquim Gomes Ribeiro e Antônio Parreiras (este um pouco mais tarde) foram os alunos que acompanharam seu mestre, o alemão Georg Grimm, quando de seu desligamento da AIBA, em julho deste ano, por não se adequar ao método tradicional de ensino da paisagem. França Junior assim descreveu a atitude do professor bávaro no primeiro dia de aula naquela instituição: “-Quem quer *estuda* vem comigo. Quem é *vagabunda* fica em casa. Eu não *fica aqui*. *Atelier* de paisagista está na meio da rua e *na campo*.”<sup>14</sup>

Quando da saída de Grimm da AIBA, esses quatro jovens pintores mudaram-se para Boa Viagem, em Niterói, onde moraram juntos em uma casinha à Rua Taylor, perto da residência de seu mestre, de quem recebiam, além de aulas, ajuda financeira. Os estudiosos da história do paisagismo brasileiro no século XIX geralmente incluem França Junior, Castagneto e Driendl no grupo ao qual se atribui a denominação Grupo Grimm. França Junior, contudo, não chegou a se mudar para Niterói como os demais, mas frequentava o grupo comandado por Grimm e foi tido à época como um de seus discípulos<sup>15</sup>. Sobre a participação de Castagneto foi o próprio França Junior quem relatou, em um de seus folhetins,

<sup>13</sup> AMÉRICO, Pedro; MAFRA, João Maximiniano; MEIRELLES, Victor. Ata da sessão de 17 de Dezembro de 1884. Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1884, p.13. Museu Dom João VI, EBA /UFRJ.

<sup>14</sup> FRANÇA JUNIOR. Caron e Vasquez. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1885. Echos Fluminenses. p.2.

<sup>15</sup> Em artigo da *Revista Ilustrada*, (28 de jan. 1888), assinado por “X.” cinco nomes são citados como discípulos de Georg Grimm, entre eles o de França Junior.

que o famoso marinista, por ter um gênio muito parecido com o do pintor alemão, (“arreatado e indomável”<sup>16</sup>), não se juntou ao grupo. Era um artista independente, apesar de também ter seu cavalete montado em Boa Viagem.

Thomas Driendl, por sua vez, não era propriamente um discípulo, mas um amigo de Georg Grimm, a quem conhecera ainda na Alemanha, seu país de origem. Este substituiu Grimm algumas vezes na instrução de seus aprendizes. Os dois dividiam a mesma casa. De acordo com França Junior, “viviam sempre brigando e sempre sendo amigos, na companhia de um feroz *bulldog* e de um macaco que era a alegria do lar”<sup>17</sup>.

O período em que estive em contato com estes artistas, dedicando-se à retratação da natureza, foi um dos momentos mais felizes de sua existência. Alguns meses depois da morte de Grimm, exprimi n’*O Paiz*, a satisfação que sentia ao dedicar-se à pintura:

Devo ao generoso artista [G. Grimm] as maiores alegrias que tenho em minha vida, alegrias que vieram, infelizmente um pouco tarde, quando o deserto da velhice já principiava a estender-se diante de mim; mas por isso mesmo gozo-as com a sofreguidão de quem delas se despede.

A natureza tinha vozes que eu não sabia escutar.

Grimm ensinou-me a ouvi-la, a procurar perscrutar-lhe um por um todos os segredos, a folheá-la como se folheia um livro. [...]

Quando, portanto, consagro à palheta as minhas horas vagas, tentando interpretar, não como desejo, mas como posso, um trecho da nossa radiante natureza, a felicidade que se apodera de mim é tal que a imaginação evoca-me insensivelmente a lembrança do mestre como para cobri-la de bênçãos.<sup>18</sup>

Pecando no traçado do desenho, como alguns críticos de arte viriam salientar, França Junior foi elogiado como “um bom colorista, bastante sensível no que tange à organização das composições” (LEVY, 1980, p.103). O aprendiz daquele “bom mestre”, de “longa barba loura e [...] olhos azuis cheios de bondade”<sup>19</sup>, reconhecia suas próprias deficiências no ofício. Como revela na passagem acima, interpretava a natureza não como desejava, mas como podia. Talvez por isso não incluisse seu nome no grupo, que, segundo ele, era composto somente pelo professor e seus quatro alunos: Caron, Vasquez, Ribeiro e Parreiras.

Em outubro deste ano, na ocasião em que expunha um de seus quadros na galeria *Glace Elegante*, um colaborador d’*OPaiz* fez elogios a seu trabalho. O artigo revela um pouco do cotidiano daquele juiz de órfãos, dramaturgo e jornalista que se dedicava agora ao ofício de pintor paisagista:

Fechadas as portas do cartório do Juízo de órfãos, postos em bom recato os bens dos menores entregues à sua tutoria, o Dr. França Junior toma o

<sup>16</sup> FRANÇA JUNIOR. Castagneto. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1887. Echos Fluminenses. p.2.

<sup>17</sup> FRANÇA JUNIOR. Thomaz Driendl. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1888. Echos Fluminenses. p. 2.

<sup>18</sup> FRANÇA JUNIOR. G. Grimm. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1888. Echos Fluminenses. p.2.

<sup>19</sup> FRANÇA JUNIOR. Thomaz Driendl. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1888. Echos Fluminenses. p. 2.

cavalete, a palheta e os pincéis e parte a procura de assunto para um quadro [...]. O seu professor quase que tem sido exclusivamente a natureza. [...] Os nossos leitores podem ir a Glace Elegante, se quiserem apreciar quanto vale a sua *maneira*, como é verdadeira a sua cor, qual o gosto na escolha do assunto, como é elegante o seu toque e harmônico o colorido.<sup>20</sup>

A crítica a respeito de seu trabalho como pintor não era unânime, também não o era em relação à sua personalidade artística. Gonzaga Duque Estrada (1888) ressaltou suas qualidades e elegância, já o colega Antônio Parreiras considerava-o vaidoso e irônico como suas comédias (LEITE, 1988), o que é compreensível dada a discrepância entre a precariedade material em que vivia o Grupo e as altas rodas onde se inseria França Junior. Seus quadros mais conhecidos atualmente são: *Largo da Lapa* (1883, Coleção Paulo Berger, RJ); *Morro da Viúva* (circa 1888, Museu Nacional de Belas Artes, RJ) e; *Paisagem* (circa 1890, Coleção Agnaldo de Oliveira, São Paulo) (LEVY, 1980b).

França Junior assinou n’*O Paiz* a coluna semanal *Echos Fluminenses*, estando presente na folha desde a sua primeira segunda-feira, em outubro de 1884. Nela, versava sobre temas variados, enfocando o cotidiano da sociedade carioca da última década imperial. Ali publicou também pouco mais de uma dezena de textos teatrais que, com a exceção da comédia *Bendito Chapéu*, não chegaram a ser representados e, por isso, foram, até o presente, desconhecidos.

Durante toda a segunda metade dos anos 1880, colaborou para *O Paiz*, primeiro com os *Echos* e, a partir de 1889, com artigos que ocupavam a primeira página deste jornal, nos quais falava sobre arte e, principalmente, higiene. Ao final da década, França Junior atingiu o ápice de sua carreira como dramaturgo com a comédia *As Doutoradas*, 1889. Apesar do sucesso e da consagração como verdadeiro escritor nacional, no ano seguinte, sua última comédia, *Portugueses às Direitas*, teve uma estreia um tanto funesta no Teatro Recreio Dramático. Os jornais da época justificaram a falta de público pela forte chuva que caíra naquela noite de 24 de abril de 1890.

De acordo com Arthur Azevedo (1906), sua peça foi mal-interpretada pelo público ao qual se destinava. Fato que contribuiu para agravar o estado de saúde do comediógrafo, que, em meados de maio, já revelava ao leitor mal suportar “o dardo de uma nevralgia intercostal”<sup>21</sup> da qual ainda não havia achado meios para livrar-se. Em agosto, partiu para Poços de Caldas em busca de tratamento medicinal no balneário daquela cidade, presidido pelo Dr.

<sup>20</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 out. 1884, grifo do original.

<sup>21</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. *O Paiz*, Rio de Janeiro 14 mai. 1890.p.1.

Carvalho Tolentino. No dia 26, *O Paiz* noticiou o estado gravíssimo em que se encontrava seu “ilustre e presadíssimo companheiro e colaborador”<sup>22</sup> que viera a falecer no dia seguinte.

A morte do companheiro de Dona Clotilde foi amplamente divulgada pela imprensa da época. Além dela, pessoas importantes de Poços de Caldas, entre eles o diretor e presidente da empresa balneária, Dr. Tolentino, e Alexandre Xandó, representante enviado pelo *O Paiz* estiveram presentes a fim de prestar-lhe as últimas homenagens no cemitério daquela cidade. Na redação d’*O Paiz*, chegaram inúmeras cartas de pêsames, tanto de amigos como da imprensa. “Grande concorrência de amigos, admiradores e companheiros”<sup>23</sup> participaram da missa de sétimo dia rezada na Igreja de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro. França Junior morreu sem deixar filhos. Fato que lamentou em alguns de seus folhetins (“infelizmente cheguei a essa idade das desilusões, [...], sem ter tido o consolo de ouvir de uma boquinha vermelha esta palavra, que resume todas as alegrias do mundo – *papai*”<sup>24</sup>).

Arthur Azevedo (1906, p.29) conta que Dona Clotilde retornou ao cemitério de Poços de Caldas e transferiu os restos mortais do marido para o Rio de Janeiro. “Queria repousar na mesma sepultura que o morto amado, e Deus fez-lhe a vontade: hoje dormem juntos o último sono.”

## 2. “Cada um carrega como pode a sua pedra para o edifício da pátria”<sup>25</sup>

“Nenhuma pessoa isolada, por maior que seja sua estatura, poderosa sua vontade, penetrante sua inteligência, consegue transgredir as leis autônomas da rede humana da qual provêm seus atos e para qual eles são dirigidos” (ELIAS, 1994, p. 201). É em acordo com esta afirmação que, uma vez conhecedores de pontos importantes a respeito das “vicissitudes biográficas” deste letrado, preocupamo-nos agora em interpretá-las “à luz [do] contexto” que as tornou possíveis (LEVI, 1996, p.167).

Apesar da pessoa isolada não poder transformar a sociedade sozinha e nem rapidamente, sua posição pode determinar uma margem de influência maior ou menor sobre essas “leis autônomas da rede humana” (ELIAS, 1994, p. 201) da qual faz parte. Durante um momento em que o regime monárquico entrava em crise, os letrados ampliaram vertiginosamente essa margem de influência, à medida que eram os detentores/manipuladores

<sup>22</sup> FRANÇA Junior. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1890. p.1.

<sup>23</sup> FRANÇA Junior. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 out. 1890. p.1.

<sup>24</sup> *De Petrópolis*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.337, grifo do original.)

<sup>25</sup> *Rio, 3 de novembro de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.128).

da opinião pública. Com a chegada da política ao meio das ruas,<sup>26</sup> esses homens de imprensa passariam a possuir uma estreita relação com as transformações em curso naquele momento. Habitavam, dessa maneira, “uma arena privilegiada da intervenção política” (CANO, 2001, p. 126-127), conforme veremos.

Os debates e conflitos suscitados no contexto da Independência, no início do século XIX, já deixavam transparecer a necessidade de se constituir uma identidade nacional brasileira. A inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, com o apoio do Estado Monárquico, marca o início de um projeto de homogeneização de uma história que se denominaria nacional. Enorme no tamanho e na diversidade étnico-cultural, a Nação era ainda muito jovem, dessa maneira, a História do Brasil começaria não só a ser escrita, como também a ser, para muitos, vivenciada naquele início de século. O objetivo fundamental da criação de um lugar institucionalizado para a produção historiográfica nacional era auxiliar na construção de uma nacionalidade como forma de fortalecer o Estado. Essa história a ser escrita deveria funcionar como a mestra do futuro brasileiro. A primeira questão levantada pelos membros do Instituto Histórico foi a de como escrevê-la.

Entre a elite letrada do período todos se achavam no direito de participar da escrita da história. Jornalistas, escritores, intelectuais estrangeiros e políticos opinaram. Não somente nas páginas da revista do Instituto como nos diversos jornais e panfletos que corriam as províncias e, em especial, a Corte naquele período. Um dos maiores influenciadores deste debate foi o cientista alemão Carl Friedrich P. von Martius, que publicou na Revista do Instituto, em 1844, um projeto historiográfico para se escrever a história do Brasil, tendo recebido, anos depois, um prêmio pelo artigo (GUIMARÃES, 1988, p.16). Neste projeto, von Martius já expressara dificuldades que se apresentariam ao historiador do Brasil:

Aqui se apresenta uma grande dificuldade em consequência da grande extensão do território brasileiro, da imensa variedade no que diz respeito à natureza que nos rodeia, aos costumes e usos e à composição da população de tão disparatados elementos (VON MARTIUS, 1982, p.104).

Von Martius toca em três pontos fundamentais que se inter-relacionam e que farão parte dos debates entre os intelectuais por muitas décadas. O primeiro diz respeito à extensão territorial e à manutenção da integração das províncias. O segundo, à diversidade física da natureza, que por vezes foi vista como marca de nosso primitivismo e dificultadora da integração e, por outras, como a fonte de riqueza nacional. O terceiro ponto tocado pelo

---

<sup>26</sup> Segundo Mello (2007, p.11), o final do século XIX foi marcado pela “política no meio das ruas” devido à ampliação do espaço público para além do parlamento ou da câmara. O que se deu “através de associações, conferências, imprensa, livrarias, confeitarias, clubes, mobilizações populares etc.”

cientista foi a composição da população, de elementos “disparatados” tanto do ponto de vista étnico (índios, negros, brancos europeus e mestiços) quanto social (livres/escravos, ricos/pobres, letrados/analfabetos) e até mesmo quanto às identificações regionais.

Para Cano (2001), desde o debate entre portugueses e brasileiros, iniciado quando da convocação das Cortes de Lisboa (início da década de 1820), a natureza foi apropriada como um elemento influenciador da identidade nacional. Para os seguidores de Montesquieu e Buffon, a natureza era um fator negativo, símbolo da barbárie da colônia ante a metrópole civilizada. Mas, por outro lado, apropriada de maneira positiva, ela fez parte do que se chamou de “natureza brasílica”, “um avesso, por assim dizer pitoresco da civilização” (CANO, 2001, p.124). Essa natureza plural foi considerada por muitos escritores da história de nossa literatura como fonte de um estilo literário próprio dos trópicos, entre eles, o naturalista Araripe Júnior e o romântico Gonçalves de Magalhães (VENTURA, 1991).

O projeto de uma escrita da História Nacional conforme proposto por von Martius foi efetivado por Francisco Adolfo Varnhagen, que publicou, anos depois, *História Nacional* (GUIMARÃES, 1988, p.16). A obra enfatizou o papel do indígena como representante da nação, realçando a mescla das três raças na formação da população brasileira “cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular” (VON MARTIUS, 1982, p.87).

Segundo Guimarães (1988, p.16), Von Martius pretendia “mostrar a missão específica reservada ao Brasil enquanto Nação: realizar a idéia da mescla das três raças, lançando os alicerces para a construção do nosso mito da democracia racial”. No trabalho de Varnhagen, estão presentes as principais ideias propostas por von Martius, com destaque para a tentativa de superação dos três pontos que esse último enxergou como obstáculos ao historiador do Brasil: a pluralidade do povo, o tamanho do território e sua natureza. Estes pontos, vistos como barreiras por alguns e como favoráveis para outros, estiveram presentes em boa parte da literatura do período, auxiliadora na divulgação (e também na produção) desta história nacional escrita pela elite letrada.

Se a língua não foi entre nós uma marca exclusiva de brasilidade, a literatura, por seu turno, deveria se transformar em um símbolo de nosso diferencial nacionalista. Repensando a política no século XIX a partir de novos atores, Cano (2001) se debruçou sobre o estudo dos chamados “homens de letras” do período. O pesquisador definiu o século XIX como um momento no qual o campo das letras se constituiu “como uma arena privilegiada da intervenção política, a partir da qual são pensadas as especificidades [da] nacionalidade” (CANO, 2011, p. 126-127). Para ele, o “fardo dos homens de letras” era a responsabilidade

que os escritores românticos atribuíram a si mesmos de construir uma nacionalidade brasileira através da literatura.

Reconhecendo este papel do romantismo brasileiro é que Alonso (2002, p.57) afirma que, no Brasil, ele não adquiriu “a veia revolucionária que o movimento romântico alcançou em algumas partes da Europa. Aqui o romantismo não vinha contestar o tradicionalismo de modos de pensar, agir e sentir de uma sociedade aristocrática enraizada. Vinha criá-los”. Dessa maneira, se os artigos publicados na imprensa reproduziam a diversidade de propostas quanto à forma, ao conceito e à temática que esta literatura nacional deveria adotar, havia, no entanto, um certo consenso de que o Império Brasileiro, integrado em suas províncias, era a instituição a favor da qual essa nacionalidade deveria ser trabalhada.

A partir da década de 1870, contudo, essa ordem começa a ser questionada e posta à prova pelo advento de uma cultura moderna e um pensamento racional cada vez mais influente. A convivência entre a lógica particularista e afetiva e os princípios racionais causava tensão no ambiente político, social e econômico do período que precedeu o fim do regime monárquico. Nas palavras de Alonso (2002):

Neste contexto, a elite política se viu num dilema vis-à-vis seu grupo social de origem, os estamentos senhoriais: manter suas estruturas de prestígio social e seu monopólio do poder político ou expandir as condições econômicas, sociais e culturais para a racionalização da economia e a racionalização da sociedade nacional.

A solução encontrada foi conciliatória. A elite imperial arrogou-se hábil o bastante para, ao mesmo tempo produzir e controlar a expansão da ordem social competitiva, para modernizar o país sob a tutela estamental (ALONSO, 2002, p. 78).

A solução conciliatória se efetivou com base em um amplo programa de reformas que foram propostas, negadas, proteladas e parcialmente realizadas a partir de então. Sempre de maneira a garantir que aquelas mais essenciais acontecessem em um futuro longínquo.

Entre uma ponta e outra desta realidade social tencionada, surgiu aquele grupo que, de acordo com Alonso (2002), participava de uma elite intelectual urbana, mas que, por outro lado, estava apartado da esfera política oficial. Os que se encontravam nesta situação foram identificados pela autora como pertencentes à geração de 1870, expressão cunhada por Silvio Romero, mas que ganha um novo sentido no trabalho da autora<sup>27</sup>. Cientes dos perigos a que

---

<sup>27</sup> Alonso (2002) analisa as manifestações intelectuais dos membros da geração de 1870 como forma de sua atuação política. Certa polêmica a respeito da análise desta autora dirigiu-se principalmente à noção de homogeneidade que o termo geração implica. Contudo, uma leitura atenta de sua obra nos mostra que a autora, considerando a heterogeneidade de pontos de vista e a diversidade das bases doutrinárias que foram motivo de enfrentamento entre os diversos grupos, enxerga nesses letrados uma perspectiva crítica diante do *status quo* imperial. Sobre a obra de Alonso ver Kugelmas (2003).

tal terminologia pode nos conduzir, é inegável perceber certo movimento de crítica e contestação ao *status quo* imperial surgido no seio das letras naquele momento e que contribuiu para uma desestabilização da ordem que culminou com a Proclamação da República em 1889.

França Junior, já adulto, participou de todo este processo e seu posicionamento frente ao mesmo reflete bem este sentimento dúbio entre a manutenção da tradição imperial, que representava a ordem, e o melhoramento dela, que poderia levar ao progresso, mas também a perigosas transformações. Apesar de não ter sido um escritor romântico, França Junior participou, como estes, da formação das imagens que consolidariam a nação. Ainda que de maneira renovada, as questões da construção da nacionalidade ainda faziam parte da vida dos letrados até o contexto da Proclamação da República. Época na qual Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916) produziu sua literatura “nacionalista”. De acordo com Lazzari (2009, p.7):

Tendo vivido em uma época de intensa elaboração e de polêmica a respeito da identidade nacional entre a elite de literatos e bacharéis do final do século XIX no Brasil, seus pontos de vista representavam uma das vertentes de intensos debates e antagonismos em torno de temas como raça e nação, tradição e progresso, nacionalismo e cosmopolitismo.

Esses debates e antagonismos abordados por Afonso Arinos também se fizeram sentir na obra de França Junior. Ele fez parte desta construção da identidade nacional ao se preocupar, principalmente, com a formação do caráter de quem estava nas rédeas do processo de tomada de decisão da sociedade, ou seja, a própria elite letrada. E, se, por um lado, se aproximou dos românticos, por outro, ao criticar hábitos políticos e sociais desta elite e, de forma mais abrangente, do próprio brasileiro, contestou, o *status quo* vigente. Seguindo este raciocínio, consideramos que França Junior equilibra-se na fronteira entre os românticos criadores do Estado Monárquico e os grupos que, principalmente a partir da década de 1870, contestaram o mesmo.

### **3. Um autor “menos esquecido que menoscabado”<sup>28</sup>**

Essa característica dúbio de seus escritos foi motivo de interpretações contraditórias a respeito de sua obra, o que ocorreu principalmente devido à falta de conhecimento da totalidade de sua produção por aqueles que se dedicaram ao estudo da mesma. Mas também por uma tradição crítica que, de um modo geral, procurou separar autores e artistas,

---

<sup>28</sup> Expressão usada por Manuel Bandeira (2006, p.8.) se referindo a França Junior em uma de suas crônicas.

encaixando-os em estilos com períodos e características bem definidos e que, por isso, pode incorrer no equívoco de encarar suas complexidades como desvios.

A maioria dos autores insere França Junior entre os principais comediógrafos do oitocentos ao lado de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e Arthur Azevedo. Esses estudos empreenderam uma análise de seus textos teatrais mais como gênero textual e literário e menos como fonte histórica. Quando não, tenderam a reconhecer neles um escritor cômico que apresentou o “retrato” de sua época. Poucos estudos se dedicaram com exclusividade a sua vida e/ou produção. Os que o fizeram foram pouco inovadores, principalmente no que concerne à sua biografia e a seu trabalho fora do teatro, como veremos a seguir.

Quais foram os principais pesquisadores e críticos teatrais que se dedicaram ao estudo de França Junior? Em quais fontes eles se fundamentaram? Quais são seus pontos de divergência e aproximação? Quando se buscou a recuperação de sua memória? Em síntese, a questão é como se deu a construção histórica deste objeto de trabalho. Buscando respondê-la traçamos, em linhas gerais, a consolidação desta memória sobre o autor. Esta construção será retomada a partir do momento de sua morte, no qual foram publicadas sínteses de sua contribuição intelectual, até os dias atuais, nos quais, mesmo no meio acadêmico, o nome de França Junior soa incomodamente desconhecido fora do restrito círculo de pesquisadores da história do teatro e, por vezes, intencionalmente menoscabado, como será evidenciado.

Ao final do mês de agosto do ano de 1890, importantes jornais da Corte noticiaram a morte de Joaquim José da França Junior. Conforme indica Raimundo Magalhães Junior (FRANÇA JUNIOR, 1957), no jornal *O Paiz*, a notícia foi transmitida, possivelmente, por Quintino Bocaiúva e, no *Correio do Povo*, por Arthur Azevedo, ambos amigos pessoais do morto. Neste último periódico, foi publicada, dias depois da sua morte, uma pequena biografia de França Junior a que Aluísio Azevedo considerou que, “pelo estilo” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I, 1980, p.13), fosse de seu pai, Arthur de Azevedo, que era, à época, secretário e cronista do jornal.

Dezesseis anos depois, o mesmo Arthur Azevedo (1906) publicaria um artigo na revista *Século XX* no qual, em meio a uma biografia de seu falecido amigo, traçava sua trajetória como escritor e funcionário público, bem como algumas características pessoais que a proximidade entre os dois o permitiu conhecer. As informações contidas neste artigo seriam inúmeras vezes repetidas, sem novas informações que contribuíssem para uma compreensão mais completa e objetiva da vida do autor.

A admiração de Arthur Azevedo pelo amigo e o tom saudosista das considerações do artigo de 1906 demandam um grande cuidado em sua utilização como fonte. Este tom íntimo

e subjetivo é sugerido em passagens como a que Arthur Azevedo lamenta não ter representada a revista de ano escrita com o amigo em 1880: “Nunca me esquecerei de nossos encontros à Rua Dona Carlota” onde “escrevemos alegremente nossa peça” (AZEVEDO, 1906, p.26). Ou mais adiante: “Estava escrito que eu não teria a honra de assinar uma peça com França Junior” (AZEVEDO, 1906, p. 27).

Além de ser a principal fonte na qual os estudiosos buscaram seus dados biográficos, recorreu-se, mais de uma vez, à reprodução do artigo nas edições póstumas de sua obra<sup>29</sup>. Já em 1911, o semanário *O Theatro* reproduzi-lo-ia, corrigindo, contudo, a informação sobre o local de nascimento do escritor que veio à luz no Rio de Janeiro e não na Bahia, como consta no artigo de 1906 (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I, 1980, p.13).

Em 1915, foi publicada a terceira edição de *Folhetins* (FRANÇA JUNIOR, 1915), coletânea de 23 crônicas da *Gazeta de Notícias*, reunidas pelo próprio autor em 1878. A quarta edição dessa obra (FRANÇA JUNIOR, 1926)<sup>30</sup> trouxe o texto de Arthur Azevedo (1906), publicado pela primeira vez em meio não periódico, o que pode ter garantido uma divulgação maior e menos efêmera de suas considerações.

Foi Alfredo Mariano de Oliveira, da Associação de Ciências e Letras de Petrópolis, quem organizou o volume. Bastante ampliado em relação aos três anteriores, com mais oito folhetins da coluna *Notas de um Vadio* do jornal *Globo Ilustrado* (1881 e 1882), 69 da coluna *Echos Fluminenses* do jornal *O Paiz* (1885 e 1886), além de dois folhetins recolhidos entre sua ampla colaboração para o *Correio Mercantil* durante os anos de 1867 e 1868. Alfredo Mariano utilizou como suplemento o texto publicado na revista *Século XX*, por considerar que este “belíssimo estudo de Arthur Azevedo” dará ao leitor “minuciosa informação [...] do que foi França Junior, do que fez por nossas letras” e “do quanto as soube propugnar” (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.5).

Foi a partir da leitura desta edição que o modernista Prudente de Moraes Neto, sob o pseudônimo de Pedro Dantas<sup>31</sup>, tomou conhecimento da obra do folhetinista e motivou-se a escrever o artigo *França Júnior é um nome injustamente esquecido*, publicado no jornal *A*

---

<sup>29</sup> Israel Souza Lima (2003), da Academia Brasileira de Letras, publicou a biobibliografia de França Junior, juntamente com a de outro patrono da ABL, Fagundes Varela. Os elementos novos encontrados por Israel não foram apropriados por nenhum dos autores que escreveram sobre França Junior posteriormente, por isso não consideramos relevante citar essa publicação no corpo do texto, já que tratamos da memória que foi consolidada a respeito de sua obra.

<sup>30</sup> Décio de Almeida Prado (1999, p.126), um dos poucos que, ao falar da carreira do dramaturgo, vai ressaltar seu trabalho como folhetinista, lembra que o fato de uma obra alcançar a quarta edição é “fato raro na bibliografia brasileira”.

<sup>31</sup> Prudente de Moraes Neto publicou, em 1924, juntamente com Sérgio Buarque de Holanda, a revista modernista *Estética* (BANDEIRA, 2006).

*Província*, em agosto de 1929 (BANDEIRA, 2006). Pelo título já podemos observar que Dantas assume uma postura que será recorrente nos trabalhos sobre França Junior, reivindicar para ele “um lugar” na história da literatura nacional.

Instigado pela leitura do artigo de Dantas, Manuel Bandeira, então colaborador do mesmo jornal, leu *Folhetins* e publicou, no mês seguinte, um artigo intitulado *Qual foi o sonho de França Junior* (BANDEIRA, 2006)<sup>32</sup>. No artigo, Bandeira (2006, p.8.) considera, diferentemente do que achava Dantas, que o nome de França Junior era “menos esquecido que menoscabado”, mas sem explicar o porquê desta sua constatação. Ele também introduz outra ideia que se consolidará entre os estudiosos, de que França Junior foi um exímio observador da sociedade da época em que viveu. Em suas palavras:

[...] os *Folhetins* de França Junior nos *restituem ao vivo* a sociedade do tempo em que o sr. Martinho Campos derrubava ministérios, quando os homens namoravam ou conversavam de política à porta do Castelões e do Albernaz e as senhoras se vestiam na Dreyfus ou na Mme. Lambert. Essa faculdade de observação fácil é o único mérito dos *Folhetins*, mas por isso mesmo faz dessas crônicas um *acervo precioso para o conhecimento do nosso passado*. França Junior anotava tudo, até as palavras com que se convidava para um casamento ou um enterro (BANDEIRA, 2006, p.112, grifos nossos).

Sem pretensões historiográficas, o poeta e cronista relatava, em seu artigo, a impressão que tivera ao ler o colega do século anterior, contudo, sua ideia de restituição “ao vivo” da sociedade deve ser tomada com cautela pelos que se dedicam à pesquisa acadêmica. Como já foi levantado na introdução desta dissertação, não podemos esquecer que França Junior era um homem de imprensa e, como os demais, possuía suas preferências político-ideológicas. Tendo assumido, às vezes menos, às vezes mais abertamente, o papel de defensor do modelo de sociedade no qual acreditava ser o melhor. Dessa forma, é necessário lembrar que sua “faculdade de observação fácil” estava completamente comprometida por essa visão de mundo. O primeiro trabalho a chamar atenção quanto a esse comprometimento de sua obra é o de Márcia Azevedo Coelho, do qual trataremos adiante.

Em 1957, a última edição de *Folhetins* (FRANÇA JUNIOR, 1957) já era considerada uma raridade bibliográfica. Este pífio conhecimento da produção literária de França Junior pode ter contribuído para a demora do surgimento de um trabalho de vulto que recuperasse ou tratasse de sua obra. Foi quando, graças ao esforço realizado por Raimundo Magalhães Junior, da Academia Brasileira de Letras, foi reunida em *Política e Costumes: folhetins esquecidos*

---

<sup>32</sup> Este artigo foi posteriormente publicado no Boletim de Ariel, outubro de 1934, e na coletânea *Crônicas da Província do Brasil* de Manuel Bandeira, publicada pela primeira vez em 1937.

parte das crônicas que haviam ficado de fora na quarta edição de *Folhetins*. Estas foram recolhidas entre a contribuição que o escritor, como *Osíris*, dera ao *Correio Mercantil* durante os anos de 1867 e 1868 (FRANÇA JUNIOR, 1957).

Apesar dessas poucas reedições de sua obra como folhetinista, até o início da década de 1960, ainda não havia surgido um trabalho sistemático de análise de sua produção literária. Somente em 1962, surgiu o primeiro trabalho sobre a história do teatro brasileiro que tratou da obra de França Junior entre os demais dramaturgos importantes de seu século. O livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, se tornou um clássico da nossa historiografia cênica e referência para todos os que, posteriormente, se debruçaram sobre a história da dramaturgia nacional. Jacob Guinsburg acredita que o nome de França Junior adquire, nesta obra, “dimensão, social sobretudo, resultando das páginas a ele dedicadas [...], que algumas de suas peças têm direitos líquidos de constar no repertório de qualquer época” (MAGALDI, 1997, orelha).

O autor de *Panorama* apresenta uma leitura crítica de 14 peças do comediógrafo que foi para ele, como para Artur Azevedo, “o verdadeiro continuador de Martins Pena, na preocupação precípua de fixar os costumes” (MAGALDI, 1997, p.140). Essa característica de crítica moralizadora percebida por Magaldi é o que caracteriza tanto a “comédia realista” quanto a “alta comédia” e a “comédia de costumes”. O que não impediu França Junior de lançar mão, ainda, de recursos do “baixo cômico”<sup>33</sup>, como veremos nas considerações que faremos a respeito do tipo de humor que seus textos poderiam evocar.

A possibilidade de identificar a obra de França Junior a todos estes gêneros dramáticos rendeu muita confusão entre os críticos que tentaram definir sua comédia conforme uma dessas vertentes<sup>34</sup>. Além disso, a utilização ou não do legado de Martins Pena por França Junior também foi alvo de controvérsia.

Para Magaldi (1997, p.141), as primeiras peças de França Junior, escritas no tempo em que ainda era estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, são “um bate-papo cênico mais do que peça orgânica”. A sátira só vai ter início com *Tipos da Atualidade*, ou *O Barão de Cotia*, de 1862, que, por sua vez, apresenta falhas “na composição da história e na pintura dos personagens” (MAGALDI, 1997, p.142), que, segundo ele, estão ligadas à inverossimilhança dos personagens, já que todos foram pintados como medíocres e sem nenhuma grandeza de caráter. Sua leitura das peças *Defeito de Família*, 1870; *Entrei para o Clube Jácome*, 1877; *O*

---

<sup>33</sup> Trataremos dessas designações da comédia no item 4 deste capítulo.

<sup>34</sup> Vale ressaltar que, nos quatro verbetes mencionados, o nome de França Junior é citado como representante daquele tipo de comédia.

*Tipo Brasileiro*, 1872; *Dois Proveitos em um Saco*, 1883; e *A Lotação dos Bondes*, 1885, é de que as mesmas pouco contribuíram para a carreira do comediógrafo, mais sugestivo e original em *Maldita Parentela*, 1871; *Amor Com Amor se Paga*, 1870; e *Direito Por Linhas Tortas*, 1870, que, todavia, ainda não apresentam o melhor do autor. Isso só ocorreria em *Como se Fazia um Deputado*, 1882; *Caiu o Ministério!*, 1882; e *As Doutoradas*, 1889.

O ponto problemático da crítica de Magaldi é subestimar o reacionarismo encontrado nas comédias de França Junior: “Não se deve conceder demasiada importância a esse vezo de passadismo nostálgico, tão freqüente na comédia” (MAGALDI, 1997, p.150). Característica que justifica como um simples contrapeso do progresso. Em suas palavras: “os autores apenas criticam os excessos das teses progressistas, porque, ao tratarem delas, geralmente já estão vitoriosas. Talvez o teatro exerça o papel moderador de corrigir o entusiasmo quixotesco das místicas da novidade” (MAGALDI, 1997, p.150).

Ao lembrar o enredo antifeminista e conservador de *As Doutoradas*, o crítico tenta justificar “o erro” no qual incorre o comediógrafo ao assumir uma postura crítica ante a um avanço comportamental que já era vitorioso:

No drama, cabe qualquer espécie de reivindicação. A comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçoar das idéias inovadoras, e há mesmo implícito, em toda luta pelo progresso, ao lado da causa justa e simpática, um inevitável ridículo. Ao comediógrafo cumpre desenvolver esse prisma, incorrendo embora no *erro de assumir uma perspectiva retrógrada* (MAGALDI, 1997, p.150, grifo nosso).

Todavia, conforme percebeu Márcia Coelho, a perspectiva retrógrada da obra de França Junior não era somente um recurso cômico, como sugeriu Magaldi, mas um discurso político-social a ser propalado como pretendemos argumentar mais adiante.

Convém assinalar que, no ano seguinte, Antônio de Pádua (1963) publicou um artigo no qual analisou os “recursos verbais de que o escritor se utilizava visando à comicidade” (PÁDUA, 1963, p.11), a saber: vocabulário e fraseologia popular, metáforas e comparações; antroponímia; jogo de palavras; paródia; efeitos onomatopeicos; homoteleuto; deformação do idioma; e preciosismo ridículo. Pádua levanta exemplos de cada uma dessas categorias linguísticas na obra teatral de França Junior. Mas a escolha pelo estudo destes textos, o que poderíamos considerar um reconhecimento da importância do comediógrafo por parte do estudioso, é justificada por uma simples facilidade de acesso às fontes:

Talvez fosse mais interessante, dada a maior significação de sua obra, que eu houvesse escolhido Martins Pena para objeto de meu trabalho; entretanto, tendo em vista a facilidade de pesquisa, optei por França Junior, já que pude ter grande parte de suas peças à minha disposição por longo tempo (PÁDUA, 1963, p.11).

A honestidade reveladora de Pádua demonstra que, um ano após o resgate do nome de França Junior, realizado por Magaldi, a relevância de sua obra ainda não era um consenso entre os conhecedores da mesma.

O ano de 1980 foi decisivo para a divulgação da obra e do nome de França Junior, pois foi quando parte de sua obra teatral<sup>35</sup> foi compilada em dois tomos patrocinados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), então incorporado à Fundação Nacional da Arte (Funarte)<sup>36</sup>, o que facilitou o acesso e o conhecimento de parte de seus textos teatrais. Nesta edição o texto de Arthur Azevedo (1906) foi mais uma vez reproduzido, contudo com uma novidade, está em forma de *fac-símile*, contendo anotações manuscritas, feitas por Aluísio Azevedo, filho de Arthur, em 1957. A introdução ficou a cargo do professor Edwaldo Cafezeiro, que faz considerações quanto à estrutura das peças, aos tipos utilizados como personagens, contextualização histórica e política de algumas passagens e, por fim, uma análise da comicidade expressa nas falas dos personagens através da pidginização<sup>37</sup>. Apesar desta compilação das comédias, o que certamente contribuiu para a divulgação de sua obra no período, durante a década de 1980, não surgiu nenhum trabalho relevante a respeito da mesma.

Na década seguinte, o professor, crítico e ensaísta Décio de Almeida Prado analisou a obra do comediógrafo de maneira bem diversa à crítica, um tanto laudatória, que vinha sendo feita até então. Seguindo uma interpretação evolucionista da história do teatro no Brasil, da qual Magaldi já havia lançado mão, o capítulo em que Prado trata da obra de Joaquim Manoel de Macedo e França Junior intitulou-se *A Evolução da Comédia*. Para este crítico, a única tradição teatral brasileira foi a comédia de costumes. “Assim mesmo, a sua continuidade nunca foi perfeita” (PRADO, 1999, p.117). E conclui afirmando:

Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade (PRADO, 1999, p.138).

---

<sup>35</sup> As mesmas peças analisadas por Magaldi (1997).

<sup>36</sup> A edição de Teatro de França Júnior I e II (1980) fez parte da coleção *Clássicos do Teatro Brasileiro*, que muito contribuiu para a revalorização da dramaturgia nacional na década de 1980. Outros títulos desta coleção foram: Teatro Completo de José de Alencar; Teatro Completo de Gonçalves Dias; Teatro Completo de Joaquim Manoel de Macedo e Teatro Completo de Quorpo Santo.

<sup>37</sup> Na linguagem pidginizada, também conhecida como “fala de preto”, o escritor utiliza deformações da língua pátria com a intenção de demonstrar a condição social do personagem ou sua nacionalidade, diferente daquela na qual o texto foi escrito (LIPSKI, 2010).

Foi também na década de 1990 que João Roberto Faria salientou a contribuição do comediógrafo à renovação da dramaturgia brasileira ocorrida nos três primeiros anos da década de 1860 (FARIA, 1993). Para Faria, França Junior, juntamente com outros escritores como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, contribuiu para a afirmação do realismo nos palcos brasileiros.<sup>38</sup> Apesar de não o considerar um dramaturgo propriamente realista, Faria (1993, p.245) enxerga em *Tipos da Atualidade* traços característicos desse gênero teatral, mesmo que em “uma tentativa não plenamente realizada, por força da irreversível vocação do escritor para o gênero cômico”. Em relação a essa peça, a opinião de Faria vai divergir completamente da de Magaldi, que vê na caracterização dos personagens de *Tipos* justamente a fraqueza da composição, enquanto o primeiro considera que “as qualidades de *Os Tipos da Atualidade* restringem-se à caracterização das personagens e à criação de situações cômicas” (FARIA, 1993, p.246).

Dessa forma, a principal contribuição de Faria é localizar França Junior dentro do grupo responsável pela recuperação da dramaturgia nacional através das comédias realistas que começaram a ser encenadas pelo Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, no começo da década de 1860. A comédia em quatro atos *Tipos da Atualidade* ou *O Barão de Cotia* foi apresentada neste teatro em 1862.

A ideia de retrocesso da comédia sugerida por Décio de Almeida Prado será compartilhada, anos depois, por Iná Camargo Costa (1998) que, todavia, discorda em parte deste autor (e também de Faria) ao considerar que França Junior “não se dedicou à comédia de costumes (como geralmente se afirma) e sim à alta comédia que Martins Pena não ‘teve tempo’ de fazer” (COSTA, 1998, p.156). Seguindo um pensamento muito parecido com o de Magaldi quando este relaciona a qualidade de uma peça ao seu teor de denúncia social, esta autora afirmará que França Junior foi responsável pela “liquidação do patrimônio” (COSTA, 1998, p.157) construído por Martins Pena.

Nesta perspectiva a vertente moralizadora burguesa que Faria encontra em França Junior para defini-lo como escritor realista será considerada por Iná Camargo como um indicador da má qualidade de sua obra. A “dissipação da herança” deixada por Martins Pena da qual foi responsável se fez devido a sua “opção preferencial por heróis provenientes das classes dominantes” (COSTA, 1998, p.158), enquanto seu antecessor colocou em cena

---

<sup>38</sup> A comédias realistas ou dramas de casaca fazem parte de um gênero teatral inaugurado por Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, na França. Este gênero, que se opõe ao romantismo, privilegia o naturalismo como técnica de representação e as questões do presente como temática, ao mesmo tempo em que as peças possuem feição moralizadora e caráter burguês (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p.266). No Brasil, esse gênero caracterizou-se pela sintonia com a construção da identidade nacional, por tratar de temas sociais com efeito moralizador e priorizar a dramaturgia brasileira.

personagens retirados das “desclassificadas” classes populares. Fato que, segundo ela, tornou Pena alvo das críticas dos dramaturgos que, como França Junior e José de Alencar, possuíam “uma biografia no mínimo mais risonha”, se referindo ao fato de terem feito, como bacharéis e jornalistas, parte da elite político-intelectual da Corte.<sup>39</sup>

Percebendo o teor antiabolicionista que França Junior dera à cena final de *Direito por Linhas Tortas*, Iná Costa considera ter encontrado ali o que havia de pior neste “aristocrata de araque que apostava na extinção lenta, gradual, planejada e idealmente restrita daquela outra instituição cujo nome também não se convinha mencionar” (COSTA, 1998, p.175). Em sua perspectiva evolucionista da história do teatro, Costa parece se decepcionar quando percebe que França Junior não deu continuidade ao conteúdo de denúncia social presente em Pena, como se isso fosse uma obrigação maquinal daquele. Segundo a autora:

Hegel ensina que cada geração recebe o legado da anterior e lhe acrescenta algo no simples ato de se apropriar dela. Muito otimista, o filósofo dialético não tratou da hipótese contrária, em que a geração seguinte nada mais fez que dissipar sua herança (COSTA, 1998, p.157).

Por perceber diferenças, ainda não destacadas até então, entre os trabalhos dos dois comediógrafos, o trabalho de Iná Costa merece destaque. Diferentemente desta, Freitas (2002) se libertou da preocupação de qualificar literariamente a obra de França Junior. Ele se dedicou à recuperação da carga de crítica social, política e de costumes contida na mesma, mas chega a resultados parciais. Os folhetins foram encarados como um registro histórico que expressa uma análise da sociedade da época.

Quanto aos textos teatrais, o autor propôs-se a compreender como França Junior “criticou e idealizou o real”, através das situações teatrais. O ponto mais delicado na obra é justamente este. Apesar de se mostrar cômico desta crítica e idealização presentes nas comédias e folhetins, afirma que o comediógrafo “não poupa ninguém”, o que leva a crer que havia, então, certa neutralidade ideológica nos escritos do mesmo. Embora ressaltando várias vezes que esta realidade observada era selecionada e costurada pelo folhetinista “a seu modo”, o trabalho não indica qual foi o guia dessa seleção, deixando a impressão quanto aos folhetins e comédias de que se trata de uma ilustração da realidade social do século XIX, ou uma “reconstituição ao vivo” daquela sociedade, como acreditara Manuel Bandeira algumas décadas atrás.

---

<sup>39</sup> Cano (2001, p.30) nos lembra que Martins Pena não teve uma biografia tristonha, como Iná Costa sugere: “No serviço público, faria uma carreira de certo sucesso: quando morreu, em 1848, era adido da legação brasileira em Londres e moço fidalgo da Casa Imperial.” Além disso, foi um dos membros fundadores do Conservatório Dramático, órgão que possuía o poder de censura sobre as peças que quisessem subir aos palcos da Corte.

É em oposição a esta ideia de que as comédias e folhetins de França Junior “não poupa[ram] ninguém” que, em sua dissertação, Coelho (2008, p.17) argumentou que, “embora o autor recorra a estereótipos da tradição cômica, a combinação efetuada subverte o resultado”. Para ela, as peças são “instrumentos de crítica intelectual e de formas de ação política”, que objetivam a *preservação* de “instituições, práticas e valores essenciais da ordem imperial” (ALONSO, 2002 apud COELHO, 2008, p.17).

Nos escritos de um autor que demonstre, mais ou menos abertamente, algum posicionamento político-ideológico, certamente não encontraremos uma sátira *desmedida*, feita com a intenção *única* de provocar o riso, como aventou Magaldi ao perceber a visão reacionária de França Junior. É devido a esse posicionamento que Coelho consegue perceber que a “manipulação da matéria histórica” feita por Martins Pena e França Junior chegou a resultados opostos:

Como a obra de França Junior desenvolve, muitas vezes, temas caros à convenção cômica, aclimatados por Martins Pena, é compreensível o equívoco comum acerca do legado. Entretanto, enquanto na obra de Martins Pena as mulheres, os pobres e os escravos são postos em cena como vítimas de um processo social excludente, *esses mesmos tipos nas peças de França Junior são representados como responsáveis pela impossibilidade de se abolir no Brasil as práticas aristocratizantes da elite imperial* (COELHO, 2008, p.13, grifo nosso).

Como se vê, a partir de diferenças anteriormente apontadas por Costa, Coelho compara mais criteriosamente a obra dos dois autores. Apesar de Coelho não haver realizado uma pesquisa completa da obra de França Junior, um dos maiores problemas de seu estudo não está aí, e sim em sua visão demasiado classista da sociedade da época. A autora definiu França Junior como defensor dos valores aristocráticos *versus* valores burgueses impostos por uma nova ordem econômica que se estabelecia. Pautando-se em uma historiografia já ultrapassada, falta ao trabalho a apreensão mais ampla da complexidade socioeconômica do século XIX, de maneira a matizar o conflito que coloca entre uma “ordem estamental”, tradicional, e uma “ordem de classes” moderna. Complexidade, ou tensão, que, conforme foi abordado no segundo item deste capítulo, se revelou na própria obra do autor.

Observa-se, dessa maneira, que críticos teatrais, estudiosos da literatura e da sociologia já se debruçaram sobre a obra de França Junior. Num primeiro momento, contemporâneos do autor inseriram-no no panteão dos grandes comediógrafos brasileiros, recuperando sua trajetória no momento de sua morte. Após um longo período de esquecimento, no qual seus folhetins e peças foram pontualmente publicados e encenados, surgiram trabalhos de compilação da história do teatro no Brasil como os de Magaldi (1997),

Prado (1999), Faria (1993) e Costa (1998), que tenderam a priorizar uma análise textual de suas peças, inserindo e contextualizando o autor na história da literatura dramática nacional.

Neste ínterim, a reunião de suas comédias em dois volumes publicados em 1980 contribui para uma relativa divulgação e popularização de suas peças. Freitas (2002) e Coelho (2008) foram os primeiros a superarem as fronteiras do texto e buscarem ali chaves para a compreensão da vida social, econômica e política do Rio de Janeiro do século XIX. Contudo, enquanto o primeiro não foi além da reconstituição da vida carioca elucidada nas peças e folhetins, a segunda rendeu-se a uma interpretação demasiado dialética do período, além de ter deixado de fora preciosa parte de sua produção.

Grande parte de seus folhetins, em especial aqueles publicados no *Bazar Volante*, *Jornal da Tarde*, *O Paiz*, não foi consultada por esses autores, assim como os 12 sainetes (espécie de comédias curtas, com poucos personagens) escritos por ele durante sua colaboração neste último periódico.

#### **4. Sorriso, riso e gargalhada**

Cientes da trajetória deste letrado da sociedade imperial e de um pouco da memória que se construiu a propósito de seu legado durante mais de um século que nos separa de sua morte, julgamos de extrema importância elucidar, então, algumas considerações a respeito do tipo de humor que França Junior pretendia evocar. Para isso, lançamos mão de uma análise comparativa com o tipo de comédia que vinha sendo representado nos palcos brasileiros até então. Acredito que, a partir da definição do riso pretendido por França Junior, estaremos munidos de uma das principais chaves para compreendermos não só a escolha do conteúdo de seus textos, bem como de sua opção pela comédia, o gênero mais popular e original do Brasil, já naquela época.

Antes de tudo, convém explicar que as comédias de França Junior possuem uma relação substancial com seus folhetins publicados semanalmente e, por vezes, até diariamente, nos jornais. Foi no exercício regular da escrita destas crônicas que França Junior criou muitos dos tipos, cenas e diálogos presentes posteriormente em suas comédias. Magaldi (1997) considera que:

Esta função, *exercida com êxito* em vários jornais, deu ensejo a que [França Junior] reunisse um grande número de anotações sobre pessoas e costumes, que lhe servissem de lastro, além de facultar-lhe o exercício da veia teatral, pois que entremeava os seus divertidos comentários com pequenos diálogos ficcionais, que podiam depois ser transcritos sem grandes alterações para o palco (MAGALDI, 1997, p.127, grifo nosso).

Muito presentes nas crônicas, os diálogos formaram, algumas vezes, todo o artigo, como se estes fossem uma transcrição de conversas que o escritor escutara no bonde, ou à porta de uma confeitaria <sup>40</sup>. Além disso, os sainetes publicados n' *O Paiz* demonstram como é tênue a linha que separa sua produção jornalística da teatral. Por esse forte intercâmbio entre o texto teatral e o folhetim, analisamos o riso evocado por este autor, considerando-o um produtor de “comédia de costumes nacionais” para utilizar o termo com que sua produção era designada à época, mesmo nos folhetins.

A comédia é um gênero teatral que se define, entre outras características, por levar o espectador ao riso. No que se define como alta comédia, este riso é “contido, ou apenas um sorriso”, pois utiliza “sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras e ironia, visando alcançar a inteligência e a sensibilidade do espectador” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p. 26). De maneira diversa, a chamada baixa comédia busca a gargalhada, o riso rasgado. Este riso solto é alcançado recorrendo-se a procedimentos cômicos como “pancadarias, disfarces, cacoetes de linguagem, extravagâncias de todo o tipo, situações absurdas ou quase inverossímeis, tipificação exagerada dos personagens” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p. 54). O que se designou como comédia de costumes caracteriza-se não pelo tipo de riso que evoca, mas por ser “centrada na pintura de hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea ao dramaturgo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p.88).

No Brasil, a história deste tipo de comédia confunde-se com a da influência realista francesa. Contudo, muito antes, Martins Pena (1815-1848) já havia inaugurado aqui a comédia de costumes nacionais. A diferença é que, enquanto a comédia de costumes produzida por Pena esteve ligada a elementos característicos do baixo cômico, a comédia de costumes realista, trazendo aos nossos palcos um teatro de feição moralizadora burguesa que objetivava um aprimoramento da vida social e familiar (FARIA, 1998) esteve mais ligada a alta comédia. Nos anúncios da época, os termos comédia ou comédia de costumes foram usados indiscriminadamente para classificar as peças escritas por França Junior, nas quais o castigo dos vícios, de maneira mais evidente ou mais sutil, sempre esteve presente. O que não o impediu de lançar mãos dos recursos do baixo cômico.

Inicialmente, os espetáculos cômicos eram apresentados entre os intervalos dos dramas ou das óperas. Mais tarde, com a produção de peças em quatro atos, ganharam apresentações exclusivas ou, ao menos, firmaram-se como a principal apresentação da noite. Mesmo com o advento de outros gêneros cômicos de grande sucesso ao longo do século XIX,

---

<sup>40</sup> Cf.: FRANÇA JUNIOR. Politicando, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1889. Echos Fluminenses. p.2.

a comédia de costumes, com mais ou menos destaque, subsistiu e ainda subsiste no Brasil, como podemos ver nos trabalhos de dramaturgos contemporâneos como Jandira Martini, Naum Alves de Souza, Marcos Caruso, Flávio de Souza e Domingos Oliveira (GUINZBURG, FARIA, LIMA, 2006, p.89). No século XIX, os nomes de maior destaque na produção deste gênero, não obstante as profundas diferenças que estes autores guardaram entre si, foram: Martins Pena, França Junior, Joaquim Manoel de Macedo, Arthur Azevedo, Moreira Sampaio, Furtado Coelho, José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Valentim Magalhães e Pinheiro Guimarães (MENCARELLI, 2003).

O ano de 1838 foi triplamente importante na história do teatro brasileiro. Em março, subiu ao palco o drama romântico escrito por Gonçalves de Magalhães para inaugurar o teatro nacional, *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*. Nas palavras do próprio autor em seu prefácio, “a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única de assunto nacional” (MAGALHÃES, G., apud MAGALDI, 1997, p.35). Seis meses após a estreia da peça de Magalhães, outro importantíssimo marco para o teatro nacional veio à cena, com a representação da comédia em um ato *O Juiz de paz na Roça*, de Martins Pena. Esta peça chegou a ser considerada por respeitáveis críticos teatrais o marco inaugural do “verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico” (MAGALDI, 1997, p.43.). *O Juiz de Paz na Roça* foi a primeira das várias peças que consagrariam o gênero que, de acordo com Tânia Brandão, “é o chão e raiz do teatro brasileiro” (GUINZBURG, FARIA, LIMA, 2006, p.86), a comédia.

A peça conta a história do casal Aninha e José. Ela é filha de um trabalhador rural, senhor de somente um escravo, e que precisa deixar um dia de trabalho para levar à cidade um recruta designado pelo juiz de paz. O recruta é José, namorado de Aninha, que aproveita a passagem de uma noite na casa da moça para fugir com a mesma. Todavia, nas entrelinhas deste enredo aparentemente simples, Martins Pena retrata, a seu modo, a realidade social das classes desprivilegiadas do início do século XIX. O comediógrafo toca em questões problemáticas para o período como: o recrutamento forçado para conter a Revolta dos Farroupilhas; a oposição entre campo e cidade e a expectativa que a mudança para cidade causava nos habitantes da roça; a pobreza e a escassez de alimentos entre os pequenos trabalhadores rurais; a corrupção e o despreparo no serviço público, representado na figura do juiz de paz e seus auxiliares (PENA, 2001).

O reconhecimento da originalidade de Martins Pena na história de nossa literatura deu-se, principalmente, por levar às plateias uma realidade muito menos idealizada do que aquela

evocada pelos escritores românticos ou, posteriormente, pelos dramaturgos realistas, que pensavam o teatro como uma escola de bons costumes.

Mas o ano de 1838, marcado por um contexto de efervescência de nacionalidade motivada pela recém-proclamada, mas não plenamente conquistada, autonomia nacional ainda seria palco de outro acontecimento da história do teatro no Brasil, pois também foi o ano em que nasceu França Junior. Apesar das múltiplas habilidades para as quais dedicou sua vida, ficou mais conhecido, posteriormente, por sua obra teatral, sempre tendo seu nome ligado ao de Martins Pena, como “continuador pouco inventivo” (PRADO, 1999, p.138); “herdeiro fiel” (GUINZBURG, FARIA, LIMA, 2006, p.86); ou “fixador” (MAGALDI, 1997, p.140), da comédia fundada por este último.

Contra toda uma historiografia que observa a continuidade entre as comédias de França Junior e Martins Pena, duas autoras dedicaram-se a demarcar peculiaridades presentes em cada um desses autores. Costa (1998) e Coelho (2008) identificaram na obra de Pena elementos da cultura popular, como o rebaixamento, não encontrados em França Junior<sup>41</sup>.

Mas ponderações podem ser feitas quanto a essa afirmação. Estes elementos da cultura popular não foram exclusividade de nosso primeiro comediógrafo. O rebaixamento foi utilizado por França Junior, em especial nos anos de 1867-1868, quando escreveu folhetins para o jornal *Correio Mercantil*. Mas não só, pois muitos deles figuraram de maneira atualizada em *O Globo* e *O Globo Ilustrado*, 15 anos mais tarde. Neste período (final da década de 1860), esteve em vigor um ministério formado por liberais e conservadores dissidentes que se autodenominavam Liga ou Partido Progressista. Este gabinete foi presidido pelo político Zacarias de Góis e Vasconcelos, alvo predileto das gozações de França Junior durante esta série.

Suas críticas não se restringiram ao campo das ideias. Muitas vezes o cronista buscou ofender seus adversários de maneira pessoal, por exemplo, através da satirização de seus atributos físicos. O que demonstra a presença em sua produção de características de um tipo de riso menos requintado, constitutivo do baixo cômico, o que é possível demonstrar a partir de passagens como: “O Homem da justiça é um gato capado, sempre nédio e robusto, da

---

<sup>41</sup> Alguns desses elementos do realismo grotesco presentes em *O Juiz de Paz na Roça* são destacados por Coelho (2008). Apenas a título de exemplo poder-se-ia citar a cena em que o noivo descreve para a amada Aninha as maravilhas da Corte onde, segundo ele, a menina veria “cabritos de duas cabeças”, “porcos com cinco pernas” e “homens que viram macacos”. Na cena V, encontramos outro exemplo do que, segundo Coelho, seria um “quadro rabelaisiano, se não na fatura, já que a ração é contada, ao menos na forma, visto que os integrantes comem com as mãos: feijão, laranjas [azedas] e uma carne tão dura que chega a cair os dentes” (COELHO, 2008, p.110-111).

ordem daqueles que em uma casa são tratados por bichanos, e vivem em cima de uma poltrona a comer e a dormir”<sup>42</sup>.

Na maior parte das vezes, a ofensa se dava pela ironia e satirização das atitudes políticas de seus inimigos, estratégia para alcançar o riso moderno. É o que podemos perceber a partir da caracterização que faz do ministro da agricultura: “O homem da agricultura [...] É uma excelência hábil como ninguém [...] é um verdadeiro tamanduá-bandeira. Assim como este não estende a língua sobre a terra que não apanhe formigas, assim aquele em cada abraço agarra um progressista”<sup>43</sup>. No intuito de rebaixar a figura do presidente do conselho, o cronista compara-o a uma “mãe-preta”: “O Sr. Zacarias foi a primeira mãe-preta que se lembrou de contar histórias a este povo de crianças, adormecendo-o em seu colo, graças ao poder soporífero de certos cafunés”<sup>44</sup>. Assim, considero que essas ofensas são um tipo de rebaixamento, à medida que trazia ao plano corporal e material, o que era elevado (os ministros e governantes do império).

Contudo, o rebaixamento que identificamos em França Junior guarda duas profundas diferenças com o rebaixamento à maneira rabelaisiana, definida por Bakhtin (1993). Ele não tem em sua base a utilização do linguajar chulo e obscenidades, apesar de isso ter pontualmente aparecido em algumas comédias. Seus escritos, divulgados amplamente através da imprensa, pautaram-se, de uma maneira geral, por um humor não obsceno. Outra diferença é que o rebaixamento que França Junior faz de seus adversários não possui o aspecto positivo ou regenerador presente no realismo grotesco rabelaisiano.

Por outro lado, a digestão e o banquete, que foram fartamente utilizados por este tipo de literatura medieval, também estiveram presentes em alguns de seus folhetins. Como nesta consideração a respeito dos benefícios de uma boa digestão:<sup>45</sup>

As boas idéias dependem de uma boa digestão. [...]  
 Não há cabeça que pense quando o estômago desarrazôa ou funciona em seco. A fome e as perturbações digestivas são os dois fantasmas medonhos que afugentam as boas idéias. [...]  
 Quereis descobrir a causa de um bom ou mau acontecimento, de um ato digno de louvor ou de censura?  
 Procurai-a no estômago  
 O Sr. Martinho Campos não estava bom de estômago quando aceitou a presidência do conselho.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *Rio, 12 de janeiro de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR., 1957, p.158).

<sup>43</sup> *Rio, 9 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.46).

<sup>44</sup> *Rio, 26 de abril de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.223).

<sup>45</sup> Além da passagem citada, ele volta a essa ideia em outro artigo escrito muitos anos mais tarde, em 1890. “Quereis saber o quanto um indivíduo vale neste mundo? Indagai o que ele come e sobretudo como digere.” FRANÇA JUNIOR. Higiene. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1890, p.1.

<sup>46</sup> *Notas de Um Vadio*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.307).

Além deste paralelo entre as tomadas de decisões e a situação digestiva, em outro folhetim, encontramos a alusão à corrupção praticada pelos políticos na figura de um banquete do qual os ministros e seus agregados desfrutavam à custa do povo. Na história, os sete ministros “família cuja vida tem sido uma série não interrompida de divertimentos [...] assent[aram] fazer um *piquenique*.”<sup>47</sup> Acordado este, cabia decidir qual seria a participação de cada político no mesmo (“Quem paga os vinhos? O povo, o povo, gritaram todos! Triste verdade: é o povo quem paga sempre o pato”<sup>48</sup>). Sem nunca perder o tom irônico, o autor descreve a participação do ministro da Justiça da seguinte maneira: “O apóstolo da justiça compareceu com a sua feijoada. Lombo, cabeça de porco, tripas, mocotós, língua do Rio Grande, presunto, carne-seca, paio, toucinho, lingüiça [...]”<sup>49</sup>. Enquanto comia, a “família” de ministros suspirava de satisfação: “Como está bem temperada esta cabeça de porco! Que perfume de vinha d’álho [...]”; “Para mim o que há de melhor na feijoada, gritou um agregado gordo [...] é esta língua do Rio Grande.”; “É que você ainda não reparou [...] neste lombo”.<sup>50</sup> A comilança era tanta que um agregado alertou aos demais: “nutro graves receios de que vocês todos vão ter uma grande indigestão.”<sup>51</sup> À feijoada se seguiram ainda vários pratos, cada qual trazido por um dos ministros: “Guisado de batatas”, “vou-au-vent à la financière” (espécie de pastel onde “a casca [...] é tudo; o recheio é nada”); “um prato de roupa-velha” (carne reaproveitada do jantar do dia anterior); “caruru”; “pastelão”; e, para finalizar, “caldeirada de peixe”.<sup>52</sup>

Contudo, se, por um lado, observa-se a presença de elementos da cultura popular nos escritos de França Junior, eles nos levam a um tipo de riso diferente do evocado pela obra de Pena, uma vez que o rebaixamento apresentado na obra de França Junior não era aquele feito em sentido regenerador e nem obsceno, mas sim negativo, destruidor.

Estudando os diferentes tipos de riso que Bakhtin (1993, p.11) definiu, vinculando-os a determinado período histórico, podemos concluir que Martins Pena e França Junior levaram seus públicos a risadas diferentes. O primeiro levou seu expectador a um riso ambivalente, que diverte e ao mesmo tempo denuncia e que “expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução”. Conforme Bakhtin (1993, p.11), “esta é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna”. O tipo de riso a que são levados os leitores e plateias de França Junior é satírico, moderno. O literato emprega

<sup>47</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>48</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>49</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>50</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>51</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>52</sup> *Rio, 23 de junho de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.58).

o humor negativo na medida em que se coloca “fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível, (negativo) torna-se um fenômeno particular.”

O riso em França Junior é um riso excludente. Ri-se para se mostrar diferente daquele que é objeto do riso: é um *rir deles* e não um riso compartilhado, em que os espectadores identificam-se com os personagens e por isso riem *com eles*. Dessa maneira, acredito que, enquanto o riso evocado por Pena remete ao riso do grotesco medieval, o evocado pelas comédias de França Junior é mais parecido com o riso do grotesco romântico, no qual “se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 1993, p.33, grifo do original). O destaque dado aqui à categoria Bakhtiniana do rebaixamento e sua utilização no estudo da obra de França Junior enriquece esta análise na medida em que sua presença mostra ser possível o intercâmbio entre esta forma de riso e a forma moderna.

A influência de Pena sobre a obra de França Junior é inegável, como percebemos na recorrente abordagem de ambos de duas oposições básicas: estrangeiro/nacional e homem do campo/homem da cidade (PRADO, 1999, p.138). Conforme definiu com maestria Julio Plaza (1987, p.2): “Nenhum artista é independente de predecessores e modelos [...] As realizações do passado traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos”.

Como os antagonismos são próprios de qualquer indivíduo ou sociedade, tentar encaixar os intelectuais ou literatos do passado em rígidas categorias tolhe a riqueza e complexidade de sua produção. Não descartamos o fato de que as histórias de França Junior possam ter levado a plateia à gargalhada, ao riso não contido como o que ele mesmo dava nos teatros “em noites de enchentes”, segundo nos contou Arthur Azevedo (1906, p.29): “No teatro, em noites de enchentes, se o espetáculo era cômico, a sua presença revelava-se por um riso especial, que tinha alguma coisa do canto da cigarra: ci, ci, ci...”. Comentando a respeito das comédias em um ato escritas por França Junior, Magaldi (1997, p.142) considerou que o autor tenha por vezes se deixado “contaminar pela vulgaridade que se propagou nos espetáculos da segunda metade do século”. O crítico remete aqui a elementos e temas ligados a anedotas, que extraem os efeitos cômicos de quiproquós, disfarces, cacoetes de linguagem, disfarces e etc., que também fazem parte da obra de França Junior. Contudo, sua plateia e leitores foram levados, na maioria das vezes, a um sorriso desqualificador, moralizador inerente à própria definição de comédia de costumes.

## Capítulo 2 – Um folhetinista em regra?

*E é sempre o mesmo gentleman em toda a parte. Sabe tão bem conduzir uma questão política pela imprensa, como escrever um folhetim literário, dissertar sobre um Corrégio, ou conduzir uma senhora na valsa.*

*Com o seu bom humor, com a sua vigorosa mocidade, descobre sempre em todas as cousas um lado alegre, que o faz sorrir (AZEVEDO, 1882).*

Quando o terceiro gabinete, chefiado por Zacarias de Góis e Vasconcelos, um dos principais nomes do grupo progressista, cedeu lugar ao gabinete conservador de Joaquim José Rodrigues Torres, o Visconde de Itaboraí, França Junior assim definiu seu trabalho como folhetinista, naquele momento em que a tarefa que atribuiu a si mesmo, auxiliar na derrubada do antigo ministério, havia sido concluída:

Afastemos por um momento as vistas do quadro da política.  
 Novos horizontes se rasgam para o Brasil.  
 No fundo daquele painel que ainda ontem nos amedrontava com as cores mais negras, brilha felizmente o arco íris, precursor da bonança.  
 A política já não nos causa receio.  
 Nas ameias da pátria está içada a bandeira da ordem; o sistema representativo vai entrar em seus eixos, sobre a liberdade individual já não pesam os caprichos do arbítrio. [...]  
 O folhetinista, mais do que ninguém, deve ocupar o espírito com as diversões; hoje aqui amanhã ali, vive de episódios [...].  
 Se até aqui nos preocupava a mente uma idéia fixa, não trepidamos em prometer ao leitor que doravante havemos de ser um folhetinista em regra.<sup>1</sup>

Prometendo cessar com as críticas ao governo, já que este não se apresentava mais como um risco à nação, seus folhetins, a partir de então, tratariam de assuntos mais amenos, visando “ocupar o espírito com diversões”, e não mais se destinariam a ataques e retaliações no campo da política. Se, até então, ele havia se mostrado um folhetinista fora da regra, poderia agora abandonar a temática a qual ele mesmo se referiu como uma “ideia fixa” e se destinar aos assuntos que “realmente” interessam ao leitor<sup>2</sup> como “o baile da véspera, o acontecimento mais importante da semana, os dramas que andam em voga nos teatros, a cantora que aportar às nossas plagas, o livro que vir à luz da publicidade”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Rio, 20 de julho de 1868.* In: (FRANÇA JUNIOR, 1957. p.277).

<sup>2</sup> França Junior não era o único, no século XIX, a definir o folhetim como leve e desprezioso. Machado de Assis e José de Alencar, por exemplo, também contribuíram para a divulgação dessa imagem de leveza a respeito da crônica. Cf: (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA 2005).

<sup>3</sup> *Rio, 20 de julho de 1868.* In: (FRANÇA JUNIOR, 1957. p. 278.)

Este capítulo trata de dois momentos da carreira jornalística do autor. No primeiro, que congrega os anos de 1863 a 1868, o recém-formado bacharel em direito pela Faculdade de São Paulo, já de volta ao Rio de Janeiro, é, de acordo com sua própria definição, um folhetinista fora da regra. Mostrou-se inegavelmente como um representante de uma juventude transformadora e destemida que pretendia derrubar inimigos políticos lançando mão da imprensa satírica, na qual já havia estagiado nos inúmeros jornais acadêmicos da pauliceia. A Liga Progressista, criada em 1861, simbolizava-lhe o mal a ser expirado. E as trincheiras a partir das quais realizaria seus ataques seriam o hebdomadário ilustrado *Bazar Volante* e, mais tarde, o jornal *Correio Mercantil* (quando este foi adquirido pelos conservadores).

A segunda fase da qual trataremos iniciou-se no ano de 1877 e perdurou até a morte do autor, em 1890. Este período, que coincidiu com a já consolidada popularização de seu nome como literato carioca, foi assinalado por uma real mudança na composição de seus textos. Essa alteração se expressou por uma significativa ampliação temática, o que o aproximou do modelo de folhetinista ao qual havia proposto se adequar quando da saída do *Mercantil*. Mas a defesa de seus ideais e a crítica política nunca estiveram totalmente ausentes de sua produção, nem durante os governos do partido da ordem e, ainda menos, quando, em 1882, trabalhando n’*O Globo* e *O Globo Ilustrado*, reaproveita antigos folhetins do *Mercantil*, adaptando-os à nova época liberal<sup>4</sup>. Por isso, sua adequação ao padrão de folhetinista que ele mesmo havia criado foi colocada em dúvida no título deste capítulo.

A harmonia com que os textos publicados acompanharam os principais acontecimentos políticos da Corte levou, naturalmente, a uma organização cronológica do capítulo. Ou seja, de acordo com o período de sua colaboração no *Bazar Volante* (1863-1867), *Correio Mercantil* (1867-1868), *Gazeta de Notícias* (1877-1879), *O Globo* e o *Globo Ilustrado* (1881-1883) e *O Paiz* (1884-1890). Consideramos sua produção para o *Jornal da Tarde* (1870-1872) como uma fase intermediária, entre as de “anonimato-ousadia” e “popularidade-prudência”, por isso abordarei sinteticamente esta contribuição.<sup>5</sup>

### **1. *Bazar Volante* e *Correio Mercantil* (1863-1868): “a crônica da fase mais brilhante do progressismo”<sup>6</sup>**

<sup>4</sup> Gabinetes chefiados por liberais estiveram no poder de 5 de janeiro de 1878 até 20 de agosto de 1885.

<sup>5</sup> Durante este período, a principal atividade desenvolvida por ele foi a de comediógrafo, o que efetivamente contribuiu para que, em 1877, seu nome já fosse familiar aos leitores e frequentadores dos teatros da Corte.

<sup>6</sup> *Rio, 3 de novembro de 1867. Um Relatório Tipo*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957 p.128).

### 1.1 *Bazar Volante*

O *Bazar Volante* foi uma revista ilustrada semanal, publicada aos domingos, que circulou de 27 de setembro de 1863 até 28 de abril de 1867, quando passou a chamar-se *Arlequim*. O hebdomadário era impresso pela Tipografia do Bazar Volante, de propriedade do holandês Eduard Rensburg. As charges e caricaturas ficavam a cargo, principalmente, de Joseph Mill, considerado por Nelson Werneck Sodré um dos mestres da caricatura brasileira (SODRÉ, 1966), como também de um outro litógrafo identificado pelo nome fictício de Flumem Junius, que se acredita tenha sido Ernesto de Sousa Silva Rio (COSTA, 2007).

Em seu primeiro número, o redator Antônio de Castro Lopes (LIMA, 2003), que assinava com as iniciais A. de C., definia a revista como “um mercado aberto ao público”, “que aí encontrará todas as coisas existentes, possíveis, imaginárias e outras coisitas mais!...”<sup>7</sup>. A intenção dos editores era proporcionar ao leitor uma revista jocosa e variada, que publicaria artigos escritos pelos mais diversos colaboradores, sem cobrar por isso. Apelo que faziam principalmente à “espírituosa juventude”<sup>8</sup>.

Recém-chegado à Corte, França Junior entrou na redação do *Bazar Volante* substituindo Dr. Antonio de Castro (LIMA, 2003), onde, sob o epíteto de Sesostris, escreveu a *Teatrologia*, espécie de resenha bem-humorada das peças em cartaz nos principais teatros da Corte. Além desta coluna, contribuiu também com alguns folhetins, parte deles, como *Platonismo*<sup>9</sup> e *Três quartos de um frade*<sup>10</sup>, foi publicada, em anos posteriores, sob seu verdadeiro nome e com ligeiras modificações, em outros jornais nos quais colaboraria. Como Sesostris, também publicou artigos de abertura da revista, como a série intitulada *Club Fluminense* que, por vezes, foi assinada apenas com a inicial S.

Além da descoberta deste pseudônimo, fato que era até agora desconhecido pela historiografia, (e que foi confirmado com a repetição dos textos que mais tarde publicou sob a própria identidade), a leitura da fonte primária também sugeriu algo mais. O codinome Pétrascalos, utilizado algumas vezes para assinar a coluna *Ponteiro de Segundos*, possuía um estilo demasiadamente semelhante ao do jornalista. Por isso acreditamos que não foi somente como Sesostris que França Junior tenha publicado na revista. Caso se confirme esta hipótese, mais da metade dos artigos publicados na mesma era de sua autoria. Talvez por isso ele tenha lançado mão deste recurso de diversificar a autoria dos textos, para tornar a revista mais dinâmica.

<sup>7</sup> *Bazar Volante*, 27 de setembro de 1863.

<sup>8</sup> *Idem*, p.7.

<sup>9</sup> *Bazar Volante*, 11 de outubro de 1863; 18 de outubro de 1863 e 25 de outubro de 1863.

<sup>10</sup> *Idem*, 2 de setembro de 1866.

Muito original em relação a sua participação no *Bazar Volante* foi a publicação de anúncios de peças representadas em um fictício teatro do *Bazar Volante*. As peças possuíam títulos, personagens e atores criados de maneira a satirizar a situação política da época. Entre os atores que se apresentaram em 15 de novembro de 1863 figuravam o “Sr. Zacarias”, representando “D. Góis”, e o “Sr. Nabuco”, que foi “o mestre de cerimônias”, mas falava “metido entre os bastidores”.<sup>11</sup> Uma alusão aos dois chefes da Liga Progressista, que subiu ao poder pela primeira vez em 1862 (BARBOSA, 2009). O anúncio indicava que os bilhetes deveriam ser adquiridos no escritório do teatro, que se situava na “Praça da Liga, esquina do Beco dos Vermelhos”.<sup>12</sup>

Durante as eleições para a 12ª legislatura da Câmara dos Deputados (1864-1866), o teatro do *Bazar* apresentaria uma série de atrações que teriam início com a peça “Os Vermelhos Decaídos ou Os Furtadores Ligados”.<sup>13</sup> Na semana seguinte, o chiste foi ainda maior, ao anunciar a comédia em quatro atos “Desce tu para eu subir”<sup>14</sup>. Um espetáculo variado foi prometido para o dia 27 de dezembro. A abertura ficaria por conta da peça “A Assembléia dos Homens livres”<sup>15</sup>, seguida da cena cômica “Que Boa Sapeca”<sup>16</sup>, que contaria com “um lindo coro, escrito pela exímia compositora a Sra. D. Câmara”<sup>17</sup>, intitulado o “O Clamor dos Duplicados”<sup>18</sup>. O espetáculo teria fim com a comédia em um ato “Onde isso irá parar?”<sup>19</sup>. O “clamor” certamente se fez ouvir, pois as eleições formaram uma Câmara quase unânime em apoio aos progressistas, na qual a representação conservadora foi mínima (HOLANDA, 1985).

A nova câmara, no entanto, vai de encontro ao gabinete Olinda, que ficou conhecido como o Ministério dos Velhos, levando-o ao fim em 15 de janeiro de 1864. No domingo seguinte à queda do gabinete, o *Bazar Volante* abre sua edição com um necrológico bastante destacado, com ilustração e moldura anunciando a morte da terceira liga<sup>20</sup>. No teatro do *Bazar*, a peça anunciada para aquela noite foi “Até que afinal!”<sup>21</sup> e, semanas depois, subiria

<sup>11</sup> *Idem*, 15 de novembro de 1863.

<sup>12</sup> *Bazar Volante*, 15 de novembro de 1863.

<sup>13</sup> *Bazar Volante*, 22 de novembro de 1863.

<sup>14</sup> *Idem*, 29 de novembro de 1863.

<sup>15</sup> *Idem*, 27 de dezembro de 1863.

<sup>16</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Idem*, 17 de janeiro de 1864. Provavelmente referia-se como terceira liga, levando em conta a política da conciliação (6 de setembro de 1853) como a primeira e o efêmero gabinete Zacarias de 1862 como a segunda liga.

<sup>21</sup> *Idem*, *Ibidem*.

àquele palco o drama “Ascensão de S. Zacarias e de S. Francisco Xavier”<sup>22</sup>. Era o início do segundo gabinete de Zacarias de Góis, que convidaria para a pasta dos Negócios Estrangeiros Francisco Xavier Pais Barreto.

Acreditamos que a autoria destes sarcásticos anúncios tenha sido do próprio França Junior,<sup>23</sup> pois, na edição seguinte, era Sesostris, ao final da coluna *Teatrologia*, em uma espécie de subitem intitulado *Ponteiro dos Segundos*, quem fazia a crítica da peça fictícia. Nela, conforme o observado, o autor tecia comentários a respeito do desempenho dos atores, disposição do cenário, adequação do figurino e recepção do público.

Essa seção se mostra como uma maneira inovadora da utilização da sátira no período. Uma vez que as crônicas e caricaturas foram muito comuns na imprensa jocosa das últimas décadas do império, esse tipo de texto, que pode ser considerado um anúncio satírico, complementado na edição seguinte por uma crítica teatral satírica, parece ter feito sucesso entre os leitores. A *Teatrologia* e o anúncio comercial vão, progressivamente, ganhando espaço na revista, chegando a ocupar, juntos, três laudas de uma publicação de oito, das quais metade já estava destinada às charges e caricaturas<sup>24</sup>. A seção acaba tornando-se parte integrante da revista até sua extinção.

A coleção do *Bazar Volante* encontra-se sob a tutela da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, contudo, não contempla os exemplares publicados no ano de 1867 (De 1º de janeiro a 28 de abril). Por isso não é possível afirmar, com precisão, a data na qual França Junior deixa a redação do periódico. É significativo, porém, que o início de sua colaboração para o *Correio Mercantil* data do dia seguinte ao desaparecimento do *Bazar*, 29 de abril de 1867.

## 1.2 - *Correio Mercantil*.

A imprensa é “seguramente um dos meios mais competentes para se conhecer a opinião” pública. Ela “manifesta o veredicto da aprovação ou reprovação” de um governo. Com essas afirmações, o deputado Sayão Lobato tentava, em 1868, justificar a falta de confiança da nação no ministério que subira ao poder há quase dois anos<sup>25</sup>. Nesta data, com exceção de alguns entrelinhados publicados no *Jornal do Comércio* com o dinheiro do Tesouro, o governo contava apenas com o *Diário Oficial* como órgão de publicidade. Os subsídios extraoficiais destinados ao *Anglo Brazilian Times* e ao *Diário do Rio de Janeiro*

<sup>22</sup> *Idem*, 28 de fevereiro de 1864.

<sup>23</sup> Os anúncios do teatro do *Bazar Volante*, assim como os anúncios comuns que estavam presentes nos demais jornais, não possuíam uma autoria revelada.

<sup>24</sup> Cf: *Bazar Volante*, 13 de dezembro de 1863.

<sup>25</sup> Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados, Anno da décima-terceira legislatura. Sessão de 1868. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typografia imperial e constitucional de J. Villeneuve & C., 1868.p.145.

havia sido recentemente descobertos e os progressistas os tinham perdido. Entre os mais famosos jornais da Corte depois do *Jornal do Comércio*, estavam o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio*, que pertenciam, naquele momento, à oposição conservadora e liberal histórica respectivamente.<sup>26</sup>

França Junior escreveu no primeiro, folha cujo conteúdo e posicionamento incomodaram certos deputados e ministros quando seu teor foi trazido à baila nas assembleias. Alguns políticos reclamavam, durante essas reuniões públicas, por terem sido injuriados pelo *Mercantil* ou pelo *Diário do Rio*, principalmente porque, ao que parecia, as folhas eram preciosas fontes de boatos que circulavam nas ruas, cafés e confeitarias do Rio de Janeiro. Isso demonstra o alcance que estes artigos tomavam, uma vez saídos das redações. Mas, por outro lado, os artigos e os boatos que deles decorriam também foram usados pelos políticos que se colocavam em oposição àqueles que se sentiam ofendidos pelos redatores dos jornais. Ou seja, as “injúrias” que partiam do *Mercantil* ou do *Diário do Rio* poderiam ser muito úteis quando usadas para reforçar as acusações feitas aos inimigos. É o que fez, por exemplo, o deputado Sayão Lobato em 26 de maio de 1868. Uma vez que os redatores dos jornais de oposição declararam desconfiança ao governo, o deputado afirma na assembleia que há uma desconfiança “nacional” na capacidade do ministério.<sup>27</sup>

Sodré (1966) considera o início da segunda metade do século XIX uma época de triunfo dos jornais conservadores, durante a qual o *Jornal do Comércio* sobressaía entre os demais. O *Correio Mercantil* surgiu neste momento e se diferenciou daquele por assumir abertamente sua posição política, que, primeiramente, foi a de órgão oficial do Partido Liberal (SOUZA, 2002, p.308). Isso, segundo o autor, fez este jornal “mais vibrante, movimentado, atraente” e, conseqüentemente, mais difundido (SODRÉ, 1966, p.218).

O *Mercantil* foi fundado em 1848 por Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto (SOUZA, 2002) e dirigido, inicialmente, por seu genro, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, liberal e, depois da criação da Liga, simpático aos progressistas. Antes de trabalhar no *Mercantil*, Otaviano assinava as crônicas da coluna *Semana do Jornal do Comércio*, nas quais defendia a política da conciliação e atacava o que ele chamava de “interesses de partido”. Já no *Correio Mercantil*, foi o principal articulador da oposição ao governo Caxias (De 2 de março de 1861 a 24 de maio de 1862), último gabinete do que seu jornal tratava como 14 anos “ditadura conservadora”.

---

<sup>26</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>27</sup> *Idem*, *ibidem*.

A folha se firmou como ministerial <sup>28</sup> até 1851, ou seja, possuía o direito de publicar os atos oficiais do governo. Após este ano, perdeu as subvenções fornecidas pelo Tesouro em favor do *Jornal do Comércio*. Como uma espécie de moeda de troca, a folha ministerial possuía menos liberdade que as outras para tratar criticamente os assuntos políticos. Esse acordo era definido em contrato, cujo artigo 11 impedia insultos e injúrias à Câmara por parte daquele jornal. Em 1853, o *Mercantil* conseguiu recuperar o direito da publicação dos atos oficiais. Mas, a partir de 1866, o acordo começou a ser descumprido por parte do jornal, que recebeu multas por publicar artigos anônimos que confrontavam o governo. Em 1867, quando França Junior já fazia parte da redação, o jornal já estava nas mãos dos conservadores.

Os deputados reclamam providências contra o conteúdo do periódico. Alguns reclamam das transcrições das atas, como Martinho Campos e Joaquim Manoel de Macedo (“[a transcrição] atribui-me proposições absolutamente contrárias àquelas que eu proferi, que eu anunciei” <sup>29</sup>). Outros são ainda mais ofensivos dizendo que a redação do jornal, “que recebe grande fatia do orçamento”, com as injúrias e insultos que publica diariamente “em linguagem indecente”, faz “da imprensa livre um poste” <sup>30</sup>.

O *Mercantil* reuniu importantes intelectuais do período. Manuel Antonio de Almeida publicou ali *Memórias de um Sargento de Milícias* (entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853) e algumas crônicas. José de Alencar contribuiu para o jornal em 1854. Além da seção forense, escreveu crônicas aos domingos nos rodapés da primeira página, que, mais tarde, ganharam um volume intitulado *Ao correr da Pena*. Gonçalves Dias ocupou-se de relatar na folha os debates da Câmara dos Deputados, mesma função que Pedro Luís Pereira de Sousa exerceu no Senado em 1861. Francisco Sales Torres Homem (que, mais tarde, ficaria conhecido como o Timandro, do *Libelo do Povo*), Antônio Ferreira Viana (autor do panfleto *A Conferência dos Divinos*), José Maria da Silva Paranhos, Henrique César Muzzio e Visconti Coaracy também contribuíram para a folha.

De acordo com Jefferson Cano, Machado de Assis trabalhou durante algum tempo para o jornal, em 1858, “provavelmente como revisor, tendo eventualmente publicado também alguns poemas” (CANO, 2001, p.19). No início da década de 60, Tavares Bastos escreveu no periódico, sob o pseudônimo de “O Solitário” cartas que tratavam com rara objetividade problemas como a centralização política e o trabalho escravo, a respeito do qual defendia uma extinção gradual (VAINFAS, 2002, p. 689).

---

<sup>28</sup> Cf: *Idem*, *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Idem*, *Ibidem*, p.15.

<sup>30</sup> *Idem*, *Ibidem*.

As crônicas que França Junior escreveu nesta primeira fase da qual tratamos aqui, que abrange os textos publicados no *Bazar* e no *Mercantil*, são as que mais se aproximam daquele tipo de folhetim que Jefferson Cano considera ter assumido um papel importante na formação de uma esfera pública no século XIX:

[...] essa mesma relação indissociável entre literatura e jornalismo, que se expressa na crônica, acaba aproximando o campo literário do campo político, naquilo que podemos nomear, de maneira mais orgânica, uma esfera pública. Levando ao primeiro plano a sua face política, a parte literária assume então papel de proa na construção da mesma esfera pública, como se vê ao percorrermos as várias seções de crônicas semanais publicadas pelos maiores jornais do Rio de Janeiro do período (CANO, 2011, s/p).

O *Mercantil* foi um dos precursores deste tipo de publicação que congregou a literatura e a política. Em 1851, a crônica tinha lugar em sua seção intitulada *Pacotilha*, que possuía um lugar de “honra” no jornal, ocupando toda a sua primeira página. De acordo com Souza, na *Pacotilha*, eram publicadas, além das crônicas, “notas e pequenos artigos em tom leve e bem humorado ao lado de outros de teor ferino; [...] matérias pagas [...] trechos em versos; poesias satíricas [...] e, por fim, a parte recreativa do jornal” (SOUZA, 2002, p.308).

Sob o pseudônimo de Osíris, França Junior começou a escrever suas crônicas na folha, ocupando o lugar deixado por Ferreira de Meneses, em 29 de abril de 1867<sup>31</sup>. Sua presença aos domingos, no rodapé da primeira página, o “pavimento inferior”, era considerada, por ele próprio, como um momento de diversão: “Devem saber que neste pavimento tenho a minha casa de recreio”. Durante a semana, o jornalista trabalhava na redação do jornal, onde era responsável, por exemplo, pelas informações da Guerra do Paraguai, trazidas pelos navios que chegavam do Rio da Prata (“Aos domingos, recebo aqui as visitas, mas, durante a semana, trabalho no pavimento superior: aí está minha oficina”<sup>32</sup>).

Se, por vezes, o cronista pretendeu difundir a ideia de que o folhetim era algo leve e desprezioso, ideia que corou em sua despedida do jornal a 26 de julho de 1868, geralmente, fez com que o rodapé mais se assemelhasse a uma trincheira da luta partidária que a uma “casa de recreio”. Essa pretensão mal disfarçada foi uma característica comum dos folhetins do século XIX. Alencar, mais tarde, iria defini-la com a seguinte sentença: “É uma arte difícil essa, de dizer tudo, não dizendo nada” (ALENCAR apud CHALHOUB; NEVES; PEREIRA,

<sup>31</sup> Os folhetins do *Correio Mercantil* foram publicados em livro graças ao esforço de Raimundo Magalhães Junior, da Academia Brasileira de Letras, organizado em 1957. Magalhães Júnior tinha em vista mostrar ao público “esta outra face de França Junior, a do comentador, não apenas dos costumes cariocas, mas igualmente dos fatos e personalidades da nossa vida política”. R. Magalhães Júnior. *Introdução*. p. XIII. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957).

<sup>32</sup> *Rio, 24 de novembro de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.137).

2005, p.11). Em um dos folhetins do *Mercantil*, encontramos um exemplo significativo desse atributo paradoxal da crônica que pretendeu imputar aos folhetins escritos para o *Mercantil*.

O elegante, que entra em um baile, consertando os anéis da cabeleira frisada, não sabe por certo o que vai dizer à dama a quem se dirige ao anunciar a orquestra a primeira quadrilha.

Tal é a posição do folhetinista diante de algumas tiras de papel vazias.

O Folhetim é um verdadeiro salão de baile; “entra-se nele sem se saber o que se vai dizer”.

Ou antes, para me servir de uma imagem que está mais à mão, é uma pasta de governo progressista, que o ministro ainda imberbe aceita ignorando o que vai fazer.<sup>33</sup>

Diferentemente do “elegante” em um salão de baile, Osíris, assim como Sesostris, teve sempre um assunto definido ante suas tiras de papel vazias. Seu tema continuou, neste periódico, a ser a desqualificação dos que não pertenciam ao Partido Conservador, ou seja, liberais, progressistas ou, ainda, aqueles que faziam parte do que ele apelidou de “partido da roupa velha”, que seria composto de políticos conservadores que apoiavam o ministério progressista<sup>34</sup>.

Foram muito raros os momentos em que França Junior se comportou como o que ele mesmo designara em seu último folhetim do *Mercantil* “um folhetinista de regra”, aquele que deveria se ocupar de acontecimentos sociais, bailes, teatros e corridas de cavalos. Justificando a utilização permanente da política como matéria, o autor reclamava não haver outros assuntos interessantes naquela quadra. Para ele, como “não há teatros” e as inspiradoras reuniões familiares caíram em desuso, os folhetinistas sofrem com a falta de assunto.

Hoje uma elipse de ferro aperta o mísero escritor. Ora num foco ora n’outro, tem ele apenas duas distrações e bem diversas.

Uma é lícita e até higiênica:- passear no largo do Rossio [sic], para fazer estupidamente o quilo.

A outra é ilícita e altamente nociva:- ir à Câmara dos Deputados ouvir os apoiados da deputação de Pernambuco, ou dar com os ossos na velha rua da Vala para assistir ao clássico *Orfeu em soirée* particular.<sup>35</sup>

Mas, preferindo “fazer o quilo” em casa, e só frequentar o teatro situado à antiga Rua da Vala, o Alcazar, em apresentações particulares, nas quais “o cancan de Mlle. Aimée é mais inocente”<sup>36</sup>, seu programa diário consistiu em ir assistir às sessões da Câmara dos Deputados,

<sup>33</sup> Rio, 12 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.154).

<sup>34</sup> Rio, 5 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.150).

<sup>35</sup> Rio, 11 de agosto de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.87-88).

<sup>36</sup> Idem, *Ibidem*.

reconhecendo ironicamente que: “Sendo embora uma distração ilícita e nociva, habituei-me a ela como ao charuto”<sup>37</sup>.

Dessa forma, críticas e ofensas de todos os tipos foram usadas para enfatizar os defeitos e ridicularizar aquele que foi o último gabinete do chamado segundo quinquênio liberal, o 3 de agosto (De 3 de agosto 1866 a 16 de julho de 1868). Os ministros do terceiro gabinete Zacarias foram os principais personagens de seus textos. Logo nos primeiros folhetins, ele define: “Há sete pedaços do país que, por si sós, valem o estudo de uma grande biblioteca. São sete homens de princípios. São sete pecados mortais”<sup>38</sup>. Estes receberam também a alcunha de sete pecados capitais<sup>39</sup>; deuses do Olimpo brasileiro<sup>40</sup>; sete figuras sinistras<sup>41</sup>; família composta de sete membros e diversos agregados<sup>42</sup>; sete pica-paus<sup>43</sup> e sete gatos<sup>44</sup>, entre outras.

A crítica ao ministério se devia ao esvaziamento da política partidária que a situação progressista lançava, o que, segundo ele, formava um gabinete “desarranjado”<sup>45</sup>, um reinado do disparate. Em um passeio na roça, ao constatar que o burro que lhe serviria de transporte chamava-se “Vira-casaca”, observa: “eis um indivíduo que não pode oferecer grandes garantias”<sup>46</sup>. O progressismo significava, para ele, a perda dos “princípios”. Banalizando esta última palavra, os discursos de oposição da época auferiram-lhe um sentido de justificação de toda e qualquer atitude política. Osíris escreve:

-Princípios?! O que são princípios, leitores? Estudai esta situação, e tereis a solução do problema.

Este milita, com ardor de um soldado prusso, nas fileiras da ordem, amanhã topa no caminho uma senhora perigosa, chamada – conveniência, que lhe abre os braços e eis um trãnsfuga no batalhão da desordem: estava nos seus princípios.

Aquele é um Catão ou um Isócrates, entre a amizade e o dever trava-se a luta; triunfa a amizade no terreno dos princípios.

Este outro molha a pena em fel de boi, e escreve tiras de papel, cheias de despeito e ódio; sustenta os seus princípios pela imprensa.

Catilina estava em seus princípios quando traiu a pátria.

<sup>37</sup> Idem, *Ibidem*. Machado de Assis em “O Velho Senado” também comenta esta atividade realizada por ele, como redator do *Diário do Rio*, e outros jornalistas, como Bernardo Guimarães, pelo *Jornal do Comércio* e Pedro Luís, do *Correio Mercantil*, no ano de 1860, “partíamos irmãmente o pão da intimidade. [...] O Senado não se prestava menos que o resto do mundo à conversação dos três amigos”(ASSIS, 2011, p.2).

<sup>38</sup> *Rio*, 29 de abril de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.3).

<sup>39</sup> Idem, *Ibidem*. p.2.

<sup>40</sup> *Rio*, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.19).

<sup>41</sup> *Rio*, 26 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.26).

<sup>42</sup> *Rio*, 23 de junho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.54).

<sup>43</sup> *Rio*, 06 de outubro de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.115).

<sup>44</sup> *Rio*, 12 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.154).

<sup>45</sup> Na crônica de 17 de maio de 1867, compara cada ministro a um móvel que compõe um gabinete. Cf: *Rio*, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957).

<sup>46</sup> *Rio*, 15 de setembro de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.102).

No Evangelho também há um homem de princípios, que vendeu Cristo.<sup>47</sup>

Ao que parece, a recorrente utilização desta palavra, de maneira irônica, pelo autor destes folhetins, pode fazer alusão ao discurso proferido pelo então senador Nabuco de Araújo, a 20 de maio de 1862, quando da criação da Liga, em que fala da necessidade de “uma força nova, com princípios” (HOLANDA, 1985, p.87). Assim, a palavra perde seu significado original nessa “linguagem que parece ser promulgada pelo código das conveniências”<sup>48</sup>. O que faz com que o cronista declare “Não tenho princípios, leitores, tenho crenças”<sup>49</sup>.

França Junior contribuiu para a difamação do Gabinete utilizando imagens comuns aos demais textos de oposição do período. A palavra progressismo foi usada como sinônimo de caos, anarquia e disparate. E o Partido Progressista foi tido como inconstitucional (“Não há um só deles, um só sequer que more na praça da constituição”<sup>50</sup>). Substantivos opostos são usados para qualificar o Partido Conservador. Este recebe o epíteto de Partido da Ordem e tem sua imagem ligada à seriedade e retidão. Mesmo que em tom de zombaria, chega a considerar Deus como o primeiro conservador, já que as leis escritas por Ele são imutáveis, daí a perfeita harmonia do funcionamento do universo (“reconheci que Deus, em sua inimitável sabedoria, foi o primeiro conservador, e que o partido que tem este nome, buscando suas raízes na criação do mundo, caminha como ele seguindo à risca os dogmas de suas leis”<sup>51</sup>).

Zacarias de Góis, antigo político conservador e agora líder progressista, ao qual França Junior atribui satiricamente a fala: “venho da ordem e sigo para o progresso”<sup>52</sup>, acumulava as funções de chefe de gabinete e Ministro da Fazenda no 3 de agosto. O político é aludido como um homem vaidoso que se esconde atrás da casaca, peça de vestuário da qual jamais se desvencilhava (“Hoje a farda é o único distintivo do poder. É a pele do Leão da Neméia”<sup>53</sup>).

Em 17 de maio, quando o folhetinista usa a descrição de um gabinete, cômodo residencial, em alusão ao gabinete ministerial, Zacarias figura entre os trastes como um móvel encapado, cuja cor ainda não se conhece (“Vai tomando as capas das cores que estão na moda”<sup>54</sup>). Essa indefinição da “cor” partidária de Zacarias é retomada em outra crônica, em

<sup>47</sup> *Rio, 29 de abril de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 2-3).

<sup>48</sup> *Idem, Ibidem*. p.2.

<sup>49</sup> *Idem, Ibidem*. p.3.

<sup>50</sup> *Rio, 2 de fevereiro de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 168).

<sup>51</sup> *Rio, 29 de março de 1868. Um Pesadelo*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 211).

<sup>52</sup> *Rio, 29 de abril de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 3).

<sup>53</sup> *Rio, 5 de maio de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 8).

<sup>54</sup> *Rio, 17 de maio de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.21).

25 de julho de 1867, em ocasião de um baile oferecido na casa de Mr. Thorthon. Ao chegar à festa, França Junior encontrou os seus “sete impagáveis personagens do domingo”<sup>55</sup>. De acordo com a descrição que faz dos convidados, Zacarias, que fora apelidado de Guizot (como este, se ocupava de assuntos financeiros do Império e também desempenhou um papel de questionar os limites do poder real), encontrava-se no jardim, “admirava os fogos de Bengala que ardiam [...]. Aquele efeito de cores diversas, o *vermelho* ao lado do *amarelo* sobretudo, encantava-lhe a vista. O Guizot não via o fogo; revia-se nele.”<sup>56</sup> O chefe de gabinete também foi comparado à letra “p”, pois “de todas as letras do alfabeto é aquela que mais facilmente muda de posição.[...] transforma-se em *q*, *d*, *b*, voltado por diversos modos”<sup>57</sup>.

Outra característica de Zacarias muito criticada pelos jornais de oposição da época era a demasiada subserviência e docilidade reservadas ao imperador (HOLANDA, 1985) em contraste à maneira áspera com que se relacionava com seus colegas de gabinete. Ao se imaginar como um pintor de “sete figuras sinistras”, França Junior encontra grande dificuldade em pintar o rosto do ministro da Fazenda, pois “fazer ressaltar de um rosto imberbe milhares de pequenos sentimentos; dar-lhe um riso de amabilidade nos lábios, e ao mesmo tempo estampar nessa fisionomia o cunho da arrogância e do poder, era um impossível!”<sup>58</sup>.

Assim como Zacarias, João Lustosa da Cunha Paranaguá também foi acusado por sua falta de definição partidária. O ministro da Guerra foi mencionado como uma “menina coquete que a todos vai namorando sem nunca se comprometer”<sup>59</sup>; como alguém que “arranja em toda parte”<sup>60</sup>; que “segue ora esta, ora aquela direção”<sup>61</sup>; enfim, que “se hospeda em várias políticas”<sup>62</sup>. Paranaguá, de fato, havia assumido a pasta da Justiça durante o ministério conservador de Ângelo Muniz da Silva Ferraz (1859-1861) e, em 1865, durante o governo liberal, assumira a presidência de província de Pernambuco. É por isso que, entre os móveis do gabinete imaginado por França Junior, Paranaguá é uma oscilante cadeira de balanço que “tendo figurado já em diversos gabinetes, ela tem a vantagem de tomar em todos eles a cor

<sup>55</sup> *Rio*, 25 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.78).

<sup>56</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Rio*, 14 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.66).

<sup>58</sup> *Rio*, 26 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.27).

<sup>59</sup> *Rio*, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.24).

<sup>60</sup> *Rio*, 2 de fevereiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.170).

<sup>61</sup> *Rio*, 29 de março de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.215).

<sup>62</sup> *Rio*, 26 de abril de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.225).

dos móveis, com os quais tão intimamente se liga; ao lado do mogno é *vermelha*; junto ao pau de cetim é *amarela*, e, em caso de necessidade, possui o segredo da cor dúbia”<sup>63</sup>.

José Joaquim Fernandes Torres, então ministro do Império, foi retratado como um ministro apático e pouco influente diante dos acontecimentos. Com mais de 70 anos à época, entre mobília do escritório figurou como “um móvel de luxo [...] o canapé de jacarandá encerado e brunido”, “anacronismo de pau que parece contar aos companheiros as lendas do passado”.<sup>64</sup>

Alheio aos fatos, Fernandes Torres é aquele que “nada ouve, nada vê, nada entende, por mais claras que sejam as explicações”<sup>65</sup>, sempre “insensível às calamidades que o cercam”<sup>66</sup>. Sarcástico, o folhetinista anuncia à posteridade: “Destas humildes linhas eu ousou me erguer até os futuros historiadores do *progressismo* para dizer-lhes bem alto: [...] o Sr. Fernandes Torres não tem a melhor parte nesta situação; por ele [...] ponho minha mão no fogo.” Aliás, França Junior parece ter tomado para si a tarefa de relatar o período para a posteridade. Em mais de um folhetim, posicionou-se como um escritor que prestava um serviço à história de seu país:

Quero cantar ainda as glórias do progressismo.  
Quando todos choram é justo que eu cante. [...]  
Pendurar a lira empoeirada nos salgueiros, como os cantores do Sinai, nesta quadra em que é ministro o Sr. Zacarias, fora um crime imperdoável perante a história! [...]  
Mas felizmente a história há de ter todos os esclarecimentos.  
Nos meus folhetins está a crônica da fase mais brilhante do progressismo.  
[...] Cada um carrega como pode a sua pedra para o edifício da pátria.  
Homero e Virgílio cantaram os seus heróis em versos.  
Eu canto em prosa os feitos do meu tempo.<sup>67</sup>

O ministro da Justiça, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, foi desqualificado por sua famosa origem familiar. Como se a pasta ministerial lhe fosse entregue como um presente de seus padrinhos, foi tido como “certo ministro” que “idolatra a pasta, que veio consolidar-lhe as gloriosas tradições de família”. Mas a imagem que mais atribuiu a este ministro foi a do glutão. Martim Francisco foi apontado como um homem “barrigudo” que “não consegue abotoar a casaca”<sup>68</sup>, recebendo adjetivos como “capado”, “nédio e robusto”. É por isso que no fictício gabinete domiciliar figurou como “um disparate de pau”<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Rio, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.21).

<sup>64</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>65</sup> Rio, 19 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.161).

<sup>66</sup> Rio, 2 de fevereiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 166).

<sup>67</sup> Rio, 3 de novembro de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.128).

<sup>68</sup> Rio, 7 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.63).

<sup>69</sup> Rio, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 23).

Porque um gabinete não é uma sala de jantar, e este Deus é o bufete, ou antes a mesa elástica do repasto, que pode acomodar em linha de batalha:  
 O louro peru recheado;  
 o tostado leitão;  
 O variado catálogo das mais esquisitas iguarias, desde a cambuquira até a fritada de línguas de rouxinol [...]  
 Uma mesa de jantar em um gabinete é o contra-senso mais revoltante que se pode imaginar!  
 Comer no sacrário da meditação!!<sup>70</sup>

A pasta da Marinha era, geralmente, ocupada por governantes jovens, que estavam iniciando sua carreira política. No gabinete organizado por Zacarias, não foi diferente, o escolhido para ocupar o cargo foi o deputado mineiro Afonso Celso de Assis Figueiredo. Apesar de ser considerada a pasta dos estreantes, ela era um degrau importante para chegar aos elevados cargos do império. Afonso Celso, mais tarde Visconde de Ouro Preto, soube aproveitar bem a oportunidade. Foi ministro da Fazenda, senador e seria presidente do conselho que se desfez devido à Proclamação da República, em novembro de 1889 (MINISTÉRIO..., 2011).

Mas, segundo Osíris, o político era apenas uma “criança viva e interessante, como certos meninos, que vêm mostrar as habilidades na sala e a quem os pais fazem todas as vontades”.<sup>71</sup> Afonso Celso foi comparado a um fruto arrancado da árvore antes do tempo e que está amadurecendo em estufa, por isso aconselhou: “Volta ao ninho verdejante donde saístes e deixa as estufas que são perigosas”, “tu ainda é muito criança: a casaca com que tu subiste ao Capitólio do poder ainda é a mesma com que tomaste o grau na Paulicéia”<sup>72</sup>. Se fosse um móvel de gabinete, seria, por sua vez, uma “mesa torneada com gavetas, que vai servindo, em caso de necessidade, de secretária. Nos gabinetes desarranjados, qualquer móvel, por mais pequeno [sic] que seja, assume, em falta de outros, grandes e importantes funções”<sup>73</sup>.

Manoel Pinto Souza Dantas, segundo França Junior, possuía um nome que designava “homem bobo e aparvalhado”<sup>74</sup>. O ministro da Agricultura, responsável pela abertura do Rio Amazonas à navegação de navios de todas as nações, era, para o cronista, “um colarinho e nada mais”.<sup>75</sup> Tido como um cooptador de dependentes, quando comparado a um gato, é aquele que “abraça as mais gorduchas ratazanas” ou quando amedrontado pela “tempestade

<sup>70</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Rio, 6 de outubro 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.24).

<sup>72</sup> *Rio, 26 de maio de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.31).

<sup>73</sup> *Rio, 6 de outubro. 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.22).

<sup>74</sup> *Rio, 29 de setembro de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.109).

<sup>75</sup> *Rio, 26 de maio de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.28).

que se anuncia” (a crise e possível queda do ministério) seus colarinhos murcham e Souza Dantas “já não abraça”<sup>76</sup>. Assim, o ministro da Agricultura era como uma “insinuativa cadeira de braços, que parece dizer a todos que entram no gabinete. – Vinde a mim, vinde repousar um pouco das fadigas; vede, eu estendo os meus braços a tudo que me cerca”.<sup>77</sup>

Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, o ministro dos Estrangeiros, foi tido como um “amigo das modas”<sup>78</sup>, “o que o vulgo chama de um bom moço”<sup>79</sup> Para Osiris, não passava de um móvel que, apesar de belo, não tinha utilidade:

Há em todos os gabinetes um traste, cujo uso especial se ignora, e que parecendo servir para muita coisa, não tem afinal préstimo para cousa alguma.

É o aparador.

O aparador é o – Deus dos estrangeiros.

É um móvel elegante; orna-lhe exteriormente uma fina casca de madeira duvidosa envernizada a capricho, e nada mais.

É uma simples peça de ornato.<sup>80</sup>

Com a morte de Sá e Albuquerque, em fevereiro de 1868, a pasta dos Negócios Estrangeiros fica vaga por algum tempo. Neste ínterim, a considerada invencível passagem Humaitá foi realizada a comando do Marquês de Caxias. Depois de uma guerra demorada e criticada pela opinião pública, a notícia serviu, entre outras coisas, para dar novas forças ao governo. Chegando ao ministério dos Estrangeiros em abril daquele ano, João de Sousa foi tido como um oportunista, já que subiu ao poder somente na hora de “colher os resultados da vitória” (“Eu confesso que não tenho aspirações; mas, se nasci com a predestinação do poder, só peço a Deus que me faça ministro em circunstâncias idênticas”<sup>81</sup>).

Contudo, ainda em 1867, tanto a ala tradicional dos liberais, bem como a os conservadores, demonstravam oposição ao gabinete progressista. Do lado liberal a insatisfação advinha, por exemplo, da escolha de um conservador para Comandante chefe no Paraguai, mas os rumos tomados pela guerra, a crise financeira, o tratamento dado à questão servil, a subserviência à vontade imperial, além da personalidade intratável de Zacarias, tornavam-no alvo de críticas que o atingiam por ambos os lados. Em julho deste ano, França Junior registrou essa proliferação de críticas ao governo progressista através do surgimento de jornais de oposição: “Gemem todos os dias os prelos contra as misérias desta situação. De

<sup>76</sup> Rio, 19 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.161).

<sup>77</sup> Rio, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.22).

<sup>78</sup> Rio, 7 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.62).

<sup>79</sup> Rio, 17 de maio de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.24).

<sup>80</sup> Idem, *Ibidem*. p.22.

<sup>81</sup> Rio, 19 de abril de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.216).

cada ângulo do império surgem jornais aos milheiros; de cada ponto ergue-se um brado de indignação contra a política dominante”<sup>82</sup>.

A Guerra do Paraguai (1865- 1870) aconteceu concomitantemente a seu trabalho no *Mercantil*. Como defensor do império e conservador, apoiou e louvou as vitórias da Guerra e seus heróis e, por outro lado, lançou críticas ferinas às decisões e omissões do gabinete frente ao conflito. Para ele, o aumento dos impostos, que o ministério justificava como decorrente dos gastos com a Guerra era, na verdade, fruto da má administração “de um ministério a cuja frente está uma capacidade financeira” e por isso deveria contribuir para a resolução do problema. Também se opôs ao recrutamento de escravos, muitas vezes oferecidos como voluntários da pátria por seus senhores, que, em troca, recebiam honrarias e condecorações. Para o cronista, as condecorações foram um meio encontrado para honrar homens vaidosos que precisavam se desfazer de um “negro capenga”<sup>83</sup> (“um escravo começou a valer um hábito da Rosa, quatro a comenda da dita e assim sucessivamente”<sup>84</sup>). Voltando de uma viagem à roça, em janeiro de 1868, relatou a cena com a qual se deparou ao descer do vagão no campo de Sant’Ana. Um negro mina escoltado por dois soldados. Era um escravo recrutado, “o governo acaba de descobrir mais esta *mina*”<sup>85</sup>.

A crise político-econômica decorrente da Guerra e de “outros contratemplos que afetavam o bom desempenho da economia, a exemplo do aumento das importações e da queda acentuada do preço do café no mercado externo” (VAINFAS, 2002, p.724) - culminando na dissolução da câmara e na exoneração do ministério Zacarias – ganhou ampla divulgação no *Correio Mercantil*. Além de dar visibilidade às dificuldades enfrentadas pelo governo, assim como as soluções equivocadas encontradas para resolvê-las, o *Mercantil* fez, muitas vezes, eco aos boatos que a oposição espalhava pelas confeitarias da Rua do Ouvidor. Apesar de toda essa crítica ao ministério, o próprio jornal foi acusado, pela outra parte da oposição, composta pelos liberais históricos, de haver selado um acordo com o chefe de gabinete, que teria feito com que a acidez destinada ao ministério fosse sensivelmente abrandada durante três ou quatro semanas do mês de fevereiro de 1868<sup>86</sup>.

Tudo começou com uma “desinteligência” entre o presidente do conselho e o comandante chefe do exército brasileiro. Apesar de abertamente o ministério declarar apoio

<sup>82</sup> *Rio*, 7 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.61).

<sup>83</sup> *Rio*, 19 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.161).

<sup>84</sup> *Rio*, 6 de outubro de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.118).

<sup>85</sup> *Rio*, 5 de janeiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.153).

<sup>86</sup> Joaquim Manuel de Macedo. In: Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados, Anno da décima-terceira legislatura. Sessão de 1868. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typografia imperial e constitucional de J. Villeneuve & C.,1868.

ao Marquês de Caxias, era sabido que, na verdade, as divergências partidárias entre este e o general conservador nunca deixaram de existir. Quando o jornal inglês, impresso no Brasil, *Anglo Brazilian Times*, publicou um artigo de Wiliam Scully, culpando Caxias pela onerosa e demorada batalha na qual a guerra havia se transformado, o conteúdo do artigo foi imediatamente relacionado ao governo, que negou envolvimento, apesar de confessar fornecer subsídios ao periódico. França Junior aproveitou o acontecimento para colocar em prova tanto o governo, quanto a qualidade do jornal inglês:

Instado pelas folhas de oposição a declarar se aquele jornal [o *Anglo Brazilian Times*] era subvencionado pelos cofres públicos, o Sr. Zacarias mandou escrever no Diário Oficial que o Sr. Scully tinha, é verdade uma subvenção, mas tão somente para ‘proteger os interesses da imigração no estrangeiro’.

E então?

O governo quer chamar emigrantes ao seio do país, e é o próprio a desmoralizar a idéia, afirmando que paga um jornal para advogar seus interesses.

Que importância podem receber os artigos do Sr. Scully, às vistas de uma tal declaração? <sup>87</sup>

A questão do *Anglo Brazilian Times* logo chegou ao campo de batalha e motivou uma carta de Caxias, pedindo explicações quanto ao fato. Este obteve sua resposta através de uma declaração de confiança do Ministério ao comandante das tropas brasileiras, que ocupou as páginas do *Diário Oficial*. Tais acontecimentos, uma vez propalados pela imprensa, foram, principalmente na Rua do Ouvidor, apropriados e reinterpretados pelos dois ramos da oposição. Sérgio Buarque de Holanda assinala que “o ofício enviado pelo Marquês recém vitorioso em Humaitá, foi interpretado como uma tentativa de forçar a retirada do ministério e a ascensão dos conservadores ao poder” (HOLANDA, 1985, p.102). Das esquinas e confeitarias da principal Rua da Corte, os boatos ganharam a assembleia geral em 28 de maio de 1868, tendo como porta-voz o deputado pelo município Neutro Joaquim Manoel de Macedo:

O Sr. Macedo: - [...] Correu pela corte, mas essa corte anda tão cheia de boatos, tão cheia de notícias...

O Sr. Presidente do Conselho: - E a rua do Ouvidor sobretudo.(Hilaridade)

O Sr. Macedo: -...[...] que do campo da guerra viera uma carta do honrado Sr. Marques de Caxias, na qual se indicava, se deixava perceber a necessidade da retirada do gabinete para que pudesse continuar o seu comando à frente do exército brasileiro. Era, dizia-se uma condição: ou o gabinete, ou eu [...] coincidiu com esta notícia uma modificação, uma...não sei como diga...um conchego, uma terna tolerância do órgão do partido conservador na imprensa, [ o *Correio Mercantil*] que até então havia feito violenta oposição ao ministério de 3 de agosto, dizendo-se que se celebrara a

<sup>87</sup> Rio, 2 de fevereiro de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.171).

paz sob condições de próximo futuro.[...] Coincidiu também com efeito com estas notícias, com esses boatos, a declaração do *Diário Oficial* ostentando a confiança do gabinete no comando em chefe dos nossos exércitos [...] No fim de duas, três ou quatro semanas, não sei, mas com a chegada da passagem de Humaitá, a tolerância terna do órgão conservador desapareceu; e dele, sem cerimônia nem cortesia, o ministério recebeu ordem formal de... pôr-se ao fresco (hilaridade); foi o ministério intimado a abandonar o poder, e dessa intimação pareceu transpirar que houvera acordo anterior.<sup>88</sup>

Ou seja, segundo Macedo, compelido pela condição imposta por Caxias, Zacarias, além de declarar publicamente a confiança do ministério, comprometeu-se a demitir-se uma vez passada a fase crítica da guerra. Isso teria gerado uma espécie de trégua nas ásperas críticas que recebia diariamente da folha conservadora. Em troca, o atual presidente do conselho receberia a tolerância (temporária) dos partidários da ordem e, talvez, não estaria completamente apartado do governo na nova situação. Uma vez que Zacarias não deixou o ministério, mesmo após a passagem de Humaitá, quando muitos pensaram ter tido fim a guerra, ou seja, descumpriu o suposto acordo realizado entre ele e os conservadores, o *Mercantil* teria voltado ao bombardeio diário ao gabinete, tendo chegado a “intimar” a retirada do mesmo.

Em sua resposta ao deputado liberal, Zacarias negou qualquer tipo de combinação e ainda acusou a folha pelo seu “grosseiro engano” de pensar que a guerra estivesse acabada, “quando Humaitá era ainda uma afronta aos aliados e podia resistir, como tem resistido.”<sup>89</sup>

Este momento de trégua, o qual o deputado Macedo chamou ironicamente de “conchego”, ao que tudo indica, realmente existiu, pois o próprio Zacarias reconheceu a temporária suspensão dos ataques (“Amainou então um pouco a fúria com que todos os dias o *Correio Mercantil*, que não creio ser dirigido pelos principais conservadores, agredia o governo”<sup>90</sup>). Não há indicações, contudo, de que isto tenha decorrido de algum acordo entre as partes. É notável que durante dois domingos, dias 9 e 16, a ausência de França Junior se fez sentir nos rodapés do periódico. As “alfinetadas” ao governo não estiveram totalmente ausentes nos folhetins dos dias 23 e 27 de fevereiro, porém foram sensivelmente reduzidas. Já nos dias primeiro e terceiro do mês de março elas nem mesmo apareceram em seus folhetins.

Aconteceu que, com a vitória em Humaitá, os conservadores, uma vez fortalecidos pela conquista de Caxias, voltaram a atacar o ministério, apostando que ele não sobreviveria a este sucesso da espada da ordem. A notícia da vitória chegou ao Rio de Janeiro no dia 28 de

<sup>88</sup> Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados, Anno da décima-terceira legislatura. Sessão de 1868. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typografia imperial e constitucional de J. Villeneuve & C., 1868. p.194.

<sup>89</sup> *Idem*, ibidem. p. 201.

<sup>90</sup> *Idem*, ibidem.

fevereiro, a bordo do navio São José, e, logo depois dela, aquilo que seria entendido como um “ultimato de Caxias”: uma carta pedindo sua substituição no comando das tropas, alegando problemas de saúde. No dia seguinte, o *Mercantil* abriu seu boletim saudando a nação brasileira e o imperador. Dois dias depois, a 3 de março, França Junior escreveu um folhetim emocionado intitulado *A passagem de Humaitá*, nele, a pena da galhofa foi deixada de lado dando lugar a um folhetim sério e laudatório aos feitos dos que, para ele, foram os verdadeiros heróis da pátria brasileira, o Marquês de Caxias e o Barão de Inhaúma. Sem, em momento algum, fazer críticas ou insinuações ao governo, deixou bem claro, ao final do texto, quais foram, para ele, os únicos responsáveis pelo sucesso do feito:

A RESOLUÇÃO DOS CHEFES ENCETOU A OBRA; a intrepidez dos  
nossos bravos realizou-a.  
Viva a nação brasileira!  
Viva Sua Majestade o Imperador!  
Viva o Marquês de Caxias!  
Viva o Barão de Inhaúma!  
Vivam o exército e a armada!”<sup>91</sup>

A passagem de Humaitá serviu, ao mesmo tempo, como fator de consolidação e de derrota do ministério. Apoiando Caxias oficialmente, Zacarias era responsável pela escolha dos generais e, conseqüentemente, por suas vitórias. Mas seus opositores contestavam este posicionamento, dizendo que o líder progressista fora obrigado pelas circunstâncias a chamar para a Guerra os melhores generais, o que qualquer um teria feito dada a dificuldade do conflito no Paraguai, independentemente de sua cor política. Não é sem fundamento a crítica que Zacarias fez aos conservadores de que, após Humaitá, estes consideraram a guerra findada e, morto o gabinete. O próprio França Junior demonstrou, em seus artigos, que compartilhava de tais ideias (“fique sabendo que já passamos Humaitá, e que a guerra está a tocar seu termo”<sup>92</sup>).

Como consequência da passagem, afirmou: “dizem uns que o ministério consolidou-se; sustentam outros que ele encomenda lugares na barca de Charonte [...] tenho bons fundamentos para inclinar-me para esta opinião”<sup>93</sup>. Essa aparente consolidação do ministério, representada pela passagem de Humaitá e pela reforma das secretarias que o mesmo encetava, não passaria, para o cronista, de um “presságio funesto” ou, do que ele chamou de “visita da

<sup>91</sup> *Rio*, 3 de março 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.195).

<sup>92</sup> *Rio*, 10 de maio 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.235).

<sup>93</sup> De acordo com a mitologia greco-romana, Charonte ou Caronte era um velho barqueiro encarregado de levar as almas dos mortos. *Rio*, 19 de abril de 1868. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.218).

saúde”, aquela que permite ao moribundo um momento de melhora pouco antes do falecimento<sup>94</sup>.

No folhetim seguinte, França Junior retomou a habitual ironia, dando espaço a uma retratação na qual revela quais foram os “verdadeiros” heróis do sul: “As glórias do acabamento *honroso* da guerra não pertencem àqueles supostos heróis, mas sim ao imortal e benemérito gabinete de 3 de agosto. Viva o invicto gabinete de 3 de agosto!!”<sup>95</sup>. Em tom de deboche, registrou a “fundamental” participação de cada ministro na vitória: “Pode porventura alguém contestar que o acabamento da guerra não seja devido ao – recrutamento dos negros-minas, o feito mais brilhante do tino administrativo”<sup>96</sup> do ministro da guerra? Os ministros da Agricultura e da Justiça mereceram vivas porque foram responsáveis pelos primeiros foguetes da festa, e Afonso Celso (marinha) porque foi “o almirante do feito”<sup>97</sup>. Verifica-se, nestas passagens, que, além de apartar os ministros da vitória em Humaitá, o cronista pressupôs, mais uma vez, a finalização da guerra.

É notável que França Junior tendesse a identificar a sua opinião em relação a estes acontecimentos a opinião do povo. Quando a população se dirigiu à casa de Zacarias, obrigando-o, em suas palavras, a dar vivas ao Marquês de Caxias, “alguns quiseram enxergar uma pujante ironia da parte do povo”, mas “o povo estava, *como eu*, na melhor boa fé”<sup>98</sup>. Ou seja, o povo compartilhava com ele a opinião de que o verdadeiro herói do feito era o Marquês e não Zacarias, e numa atitude de afrontar o presidente do conselho, que pretendia atribuir para si o sucesso do campo de batalha, a massa obrigava-o a dar vivas a Caxias.

Como se não bastassem tantas polêmicas em que estivera envolvido o 3 de agosto, a imprensa oposicionista ainda se deleitaria com mais um escândalo que viria a público em abril daquele ano de 1868. A chamada questão Navarro, questão Tavares ou, ainda, questão do *Diário do Rio*. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, “apareceu, em certo momento a oportunidade para o gabinete Zacarias” de adquirir o *Diário do Rio*, que então “se tornaria porta voz do pensamento ministerial” (HOLANDA, 1985, p.317). Mas essa atitude era extraoficial, e, uma vez levada ao conhecimento da imprensa, o folhetinista do *Mercantil* logo tomou para si a tarefa de narrar a história como ela “realmente” aconteceu:

A história deste acontecimento tem sido mal narrada. Eu vou contar o caso como o caso foi:

---

<sup>94</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Rio, 15 de março de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.198).

<sup>96</sup> Idem, *Ibidem*. p.200.

<sup>97</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>98</sup> Idem, *Ibidem*. p.199.

O Sr. Zacarias entendeu, e com muitos bons fundamentos, que ministério sem jornal é arco de rabeça sem resina.

A folha oficial, dizia Sua Exa., lançando vistas largas para a tela do futuro, não pode preencher o desiderato a que aspiro.

É pequena por demais para realizar o meu sonho.[...]

O *Diário do Rio de Janeiro* aparece-lhe então como aquela pomba que Noé divisou da janela da arca. [...] E desde esse dia o Sr. Presidente do conselho jurou aos seus penates que o *Diário* seria seu.

Começou então a farsa; nome do redator na frente da folha, proprietários conhecidos e caixas de tipos na alfândega despachadas pela verba [...] <sup>99</sup>.

A antiga redação do jornal, composta por Saldanha Marinho, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães desfez-se em 1867. Luís Augusto Navarro de Andrade, antigo colaborador d'A *Opinião Liberal* e do *Jornal do Comércio* adquiriu então o jornal por “sabê-lo gordamente subvencionado”, o que Quintino negou <sup>100</sup>.

A partir daí, a história adquiriu diferentes versões. Para Raimundo Magalhães Junior, Navarro não soube “administrar bem o jornal e o transferiu, depois, a Francisco Antônio Alves de Brito” <sup>101</sup>, que não o quis na redação e ofereceu-lhe, com o intuito de afastá-lo, “o posto de correspondente na Europa, com trezentos mil réis por mês e dez contos de ajuda de custo” <sup>102</sup>. Navarro, depois de receber parte do pagamento, teria se negado a embarcar e “queixou-se pelo ‘Correio Mercantil’ de *ter sido enxotado*” <sup>103</sup>, exigindo que “o gabinete Zacarias o compensasse pelos sacrifícios que fizera apoiando-o” <sup>104</sup>. Só por isso o Ministério já se encontraria em uma situação difícil de ser desvencilhada, pois pagava com o dinheiro do Tesouro os custos de um jornal para que este defendesse os interesses do gabinete perante a opinião pública. Mas a versão que corria pela Rua do Ouvidor, e que fora rapidamente apropriada pela oposição, é ainda mais grave. De acordo com ela, a própria escolha de Navarro para a direção do jornal havia sido previamente calculada. Assim França Junior a registra:

As coisas estavam assim dispostas, eis que aparece o Sr. Afonso Celso com uma idéia luminosa [...] ‘É preciso consumir a obra, disse Sua Exa.: o novo jornal deve intitular-se – Conservador. Divide-se assim o grande partido da ordem, [...], e manda-se espalhar amanhã pela cidade que a folha é redigida por um dos conservadores mais distintos. <sup>105</sup>

<sup>99</sup> *Rio, 3 de maio de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 230).

<sup>100</sup> R. Magalhães Júnior. Nota. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.233).

<sup>101</sup> *Idem*. *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Idem*. *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Idem*. *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Idem*. *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Rio, 3 de maio de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.231).

Contudo, na redação do *Diário*, Navarro, “animado de patriotismo, encetou [...] uma série de artigos, exaltando o heroísmo e as virtudes cívicas do ínclito marquês de Caxias”<sup>106</sup>, que chegaram ao ápice a 1º de março de 1868, com a notícia sobre a passagem de Humaitá. Isso haveria desagradado o ministério que subvencionava a folha, e então, se tramou a retirada de Navarro da redação do jornal:

Era preciso, entretanto, fazer as coisas de modo a não dar escândalo. Entra em cena o Sr. Tavares, que, julgando arranjar o negócio, entorna completamente o caldo.

Munido dos competentes protocolos, o Sr. Tavares ataca de frente o Sr. Navarro, oferecendo-lhe um lugar de cônsul, dez contos de réis para fazer a viagem à Europa e quatro contos para montar ali sua casa.

O Sr. Navarro teve o mau gosto de rejeitar este dote.

Complica-se a situação; o ex-redator vem à imprensa e promete esclarecer tudo.<sup>107</sup>

O que corria entre a oposição era que, por intermédio de Tavares,<sup>108</sup> o presidente do conselho oferecia, para afastar o redator do *Diário*, um cargo de cônsul na Europa. E que, diante da negativa de Navarro, Zacarias teria ido à imprensa, tentando se mostrar inocente, pedindo que Navarro dissesse “quem foi que o feriu” a fim de tomar as devidas providências. O que serviria de deixa para que o ex-redator fosse aos jornais e tornasse pública toda a questão.

Sérgio Buarque de Holanda parece compartilhar de uma versão da história mais parecida com a de França Junior e da oposição do que com aquela defendida por Magalhães Junior (de que a saída do redator deu-se por falta de habilidade na administração da folha). Para Buarque de Holanda:

O chamado “caso Navarro” não chocou apenas pelo fato de se ter valido o ministério de dinheiros públicos para comprar o afastamento de um redator, e um redator em quem os ministros, não confiavam. É verdade que o jornalista Navarro Andrade fez o possível para divulgar a “cilada infame” que lhe armara o governo, indo a redação do *Correio Mercantil*, [...] passou então a pintar os ministros com as cores mais negras [...] O grave era que também permitia reforçarem-se as incompatibilidades entre o governo e o general-chefe, logo em seguida à passagem de Humaitá. E a folha dos conservadores, notoriamente ligada a Caxias, não exitou [sic] em utilizar o caso com esse fito (HOLANDA, 1985, p.317).

Existe entre essa versão e a versão da oposição, contudo, uma diferença que a aproxima daquela contada por Magalhães Junior. De fato, a negativa de Navarro e seu

<sup>106</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Idem*, *Ibidem*, p.232.

<sup>108</sup> Nenhuma das fontes até agora pesquisadas indica dados mais precisos sobre esta pessoa, nem mesmo seu sobrenome.

lamento pelo ultraje recebido só se deram após este embolsar uma parte da quantia da ajuda de custo para a viagem.

O escândalo parece ter perdurado nos jornais durante vários dias. Os ministros publicavam entrelinhados nos *Jornal do Comércio*, tentando se explicar. Zacarias escrevia mais artigos em busca de se desvencilhar das acusações que lhe eram atribuídas (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.228). Como uma tentativa de provar que não mantinha relações de amizade com Tavares, declarou, mais tarde, pelas páginas do *Diário Oficial*, que o jornalista estava proibido de assistir às assembleias das secretarias, alegando que este cidadão, ao sair das mesmas, se sentia no direito de oferecer empregos em nome do gabinete. A atitude só serviu para desgastar ainda mais a imagem de Zacarias, pois era arbitrário e inconstitucional proibir a entrada de um cidadão livre em uma assembleia pública.<sup>109</sup>

Quando da abertura das câmaras, em maio, todas as polêmicas envolvendo o gabinete foram trazidas à tona pelos deputados da oposição. França Junior, ao relatar o caso em seu folhetim, mais uma vez, aproxima a sua versão dos fatos à versão de “todos”:

Todos conhecem o fato. [...]

A questão do *Diário do Rio* enredou de tal modo o Sr. Presidente do conselho, que a sua reputação correu risco de naufragar.

O Sr. Tavares era a alma do negócio; era preciso acabar com aquelas frases cabalísticas: - Vim do Z. - Fui para o Z. - O Z. me disse, etc.

Novo Alexandre, Sua Exa., corta o nó górdio com a espada do arbítrio.

Aparece nas colunas do *Diário Oficial* e declara que daquela data em diante as audiências estavam fechadas para o Sr. Tavares [...]<sup>110</sup>.

Conforme o tempo passava, o folhetinista conservador fazia coro a outros que combatiam aquele ministério e que pareciam não acreditar na permanência do gabinete frente a tantos escândalos. Para ele, ocupando o “edifício da pátria”, os progressistas se faziam “surdos às intimações de despejo que lhe fazem constantemente os co-proprietários [liberais e conservadores], vão conservando-se nele, esperando talvez que estes lancem mão de meios mais violentos, para compeli-los a sair.”<sup>111</sup> Mas ainda acreditava que a queda estava bem próxima. “A maromba com que apareceu em cena, e com que tem se escudado para fazer ginástica, já lhe vai faltando, de modo a não deixar dúvida sobre uma queda iminente”<sup>112</sup>. Talvez Osiris estivesse aqui fazendo uma alusão ao apoio da coroa ao Ministério progressista afinal, o Imperador, desde a questão do Ministério com Caxias, suscitada pelo artigo do jornal

<sup>109</sup> Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados, Anno da décima-terceira legislatura. Sessão de 1868. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typografia imperial e constitucional de J. Villeneuve & C., 1868.

<sup>110</sup> *Rio, 10 de maio de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.236).

<sup>111</sup> *Rio, 6 de julho de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.265).

<sup>112</sup> Idem, *Ibidem*. p.269.

de W. Scully, tendera para o lado do Marquês. A queda do 3 de agosto só não acontecera naquele momento porque seria totalmente avessa aos princípios representativos à utilização da espada como um instrumento de pressão política. Para o fim do progressismo, bastaria o primeiro pretexto, e este foi a “escolha de um senador na lista tríplice, que o gabinete não quis referendar” (HOLANDA, 1985, p.104). Em seu último folhetim antes da queda do Ministério, a quatro dias do acontecimento, França Junior fechou o artigo com significativos versos de Tomás Antonio Gonzaga:

Minha bela Marília, tudo passa.  
A sorte deste mundo é mal segura,  
Se vem depois dos males a ventura  
Vem depois dos prazeres a desgraça.<sup>113</sup>

Uma particularidade das críticas feitas por Osiris era a ausência da ridicularização, ou mesmo do combate, à figura do monarca, algo que já era comum em parte da imprensa. O folhetinista concentrou sua sátira no gabinete ministerial de maneira que a corrupção ou inabilidade do governo ausentava o representante máximo do Império de qualquer responsabilidade. Para ele, o Imperador era, tanto quanto os demais cidadãos, vítima de maus senadores, ministros, deputados, presidentes de província e outros.<sup>114</sup>

No dia 16 de julho, Itaboraí, representante da velha trindade saquarema, toma o lugar deixado por Zacarias. As preocupações mais urgentes naquele momento eram, em primeiro lugar, uma “conclusão honrosa da guerra”, em segundo, “corrigir o descalabro financeiro que a guerra produzira e que os erros do Ministério demissionário contribuíam para levar a extremos nunca vistos” (HOLANDA, 1985, p.106-7). Itaboraí, tendo boas relações com Caxias e sendo considerado o grande financista do Império, reunia as qualidades necessárias para assumir a pasta deixada pelo chefe progressista. Com o advento do Ministério conservador, no dia 16 de julho, o segundo quinquênio liberal (ou liberal-progressista) havia chegado ao fim. No folhetim publicado quatro dias depois, a mudança de temática a que o autor se submete é notória, conforme tivemos a oportunidade de verificar na primeira citação deste capítulo:

Afastemos por um momento as vistas do quadro da política.  
Novos horizontes se rasgam para o Brasil.  
No fundo daquele painel que ainda ontem nos amedrontava com as cores  
mais negras, brilha felizmente o arco íris, precursor da bonança.

<sup>113</sup> *Rio, 12 de julho de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 276).

<sup>114</sup> Um estudo a respeito de dois jornais de caricaturas paulistas do mesmo período demonstra que os jornalistas liberais atuavam de maneira diversa do folhetinista no que tange à figura do monarca. Em suas charges e caricaturas, estes jornais satirizavam a inaptidão do governo em resolver as questões nacionais em imagens onde estava representado, além dos sete ministros, o Imperador. Sobre as caricaturas dos jornais paulistas do Século XIX ver: (SOUZA, P., 2008)

A política já não nos causa receio.  
 Nas ameias da pátria está içada a bandeira da ordem; o sistema representativo vai entrar em seus eixos, sobre a liberdade individual já não pesam os caprichos do arbítrio. [...]  
 O folhetinista, mais do que ninguém, deve ocupar o espírito com as diversões; hoje aqui amanhã ali, vive de episódios [...].  
 Se até aqui nos preocupava a mente uma idéia fixa, não trepidamos em prometer ao leitor que doravante havemos de ser um folhetinista em regra.  
 115

Em seu último folhetim para o *Mercantil*, de 26 de julho, França Junior só se aproximou dos assuntos políticos ao dizer: “Um recebedor de gôndola é uma influência local esquecida pelo governo”.<sup>116</sup> Ao fim do mesmo, o escritor irá despedir-se de seus leitores e agradecer a direção do jornal, na pessoa do Dr. Leonel de Alencar, e aos colegas de redação Visconti de Coaracy e Cavalcanti Raposo. Deixando de lado seu pseudônimo Osíris, revelou sua verdadeira identidade ou, como ele mesmo preferiu definir, deixou seu “nome de guerra” e levantou a viseira. A política estava salva do “cancro” do progressismo, e o escritor, seguro para assinar seu verdadeiro nome<sup>117</sup>.

Sua saída do *Mercantil* explica-se pelo convite do então senador Francisco Gonçalves Martins (1807-1872),<sup>118</sup> o Barão de São Lourenço, nomeado pela nova situação ao governo provincial da Bahia, para se tornar secretário daquela província durante sua administração<sup>119</sup>.

## **2. *Gazeta de Notícias, O Globo e O Paiz* (1877-1890): “todas as coisas e outras coisitas mais”<sup>120</sup>**

A experiência vivida em sua estadia na Bahia e nos anos que se seguiram após seu retorno ao Rio de Janeiro parece ter sido de suma importância para a mudança de teor dos artigos publicados por França Junior a partir de 1877. O jovem ousado, de humor ácido, que escreveu polêmicos folhetins no *Bazar* e no *Mercantil* e, depois, tornara-se funcionário público na Bahia, retornou à capital do Império como candidato à deputação. Não venceu as eleições, mas conquistou o público do Rio de Janeiro, escrevendo uma série de comédias para serem encenadas no *Teatro Phênix Dramática*.

<sup>115</sup> *Rio, 20 de julho de 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.277).

<sup>116</sup> *Rio, 26 de julho 1868*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.283).

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>118</sup> Curiosamente, de acordo com Lucia Guimarães, o mesmo Barão foi padrinho político de Zacarias Góis quando este iniciara sua carreira no Partido Conservador. Zacarias saiu do Partido em 1861 para ingressar na Liga Constitucional. Cf. In: (VAINFAS, 2002, p.724).

<sup>119</sup> R. Magalhães Júnior. Introdução. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.XI).

<sup>120</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro. 05 out. 1884.

Nesta época, contribuiu para o *Jornal da Tarde*<sup>121</sup>. Nele, suas primeiras inserções se pautaram por uma tentativa de escrever um romance em folhetim. Utilizando-se do mesmo pseudônimo dos tempos do *Mercantil*, Osíris, publicou *Uma Véspera de Reis em 1850*, entre os dias 1º e 12 de fevereiro, quando cessou sua contribuição sem finalizar a história. Não pude precisar qual fora sua contribuição anônima para este jornal, mas creio que ela teve lugar, já que, em abril, uma crônica de sua autoria chamada *As Encomendas* foi publicada anonimamente<sup>122</sup>. Entre abril e maio, a coluna *Variedades* trouxe, além de artigos anônimos, artigos assinados por F., F.J, ou F. Jor. que, certamente, saíram da pena do autor. Foi somente no dia 31 de maio que a coluna *Folhetim do Jornal da Tarde* ganhou uma nova série de artigos escritos por França Junior. Em sua *Crônica Musical*, o folhetinista falou sobre as óperas que estreavam na cidade, companhias teatrais, dramas, atrizes e maestros, além de outros eventos culturais nos quais se divertiam e se socializavam os grupos privilegiados. A exemplo dos saraus da *Philarmônica* e do *Club Mozart*. Sua contribuição para este jornal durou até o fim de 1872.

Popularizara-se, nestes anos, o nome do “Sr. Dr. França Junior”, folhetinista e comediógrafo genuinamente nacional, que, em 1873, foi convidado a integrar a comissão que representaria o Império Brasileiro na Exposição Universal de Viena, Áustria. Participação que o fez merecedor de títulos como o de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa e da Ordem Austríaca de Francisco José no ano seguinte. Títulos que tanto havia criticado em seus folhetins do passado por terem perdido o seu valor após a distribuição dos mesmos devido à Guerra com o Paraguai.

Somando-se a essa nova fase experimentada pelo antigo estudante da Pauliceia, que agora era condecorado e conhecido em todo o Rio de Janeiro e até em algumas províncias<sup>123</sup>, o jornal onde irá escrever, a partir de 1877, tem um propósito bem diverso daqueles periódicos nos quais escrevera anteriormente. A *Gazeta de Notícias* pretendia-se uma folha comercial e popular. Mas não é só, França Junior escreveu para ela, no tempo em que esteve

<sup>121</sup> O *Jornal da Tarde* havia surgido em novembro do ano anterior (1869), de propriedade de Ângelo Thomaz do Amaral.

<sup>122</sup> Este folhetim foi publicado posteriormente na *Gazeta de Notícias* (31 out. 1877) e, mais tarde, escolhido para constar na edição do livro *Folhetins*, de 1878. Curiosamente, outros pseudônimos presentes no *Bazar Volante* e no *Mercantil*, como *Nihil* e *Flumen Junius*, também surgiram como colaboradores deste jornal. Outro indício desta contribuição anônima é quando diz em um de seus artigos: “temos alfinetado muito na coluna *Echos da Cidade*”, coluna esta que nunca apresentava sua autoria.

<sup>123</sup> Lima (2003) registra que França Junior, em visita a São Paulo, em maio de 1875, teve sua chegada e partida noticiada pelo jornal *A Província*, além de ter publicado comentários no mesmo jornal a respeito da ópera *Um Ballo in Maschera*. Na Bahia, é o próprio folhetinista quem dá testemunho da amabilidade com que foi recebido na província em 1878, por Lopes Cardoso, “o Araújo da Bahia”, redator do Diário de Notícias. O que indica o círculo de sociabilidade do qual fez parte quando residente em Salvador, podendo, até mesmo, ter contribuído para algum jornal local. Cf: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. 08 mai. 1878.

em vigor o Ministério chefiado pelo conservador Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias.

No ano em que subiu ao poder o gabinete liberal do Visconde de Sinimbu, o folhetinista estava fora do Brasil, escrevendo sobre a exposição de arte, e, portanto, relativamente afastado dos acontecimentos políticos em pauta na Corte. Dessa forma, acredito que estes três fatores: a experiência vivida, a proposta popular da folha e a conformidade à situação política vigente foram os elementos motivadores da mudança no teor de seus textos, que passam a versar sobre a vida cotidiana, as modas, as cenas familiares e a vida social da Corte. Atingindo, dessa maneira, um público leitor mais amplo, pois, além da elite política, seus folhetins passaram a agradar o que ele mesmo designou como “classe média” e também ao “belo sexo”.

Essa adoção de novas temáticas que marcou sua participação na *Gazeta*, de maneira geral, permaneceu em outros jornais nos quais França Junior colaborou a partir de então, como *O Globo*, *O Globo Ilustrado* e, por fim, *O Paiz*. Sem abolir os assuntos políticos, observa-se, todavia, que sua participação nestes jornais também configurou-se por uma tentativa de camuflagem de seu real posicionamento ante algumas questões demasiadamente polêmicas como o republicanismo e a abolição.

Antes de significarem alienação quanto às principais questões de seu tempo, essas mudanças podem ser vislumbradas como uma estratégia dupla de sobrevivência no meio jornalístico, que visava tanto ao bom relacionamento com seus pares, como Quintino Bocaiúva, que possuía ideias absolutamente diversas das suas, como, por outro lado, a uma tática para dilatar seu público leitor. A estratégia parece ter dado certo em ambos os sentidos. Vejamos com mais vagar em que consistiu sua colaboração para cada um desses jornais, bem como o lugar que estas folhas ocupavam na imprensa de finais do XIX, buscando compreender melhor a mudança de conteúdo que, a partir de então, se verifica.

### 2.1 *Gazeta de Notícias*

A *Gazeta de Notícias* surgiu em meados da década de 1870, com o intuito de explorar o lado comercial da imprensa (VAINFAS, 2002, p. 421). De acordo com Asperti (2005, s/p), ela “trazia em seu bojo tudo aquilo que os poucos letrados da capital federal [...] desejavam: literatura amena de romances-folhetins, pequenas colunas de crônicas de variedades e seção de piadas, dentre tantas outras”. Vendido a quarenta réis o exemplar, logo se tornou um jornal popular, sendo considerado “um acontecimento jornalístico” nas palavras de Sodré (1995, p.257).

A convite do editor e fundador da folha, Ferreira de Araújo, França Junior começou a publicar nela seus folhetins em 15 de agosto 1877 e escreveu aproximadamente 40 artigos até 17 de outubro de 1878. Em março daquele ano, foi nomeado correspondente da folha na Exposição de Universal Arte, em Paris. Embarcou então no navio Elbe, que, passando por Salvador, teria como destino o velho continente. Já havia preparado então a publicação em livro de parte de sua colaboração para a *Gazeta*, que se encarregou de enviar exemplares para os principais jornais, que, por sua vez, noticiaram o lançamento e agradeceram o recebimento da edição <sup>124</sup>. Após assinalar a amabilidade com que fora recebido na Bahia pelos antigos colegas, França Junior registrou a chegada do navio a Portugal onde os brasileiros foram impedidos de desembarcar devido às notícias a respeito da febre amarela que chegaram a Lisboa. Da Península Ibérica o navio partiu para a França, de onde data seu último folhetim, em 29 de agosto, e publicado semanas depois.

Os títulos usados nesta série são muito reveladores da mudança temática a que o autor se submeteu. Alguns exemplos são: *O Rio de Janeiro e a Rua do Ouvidor*; *Os bailes*; *Jantares*; *Enterros*; *O namoro*; *Visitas*; *Luminárias*; *Mudanças*; *Crianças*; *Bondes*; *Vizinhos*; *Casamentos*; *Feijoadas*; *Friburgo a Petrópolis*; *A missa do Galo*; *O Cantor das Serenatas*; *Os recitativos*; *O carnaval*; *Rapazes*; *Maridos e Mulheres*.

Apesar de prometer várias vezes não falar de política, para não entediar as leitoras, a crítica política não esteve completamente ausente, ainda que muito atenuada, como podemos observar em *Pretendentes*, *Encomendas*, *Organizações Ministeriais* e *A República*. Ou ainda pontualmente em crônicas como *Mudanças*, que se inicia com o aviso:

É de mudanças de casas e não de mudanças ministeriaes que vamos nos ocupar.

Fazemos desde já esta observação, a fim de que os leitores e sobretudo as leitoras, para quem especialmente escrevemos, não atirem a *Gazeta*, para um lado, e exclamem:

-Ora esta, temos política!

Política?!

*Juramos nunca mais fazer a corte a tal senhora*, desde que vimos um nosso bom amigo e correligionário entrar pela casa à dentro com a cabeça quebrada.

É querem saber por quê?

Somente por ter ousado gritar em uma eleição:

-Perca-se tudo, senhores, mas salve a moralidade pública. <sup>125</sup>

<sup>124</sup> A publicação dos folhetins em livro facilitou a divulgação de sua obra nas províncias. De setembro a dezembro de 1878, o jornal *A opinião* de Corumbá, Mato Grosso, publicou alguns dos folhetins presentes na coleção. Cf. (NADAF, 2002).

<sup>125</sup> FRANÇA JUNIOR. *Mudanças*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. 10 out.1877.

Mais uma vez prevendo uma reação negativa caso entrasse no assunto, iniciou o folhetim *A República* dando voz a um leitor imaginário que repugnava assuntos políticos. E assim como em *Mudanças*, o folhetinista, antes de entrar no assunto a que se destinava naquele dia, fez uma introdução na qual suas opiniões foram expostas. Apesar de tranquilizar o leitor dizendo que falaria de república como “a casa do estudante”, mais adiante, simula ser traído pelo hábito e expõe claramente suas ideias a respeito do sistema político:

Por que chamam república o lar escolástico?  
 Será porque a desordem, entrando pela porta da rua, alli se installa com todo o seu cortejo de extravagâncias e excentricidades , desde a sala, (...) até a cosinha [...]?  
 Será porque alli não há meu nem teu?  
 Será porque... Com os diabos, lá ia eu escorregando para a maldita política.<sup>126</sup>

Dessa maneira, a crítica política na *Gazeta de Notícias* caracterizou-se pelo abandono de um alvo único e específico que fora o partido liberal durante a primeira fase de seus escritos, substituído pela adoção da crítica mais genérica, como ao esvaziamento dos partidos, à corrupção eleitoral e à patronagem política.

## 2.2 *O Globo* e *O Globo Ilustrado*

Em setembro de 1881, Quintino Bocaiúva, juntamente com Salvador de Mendonça, lançou, no Rio de Janeiro, o jornal *O Globo*. Jornal que muito se assemelhou, em seu formato, à *Gazeta de Notícias*, embora não contasse com o prestígio da mesma. Apesar de ter como programa “respeitar todas as opiniões bem intencionadas”,<sup>127</sup> *O Globo* possuía, inequivocamente, orientação republicana, o que não significou que os colaboradores do jornal compartilhassem deste posicionamento político.

França Junior, sob o pseudônimo de Farnac Rujino, escreveu diariamente na folha a seção *Ecos da Cidade*, de setembro a outubro de 1881. Depois, passou a contribuir semanalmente com folhetins independentes que intercalaram uma outra série, também de sua autoria, *Notas de um Vadio*. Esta contou com oito artigos publicados até outubro de 1882. As *Notas*, bem como alguns folhetins publicados n’*O Globo*, eram as mesmas veiculadas, geralmente no dia anterior, em outra publicação de propriedade deste jornal, administrada por P. L. Flores, intitulada *O Globo Ilustrado*<sup>128</sup>. A partir de novembro daquele ano, deu início a

<sup>126</sup> FRANÇA JUNIOR. A República. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 23 jan. 1878.

<sup>127</sup> *O Globo*, Rio de Janeiro. 13 set. 1881.

<sup>128</sup> A folha ilustrada, criada em dezembro de 1881, dizia-se dedicada a “financistas, agricultores e ao belo sexo”. Propunha-se oferecer “uma leitura amena e recreativa”. Nela, as famílias encontrariam “figurinos, desenhos

outra série semanal chamada *Aos Domingos*. Devido ao elevado grau de deterioração dos exemplares e mesmo à inexistência dos exemplares publicados a partir de março de 1883 nos arquivos consultados, não foi possível determinar quando França Junior deixou de escrevê-la.<sup>129</sup>

Os artigos do *Globo* e do *Globo Ilustrado* versam, de maneira geral, sobre os costumes e a vida cotidiana na Corte. Entretanto, diferentemente dos anteriores que publicou na *Gazeta*, estes coincidiram com um período em que estiveram em vigor somente gabinetes liberais, presididos, respectivamente, por: José Antônio Saraiva (até 21 de janeiro de 1882); Martinho Álvares da Silva Campos (até 3 de julho de 1882); João Lustosa da Cunha Paranaguá (até 24 de maio de 1883). Por isso, observa-se que, nestes jornais, a crítica política teve maior destaque do que no anterior. Afinal, para França Junior, o novo Partido Liberal representava o mesmo que a “Liga Progressista” que, antes disso, também se chamou “Reformadores”<sup>130</sup>.

Durante a série *Notas de um Vadio*, e nos artigos que a intercalaram, França Junior pontuou em seus folhetins sobre a vida cotidiana na Corte, alfinetadas ao chefe do gabinete em vigor, Martinho Álvares da Silva Campos. Para isso, seguiu a mesma linha dos ataques pessoais destinados a Zacarias de Góis há 15 anos. Várias vezes, o folhetinista recorreu à adaptação e atualização de folhetins outrora publicados no *Correio Mercantil*. Citamos, a título de exemplo, o folhetim *Na roça*, que foi publicado n’*O Globo* e *O Globo Ilustrado* em 1882. Sua primeira parte foi retirada de *Dois dias na roça*, escrita em 1867 para o *Mercantil*. Vejamos como França Junior descreve nesta um burro que lhe servira de meio de transporte:

A minha montaria tinha um nome *sui generis*. Chamava-se *Vira-casaca*, segundo me informou o pajem.

-Mau, disse eu, logo meio escabreado, eis um indivíduo que não pode oferecer grandes garantias.

-Eh! Eh! Não, nhonhô, é até animal muito bem ensinado.

-Mas donde lhe veio então este nome!

-Sinhô é que sabe, ele diz que foi por causa de uma queda que este burrinho deu em um deputado que virou casaca.

Instintivamente lembrei-me do *Guizot*.

-Tu conheces este deputado, moleque?

- *Conhece* sim senhor, já faz muito tempo.

-Como se chama?

---

relativos às modas em voga, vestuário e ornatos, retratos e biografias de pessoas ilustres, leitura instrutiva e moralizadora” (*O Globo Ilustrado*, Rio de Janeiro. 18 dez. 1881).

<sup>129</sup> Um total de 88 artigos diferentes pôde ser contabilizado nestes dois periódicos, dentre os quais 21 constam na quarta edição de *Folhetins*. Cf: (FRANÇA JUNIOR, 1926).

<sup>130</sup> De fato, em 25 de julho de 1868, após o fim do último ministério progressista, estes fundaram o Centro Liberal. De acordo com Buarque de Holanda, “do Centro Liberal vai sair o Clube da Reforma, que contará com o periódico *A Reforma*, de tanta importância, em busca de unidade de vistas entre pessoas de procedência tão diversa” (HOLANDA, 1976, p.112).

- Lá o nome, não sei, não sinhô. É um *home* alto, magro, de cinturinha muito fina, nariz grande, meio calvo e andava como aquela preta Rosa, lá de casa, que nhonhô conhece... todo se bulindo...  
Decididamente eu não me tinha enganado; era o bicho, como dizem os capadócios.<sup>131</sup>

Já na versão publicada 15 anos depois no *Globo Illustrado*, em 12 de março de 1882, o nome e a caracterização física do animal são diferentes, de maneira a adaptar-se à atual situação liberal. A base textual, contudo, é nitidamente a mesma:

A minha montaria tinha um nome engraçado. Chamava-se Martinho.  
-Mau, disse, logo escabreado, eis um indivíduo que não pode oferecer grandes garantias.  
-Que tal é este animal? perguntei ao pajem.  
-É muito bom, nhonhô.  
-Mas d'onde lhe vem então este nome?  
-Sinhô é que sabe, ele diz que foi por causa de uma queda que este burrinho deu em um deputado.  
Instintivamente lembrei-me do Sr. Martinho Campos, que na época em que se passa esta cena, era o representante da nação mais endiabrado que havia no parlamento. Era justamente quando o Sr. Martinho Campos atrapalhava todos os ministérios.  
-Tu conheces este deputado, moleque?  
-Conheço sim senhor, já faz muito tempo.  
-Como se chama?  
- Lá o nome, não sei, não sinhô. É um *home* alto, magro, sem barba, parecendo, assim, mal comparando, com sinhá velha Dona Felicidade. Tem perna comprida, e quando anda, bole com a cabeça.  
Decididamente eu não me tinha enganado; era o bicho, como dizem os capadócios.<sup>132</sup>

No período em que escreveu para *O Globo* e *O Globo Illustrado*, França Junior demonstrou-se contrário aos reformadores políticos, que, segundo ele, “querem aproveitar-se de uma constipação que sofre o país, e que pode ser curada homeopaticamente com acônito, para extrair-lhe os dentes sãos, um por um, e impingir-lhe uma dentadura postiça!”<sup>133</sup>. Por isso foi contrário a esses homens que proferiam juramentos que não se cumpriam, como: “garantias individuais”, “ensino livre”, “emancipação” e “abolição”<sup>134</sup>. Este folhetim foi um raro momento no qual o autor se aproximou das questões mais polêmicas em pauta no período. Contudo, deixa clara sua posição a respeito dos reformadores, esquiva-se de declarar o que pensava a respeito das reformas em si. Abstendo-se, dessa maneira, de posicionar-se contra ou a favor das mesmas.

<sup>131</sup> *Rio, 15 de setembro de 1867*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957. p.102).

<sup>132</sup> FRANÇA JUNIOR. Na roça. **O Globo Illustrado**, Rio de Janeiro. 12 mar. 1882.

<sup>133</sup> FRANÇA JUNIOR. Notas de um vadio III. **O Globo**, Rio de Janeiro. 24 abr. 1882.

<sup>134</sup> Idem.

### 2.3 O Paiz

Depois de contribuir para *O Globo*, o jornalista foi convidado pelo conde de São Salvador de Matosinhos a escrever em outra folha republicana, *O Paiz*, que, sob a chefia de Quintino Bocaiúva (que também migrara daquele jornal), tornou-se a principal trincheira de ataque ao regime monárquico e um dos maiores responsáveis por sua derrota. Nas páginas d'*O Paiz*, figuraram grandes jornalistas, políticos e abolicionistas brasileiros, como Rui Barbosa, Fernando Lobo, Joaquim Serra, Alcindo Guanabara, Urbano Duarte e Joaquim Nabuco. Quantitativamente, a maior contribuição de França Junior como folhetinista foi para este jornal que, paradoxalmente, pretendia derrubar a instituição a que o jornalista, a seu modo, procurava sustentar. De outubro de 1884 até junho de 1890, escreveu aproximadamente três centenas de artigos, entre os quais duas dúzias de pequenas peças e comédias para serem lidas, espécie de sainetes, até o momento ignoradas pelos críticos teatrais que se dedicaram à interpretação de sua obra.<sup>135</sup>

Na seção *Ecos Fluminenses*, publicou folhetins sobre os mais variados temas até agosto de 1889, quando sua contribuição passou a configurar em artigos independentes, geralmente tendo lugar na primeira página do jornal. Em seu primeiro artigo, o autor prometeu que, naquele espaço, faria, todas as segundas-feiras, uma pequena “conferência” sobre os hábitos sociais, os tipos populares, as belas artes e “outras *cositas* mais” que viessem a sua mente, com exceção de uma, a política, pelo seguinte motivo:

Já lá se vão trinta anos, eu era criança. Ao voltar do colégio, passando pela Igreja de Sant’Anna, onde se fazia uma eleição, vi à porta grande ajuntamento de povo. No centro um homem gesticulava com a cara ensangüentada e o nariz esborrachado.

\_ O que é isto, perguntei ao negro que me acompanhava, uma boa e santa criatura que Deus haja.

\_ *Eh!Eh!* disse-me ele, *nhô nhô não sabe o que que é? É política memo,si siô.*

Esta definição de política dada por um preto boçal gravou-me de tal modo que nunca mais pude considerá-la coisa prestável.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Os doze sainetes (espécie de comédias curtas de que geralmente participam poucos personagens) publicados neste jornal foram: *Trabalho para mulheres*, em 11 de janeiro de 1886; *Os oficiais do mesmo Ofício*, em 12 de setembro de 1887; *Um casamento por inclinação*, em 19 de setembro de 1887; *A viuvinha das laranjeiras*, em 26 de setembro de 1887; *Bendito Chapéu*, em 12 de dezembro de 1887; *Em família*, em 16 de julho de 1888; *Antes do Baile*, em 10 de setembro de 1888; *Depois da festa*, em 05 de novembro de 1888; *O telefone*, em 12 de novembro de 1888; *Estarei Ministro?*, em 31 de junho de 1889; *Tudo Livre*, em 22 de julho de 1889; *Dois quadros*, em 20 de agosto de 1889. A comédia *Bendito Chapéu* foi a única que ganhou os palcos. Apresentada no Teatro Recreio Dramático, em 28 de abril de 1890, em benefício da atriz Isolina Monclair, foi o único sainete a que os estudiosos da obra de França Junior já haviam feito referência. Contudo seu texto era dado, até agora, como desaparecido.

<sup>136</sup> FRANÇA JUNIOR. *Echos Fluminenses*. (sem título). **O Paiz**, Rio de Janeiro, p.2, 05 out. 1884.

De fato, França Junior tratou de diferentes assuntos, mas não cumpriu sua promessa de deixar a política fora de seus artigos. Apesar de, durante o período, o Império, cada vez mais enfraquecido, haver sido governado por gabinetes liberais, isso não parecia mais exercer influência essencial em sua crítica política. Desde 1871, quando das discussões do projeto emancipador proposto por Rio Branco, a “linha divisória entre os partidos” cada vez mais se atenuava. “As grandes questões do momento, como a religiosa ou a do elemento servil, mais do que as vinculações tradicionais, se [tornaram] eventualmente forças aglutinadoras ou desaglutinadoras” (HOLANDA, 1985, p.245).

Isso pode elucidar o porquê de, em seus escritos para *O Paiz*, ter ocorrido uma notável diminuição da utilização da antiga oposição conservadores X liberais (ou conservadores X progressistas), substituída a partir de então por ideias como: “O Brasil está dividido em dois grandes grupos: o dos que entraram, e dos que ainda não entraram; ou, por outra – dos que saíram e dos que ainda não saíram”<sup>137</sup>, ou ainda como pode ser observado em um fictício diálogo entre eleitores em 1886, em que, novamente, acusa este enfraquecimento dos partidos:

\_Onde estão os chefes dos partidos? Não os vejo.  
 \_Os partidos de hoje, meu caro, são como bacalhaus salgados.  
 \_Ora esta! Por quê?  
 \_Aparecem sem cabeças nos mercados.  
 \_E quem dirige?  
 \_Ninguém. [...] <sup>138</sup>

Seria inútil tentar enumerar os acontecimentos de repercussão histórica que seus folhetins acompanharam neste período, seja no âmbito político, social ou cultural. Mas, a título de exemplo, poderíamos destacar as eleições de 1884 e 1886 <sup>139</sup>, a visita da artista Sara Bernard ao Brasil <sup>140</sup>, o advento das mulheres no funcionalismo público, <sup>141</sup> a abolição da escravidão, <sup>142</sup> a imigração <sup>143</sup> e a epidemia de febre amarela <sup>144</sup>. Como também nota-se, estranhamente, seu silêncio sobre questões como a Lei Saraiva-Cotegipe, também conhecida

<sup>137</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Pobres candidatos. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 8 dez.1884.

<sup>138</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Outrora e hoje. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 5 jul. 1886.

<sup>139</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Pobres candidatos **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 8 dez. 1884; França Junior. Echos Fluminenses. Outrora e hoje. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 5 jul. 1886.

<sup>140</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. A propósito de Sara Bernardt. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 28 de junho de 1886.

<sup>141</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Trabalho para mulheres. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 11 de janeiro de 1886.

<sup>142</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. A nova Phase. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 14 de maio de 1888; França Junior. Echos Fluminenses. A pátria. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 21 de maio de 1888; França Junior. Salve! In: **O Paiz**, 13 de maio de 1889; França Junior. Echos Fluminenses. Tudo Livre. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 22 set. 1889.

<sup>143</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. China. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 18 mar. 1889; França Junior. Echos Fluminenses - Tudo Livre. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 22 jul. 1889.

<sup>144</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Desculpem-me. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 11 mar. 1889.

como Lei dos Sexagenários, de setembro de 1885, e a Proclamação da República em novembro de 1889. Essas omissões revelam quais eram os pontos com que este letrado, que prometia tratar de “todas as coisas”, preferia não se envolver.

Outra promessa expressa em seu primeiro folhetim foi que, durante os verões, viajaria a Petrópolis, Friburgo ou Teresópolis<sup>145</sup>, de onde escreveria sobre “em que se ocupa a gente que sabe gastar dinheiro”<sup>146</sup>, também chamada por ele de “*high life*” ou “boa burguesia”. Os folhetins sobre a cidade imperial, geralmente intitulados *De Petrópolis*, revelam quais eram as condições de viagem antes da Companhia da Estrada de Ferro do Grão Pará, facilitar o acesso do Rio de Janeiro a antiga Fazenda do Córrego Seco, quando então “O Sr. Irineu e o – Córrego Seco - mudaram de nomes. O primeiro passou a chamar-se – Barão de Mauá; e o segundo – Petrópolis”<sup>147</sup>.

Segundo França Junior, após a construção da ferrovia, as quatro horas de duração da viagem foram “substituídas por duas horas e um quarto”<sup>148</sup>. Com o passar do tempo, a reclamação pela defasagem das barcas que atravessavam a Baía para levar os passageiros do Porto Estrela até a raiz da serra, bem como pela falta de infraestrutura da cidade, figuraram algumas vezes em seus artigos<sup>149</sup>. Também outras reclamações ganharam espaço. Ainda em 1886, faltava a Petrópolis: “ruas limpas e suficientemente arborizadas”, “água nos canais”, “esgotos”, “iluminação”, “divertimentos” e “música nos jardins públicos”. A diretoria da Companhia da Estrada de Ferro do Grão Pará recebeu críticas, bem como a onerosa obra de construção da catedral em uma cidade onde os canais transbordavam, as ruas eram iluminadas a querosene e não havia serviço de irrigação, o que causava o acúmulo de poeira nas ruas (“com ruas sujas, canais secos e imundos a exalarem cheiros, dos quais até o Rio de Janeiro se envergonharia, Petrópolis quer ter o luxo de possuir um templo gótico!”<sup>150</sup>).

Em dezembro de 1889, inicia-se a série *Higiene*, à qual o escritor se dedicou até que a doença que o levou à morte o obrigasse a se afastar do ofício. Os conselhos sobre higiene destinaram-se especialmente às mulheres das famílias socialmente privilegiadas, já que os pais de família ocupavam-se de questões de maior grandeza:

Quando comecei a escrever esses artigos, não tive em vista chamar para eles a atenção dos que vestem calças e falam grosso, ocupados com questões de

<sup>145</sup> Também enviou folhetins de outras cidades turísticas como Lambari e Caxambu, em Minas Gerais. Visitou as estâncias hidrominerais e descreveu a infraestrutura das cidades e as atividades dos chamados “aquáticos”, turistas que procuravam as águas curativas para tratamento de doenças ou terapia.

<sup>146</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses (sem título). **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 5 out. 1884.

<sup>147</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - De Petrópolis. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 29 dez. 1884.

<sup>148</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>149</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - De Petrópolis. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 29 mar. 1886.

<sup>150</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - De Petrópolis. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 7 mar. 1887.

alta transcendência na vida; mas a daquelas a quem o Criador parece ter confiado especialmente a missão de adoçar todos os cálices de fel e de amargura que bebemos neste mundo.<sup>151</sup>

França Junior defendia que, se a higiene era considerada uma virtude, conforme escreveu J. J. Rousseau, a mulher deveria ser sua sacerdotisa<sup>152</sup>. A ela caberia alertar o marido, dirigir os empregados e contribuir, sempre que possível, para que as regras da boa higiene fossem cumpridas.

Ao longo do século XIX, a preocupação sanitária com o meio urbano foi crescente, e a higiene se consolidou como “um dos campos mais importantes da medicina social” (VAINFAS, 2002, p.337). Foi por compartilhar desta preocupação que, baseado na obra *Elementos de Higiene* (1875), de Paolo Mantegazza, França Junior escreveu artigos que ensinavam a escolher, por exemplo, o tipo de moradia adequada, que possuísse boas condições de iluminação e ventilação, bem como sugeria a adequada disposição dos móveis dentro de uma residência.

De acordo com a teoria dos *contagionistas*, “certas doenças se transmitiam pelo contato direto entre indivíduos, ou pelo contato com objetos contaminados pelos doentes ou pelo ar” (VAINFAS, 2002, p.338). Por isso, além de procurar uma casa ventilada, as leitoras deveriam procurar saber se nela algum antigo morador morrera de doença infecciosa, pois, se esse fosse o caso, estariam colocando a saúde de sua família em grave risco mudando-se para lá. Da mesma maneira, a família que perdesse um parente por tuberculose, por exemplo, deveria preocupar-se em raspar as paredes do quarto, tirando o papel de parede, lavar a casa com água e cal, além de queimar os pertences do morto.

Devido à disseminação de doenças como a sífilis e a varíola neste período, os conselhos de cuidado com a saúde acabavam extrapolando o campo meramente higiênico, chegando a uma pretensão de reeducação moral do povo. O folhetinista sugere que as pessoas durmam em camas e quartos separados. O quarto mal iluminado, onde todos dormem juntos em esteiras estendidas no chão, foi considerado uma “alcova de fel, o antro escuro onde a nossa raça se abastardou”<sup>153</sup>.

Para Magali Gouveia Engel, o movimento higienista tratou “de intervir sobre todas as esferas da vida urbana” (VAINFAS, 2002, p.338). No caso dos artigos d’*O Paiz*, ensinava-se desde a maneira como se deveria comer e preparar os alimentos, até as cores e tecidos que

---

<sup>151</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 7 jan. 1890.

<sup>152</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>153</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 01 jan. 1890.

deveriam ser utilizados em um vestuário adequado ao clima tropical. Era uma reeducação total dos hábitos:

Um programa higiênico é uma peça inteiriça.  
É preciso respirar bem, comer bem, vestir-se bem, viver enfim como deve viver a criatura inteligente, que procura tirar desse dom que nos foi concedido de pisar na crosta terráquea as maiores vantagens.<sup>154</sup>

O progresso poderia servir de maneira ambígua à saúde da população. O bonde, por exemplo, impede a prática do exercício, já que, se utilizando deles, as pessoas deixam de caminhar. Mas, por outro lado, usado de maneira moderada, um passeio de bonde ou de carro poderia ser muito benéfico à saúde dos pulmões. No que só perderia em eficácia à navegação, conforme o próprio jornalista relata ter observado a bordo de navios transatlânticos. Outra recomendação foi o exercício físico, que deveria ser proporcional à força da pessoa que o pratica e “feito sob boas impressões do espírito”<sup>155</sup>. Os tipos mais recomendados eram: a equitação, a natação, a caça e o jogo de bilhar. Aos pais de família, a despeito das conveniências sociais que acusariam de ridículo o homem que fosse flagrado jogando “bola, peteca ou malha”, recomendava a prática destas atividades juntamente com seus filhos (“muitos pais seriam mais vigorosos e mais felizes no seio da família se brincassem com seus filhos”<sup>156</sup>).

Em seu último artigo da série, de 17 de junho, tratou das maneiras de se evitarem e aliviarem os enjoos. Apesar de possuir todas as informações consideradas necessárias à época para ver-se livre das doenças infecciosas, foi obrigado a afastar-se do jornal devido a uma “nevralgia intercostal”, que, possivelmente, seria o sintoma de uma tuberculose, uma das principais responsáveis pela mortalidade na Corte, no período. Depois desta data, não voltaria a escrever.

Enquanto França Junior contribuía para os sete periódicos aqui apresentados, não cessou sua produção para o teatro. Concentramo-nos, entretanto, neste capítulo, em mapear apenas seu trabalho como folhetinista, já que este figurou de maneira muito mais constante, possibilitando acompanhar com mais detalhes sua relação com os principais acontecimentos (políticos em especial) pelos quais a capital do Império passou durante os anos em que lá viveu e produziu. Se, neste capítulo, a preocupação foi o delineamento do perfil de cada série dos principais jornais para os quais trabalhou no Rio de Janeiro, passaremos agora às questões mais amplas, que permearam toda a sua obra.

<sup>154</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 15 abr. 1890.

<sup>155</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 14 mai. 1890.

<sup>156</sup> FRANÇA JUNIOR. Higiene. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 10 jun. 1890.

Neste terceiro momento, buscamos compreender o tipo de pensamento que acompanhou sua produção. Uma vez resolvidos os problemas do “quando” e “onde”, o enfoque agora será “o que”. Quais eram as imagens que França Junior pretendia divulgar a respeito de questões como o papel da mulher e do negro na sociedade; o embate entre tradição e modernidade e a preocupação com o nacionalismo? É o que pretendemos elucidar no terceiro capítulo.

### Capítulo 3 - Publicando imagens, revelando opiniões

Buscaremos compreender neste capítulo o tipo de pensamento com o qual França Junior corroborava e pretendia divulgar. Para isso, destacamos, em sua produção, quatro importantes temas da sociedade do século XIX, que, de maneira geral, estiveram presentes em toda a sua literatura: a nação, o progresso, o negro e o belo sexo. Essas imagens trabalhadas por ele integram-se mutuamente e, por vezes, de maneira paradoxal. Afinal, se, por um lado, a construção da brasilidade se verificou em oposição ao que era estrangeiro, por outro, o mundo civilizado (estrangeiro) também representava um ideal a ser alcançado. Contudo, o alcance do progresso, tal qual ele acontecera no velho mundo, incorria na perigosa supressão de elementos que definiam o próprio Império Brasileiro, como o escravismo – sistema que garantia a ordem econômica – e a submissão feminina, que contribuía para garantir a ordem social.

De acordo com Maria Thereza Mello (2007), enquanto os fatores de ordem social, política e econômica que levaram à crise do Império foram devidamente explorados pelos intérpretes da História, pouco se aventou a respeito do sistema simbólico que o legitimava. Conforme a autora, estes símbolos que emprestavam significado à instituição monárquica foram sendo, especialmente na década de 1880, derrubados ou ressignificados. O que contribuiu, tanto quanto outros fatores, para a “crise de direção” da qual o Império não conseguiu retornar<sup>1</sup>. Dessa maneira, supõe que “a aceitação da República deve ser explicada por uma disposição mental para o novo regime, em decorrência da incorporação de uma nova cultura democrática e científica na década de 1880” (MELLO, 2007, p.10). Essa “disposição mental” é revelada em dois espaços, nas ruas, às quais acrescento, os teatros – onde se deram os *meetings*, as campanhas, as chacotas, as conversas – e, no mundo das letras, onde pululam as ideias novas e as polêmicas.

Como vimos no capítulo anterior, França Junior trabalhou em seis grandes jornais da Corte e, como veremos no seguinte, suas comédias obtiveram relativo sucesso e divulgação, o que indica que ele participou efetivamente deste remodelamento simbólico e imagético,

---

<sup>1</sup> A autora utiliza o conceito de crise de direção conforme estabelecido por Gramsci, no sentido de considerar que esta crise tenha se pautado por um esvaziamento do “poder de atração da ideologia Imperial sobre o conjunto da sociedade” (MELLO, 2007).

identificado por Mello na última década imperial. Realizada a tarefa de mapear o perfil de cada jornal e cada coluna nas quais o folhetinista se dedicou em seu diálogo constante com os acontecimentos políticos, passamos agora às questões mais amplas, que permearam toda a sua obra jornalística e teatral.

Cabe ressaltar que França Junior forneceu aos jornais um material constante e quantitativamente mais vasto e que muitos diálogos e personagens aplaudidos pela plateia fluminense figuraram, antes, em seus folhetins – talvez numa espécie de ensaio para o que seria trabalhado nas comédias. Isso sugere que o manancial no qual o autor se inspirou foi o mesmo, independentemente do gênero literário ao qual tenha se dedicado. Por isso é desnecessário, aqui, o apartamento de sua produção jornalística da teatral, já que ambas podem, na mesma proporção, elucidar a questão proposta sobre a construção das imagens. Afinal, se, por um lado, o resultado de suas reflexões se mostrou mais trabalhado nas comédias, certamente ele figurou de maneira mais espontânea nos folhetins.

### **1. O Brasil e o brasileiro**

Falta de modos e de originalidade, indistinção entre o público e o privado, disparate, desordem e desvalorização da arte foram características integrantes da imagem do brasileiro utilizada por França Junior, geralmente, em oposição a uma idealizada maneira – europeia – de vivenciar situações semelhantes.

Percebemos que o dilema do nacional *versus* o estrangeiro esteve presente nos folhetins e comédias do autor. Mesmo tendo sido um conhecedor e admirador da cultura europeia, a excessiva mania por elementos dessa cultura foi satirizada por França Junior. Não obstante, sua crítica esteve direcionada à adoração desmedida do que proviesse do estrangeiro, o que, segundo ele, era uma característica tipicamente brasileira (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980). Percebe-se que seus textos refletem uma tentativa de demonstrar uma separação entre o imitativo excessivo, e por isso ridículo, e o imitativo bem dosado, que levasse o Brasil a civilizar-se.

Uma dessas imagens, aquela que corrobora com uma ideia do Brasil como um país de despropósitos, pode ser encontrada em um chiste a respeito do próprio nome de sua coluna no jornal *O Paiz*. Em viagem a Lambari, estância hidromineral de Minas Gerais, em setembro de 1886, o folhetinista escreveu daquela cidade seus “ecos”. O que causou certo efeito paradoxal entre os títulos da coluna, *Echos Fluminenses*, e do folhetim, *Das águas de Lambari*.

Por uma dessas anomalias muito vulgares na nossa terra, estes artigos, escritos atualmente da província de Minas, continuam a ser publicados sob o título - Echos Fluminenses.

O leitor, que está habituado a ouvir chamar os liberais de conservadores e vice-versa; que sabe que a nossa antiga Rua Direita – foi sempre torta; que traja sobre-casaca abotoada, calça preta, botina de polimento, e chapéu cilíndrico em um clima tropical; que está familiarizado enfim com o disparate há de perdoar-me mais este.

Aceite, pois ecos de Minas como ecos fluminenses. <sup>2</sup>

O disparate e a desordem faziam-se representar na imagem da capital do Império que, apesar de possuir grandes edifícios públicos, teatros, cafés, confeitarias e “academias com [...] vastos programas de ensino e professores importados do velho mundo”, faltava-lhe “vida elegante” <sup>3</sup>. O Rio de Janeiro não possuía parques, bosques e alamedas arborizadas como as capitais do velho mundo: “O que aqui há é o meio luxo” <sup>4</sup>. Os carros são velhos, puxados por mulas e dirigidos por copeiros mal vestidos, enquanto os europeus acostumaram-se a andar em “confortáveis *landaus*” com “berlindas de altas *boléas* com grandes lanternas de cristal, com seus cocheiros sempre perfilados” e “cavalos de raça” <sup>5</sup>.

A falta de modos, ou de educação, entre os brasileiros poderia ser expressa em nossa maneira de falar: muito e muito alto. Opostamente ao comportamento dos ingleses, como relata ter observado em uma viagem de trem:

Os meus companheiros de trem eram na maior parte ingleses.  
O inglês foi feito expressamente para a viagem.  
Não conversa.  
Quando lhe perguntam alguma coisa, finge que não ouve.  
Uns liam. Outra[o]s dormiam. Outros comiam. Outros bebiam.  
E tudo isto no meio de profundo silêncio, sem um *yes* ou um *all righth* sequer.  
Uma academia persa, sem tirar nem por! <sup>6</sup>

Quanto ao brasileiro, o ditado que diz “a língua não tem osso” ajusta-lhe “à cabeça como verdadeiras carapuças”, afinal:

Falamos e falamos muito; e pior do que isto - falamos alto.  
Quando abrimos a boca para entornar o verbo, seja em tom familiar ou declamatório, é sempre em diapasão elevado.  
Discursamos no meio da rua, ou dentro de um *bond* do mesmo modo porque conversamos em casa.  
Dir-se-ia que os circundantes são todos nossos íntimos. <sup>7</sup>

<sup>2</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses – Das águas de Lambary. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 20 set.1886.

<sup>3</sup> *A nossa riqueza*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 398)

<sup>4</sup> Idem. Ibidem.

<sup>5</sup> Idem. Ibidem.

<sup>6</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses – Do Rio a Lambary. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 13set.1886.

<sup>7</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses – A Língua não tem osso. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 17 nov.1884.

Essa informalidade é expressa, por exemplo, através de visitas inconvenientes que chegam sem avisar e causam verdadeiro alvoroço na casa da família que as recebe. Demoram-se e ainda obrigam o anfitrião a ter despesas devido às refeições que ali realizam (FRANÇA JUNIOR, 1926) <sup>8</sup>. Para o cronista, o que nos leva a esse péssimo hábito é a intimidade no tratamento dado a estranhos, que muito se difere da maneira com que as famílias “civilizadas” se relacionam. De acordo com ele, “nos países do velho mundo”, “não se abre a porta ao primeiro *quindam*, que nos sorri, que nos é apresentado sem mais formalidades, por um simples conhecido” <sup>9</sup>. Enquanto que, no Rio de Janeiro, o fato dá-se de maneira bem diversa:

Um sujeito diz-nos á porta:  
 \_O senhor podia ter a bondade de me dar um copo d’água?  
 \_Oh! muito prazer. Entre.  
 \_Não, senhor, obrigado; estou bem.  
 \_Ora entre, por quem é.  
 Entra.  
 Na sala da frente encontra a mulher e filhas do dono da casa.  
 \_O senhor me desculpe estarmos nesses trajes.  
 \_Essa é boa, estejam a gosto. (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.542).

Entrando em casa, o homem conhece toda a família, assim como é levado a visitar os aposentos (“Aqui durmo eu”, “Aqui é o quarto das meninas”, “A copa, a sala de engomar, a cozinha...” [FRANÇA JUNIOR, 1926, p.542]). Esta sem-cerimônia, ou esta intimidade com a qual “estamos” dispostos a receber a todos leva-nos ainda a uma outra imagem do Brasil e do brasileiro que se faz presente em seus escritos cômicos, a da indistinção entre o público e o privado. Em *Intimidades*, o autor chega a afirmar: “Não há linha divisória que separe entre nós as relações oficiais das particulares. O compadre, o amigo, o parente e a autoridade no exercício de funções estão no mesmo nível de igualdade” <sup>10</sup>. E, como não poderia deixar de assinalar, apresenta o quão discrepante é a mesma situação passada na Inglaterra.

Na comparação, salienta que, além do diferente tipo de tratamento dado a um magistrado no Brasil e na “Ilha Grande”, neste país, ele distinguia-se através de sua indumentária, enquanto, aqui, o salário recebido pelo funcionário da Justiça é apenas “o suficiente para o pão” (“Quanto ao templo... Não existe” <sup>11</sup>). Essa indistinção seria resultado de certo temperamento do nosso povo que nos faz “dispensar fórmulas e solenidades” <sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Esse tipo de episódio também teve lugar na comédia *O Beijo de Judas* na qual: “Uma família acompanhada de alguns amigos e seguida de um rancho de crioulas e moleques, aporta à ilha de Paquetá para fazer uma patuscada em casa de um compadre que, recebendo os hóspedes com os braços abertos, os está dando ao diabo interiormente por causa da despesa a que vêm obrigá-lo.” (GAZETILHA, **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 23 mai. 1870).

<sup>9</sup> *A causa do mal*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.542).

<sup>10</sup> FRANÇA JUNIOR. *Ecos Fluminenses – Intimidades*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 16 ago. 1886.

<sup>11</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>12</sup> Idem. *Ibidem*.

Somando-se a isso, a Justiça não possui “o aparato e o culto externo, de que devia estar cercada”<sup>13</sup>. Como resultado “os tribunais e as salas de audiência” figuram no Brasil “como um prolongamento da casa.”<sup>14</sup>

Outra característica da nação recorrentemente lembrada pelo autor foi a desvalorização da arte. Incansável defensor de nosso desenvolvimento artístico, França Junior dedicou muitos de seus folhetins ao tema. Para ele, à medida que os países se civilizam, eles necessitam de algo mais. Além da indústria, sentem a necessidade de algo mais sublime, a arte. Ao comparar o país em que vive com aqueles que conheceu no velho continente, lamenta: “Infelizmente o Brasil não pensa do mesmo modo”, apesar de sermos “assaz civilizados”<sup>15</sup>, nosso governo nunca deu o incentivo para que a arte pudesse se desenvolver em nosso terreno. Afinal, a arte “não se impõe aos povos. Estes vão buscá-la, como se busca um gozo”<sup>16</sup>. Como incentivador da arte, o autor apoiou e parabenizou a iniciativa dos alunos da Escola Imperial de Belas Artes ao realizarem a exposição de seus trabalhos, mesmo sem o apoio oficial, como ocorreu em 1886.

Em seus artigos, aquele homem de múltiplas habilidades manifestou muitas vezes seu desejo de que as artes plásticas e a arquitetura fossem, no Brasil, tão valorizadas quanto são outras formas artísticas como a literatura ou a música: “Se pusermos em uma balança de um lado a nossa cultura literária e de outro o progresso artístico nacional, havemos de ver que as duas conchas não se conservarão no mesmo nível”<sup>17</sup>.

A arte completa, valorizada e cultivada em todas as suas vertentes podia, segundo o autor, ser algo inato aos povos meridionais, mas não se fazia mostrar no povo carioca:

Há [...] uma manifestação de progresso, manifestação que parece ser, aliás, inata em todos os povos meridionais, nascidos sob a cúpula dos céus azuis, e aquecidos aos raios ardentes do sol, que não se faz sentir no Rio de Janeiro na mesma altura em que se expandem os outros ramos da atividade social.  
 Refiro-me a arte.  
 E especialmente a pintura, a estatutária e a arquitetura.  
 Os cariocas e provincianos que vivem neste grande centro dedicam à música verdadeira idolatria.  
 [...] Quando se edifica uma casa, ele, que adora a música até o delírio, chama o mestre de obras e contenta-se com o plano que o bárbaro lhe dá.  
 Daí os aleijões que infestam a cidade, insultando a pureza do céu e o verde da nossa vegetação.

<sup>13</sup> Idem. Ibidem.

<sup>14</sup> Idem. Ibidem. A respeito das mudanças vivenciadas entre o final do século XVIII e o início do XX, relacionadas à distinção entre público e privado ver: (SENNETT, 1988).

<sup>15</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - Belas Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 09 ago. 1886.

<sup>16</sup> Idem. Ibidem.

<sup>17</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - A propósito das artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 30 ago. 1886. Sobre a valorização da arte e da arquitetura na Europa ver: (CHOAY,2000).

De que fica exposto conclui-se que há um completo desequilíbrio no organismo dos nossos sentimentos estéticos.<sup>18</sup>

De fato, a vida cultural do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX foi marcada pela presença da música nos seus mais variados ritmos, nos mais diversos grupos sociais. A modinha e o lundu, ao lado da música erudita, compunham uma polifonia de sons, que, misturando sagrado e profano, era ensinada nas escolas, assobiada nas ruas e celebrada nos teatros. O autor expressava em suas crônicas a necessidade da extensão deste tratamento dado à música às demais formas de arte. O que começaria nas escolas, onde principalmente as mulheres das classes mais abastadas aprenderiam a desenvolver o gosto e o refinamento estético, transmitindo-os, assim, na criação de seus filhos.

Para França Junior, “Há milhares de causas que contribuem para o pouco amor, ou antes, para o nenhum interesse com que neste país se olha para um quadro”<sup>19</sup>. O apoio oficial era fundamental para que as exposições fossem mantidas e abertas ao público. A imprensa também poderia contribuir se desse o mesmo espaço e atenção que dedica a um livro recém-lançado, a um novo quadro exposto. Mas acredita que, entre as muitas maneiras de suprir essa deficiência inata ao povo do Rio de Janeiro quanto a seu gosto estético, a solução mais eficaz seria a educação: “Não sentimos a linha da cor com a mesma percepção clara com que sentimos o som. E tudo vem da educação”<sup>20</sup>. Segundo ele, no Brasil, não se valorizavam os grandes gênios europeus. Nosso atraso artístico só não se dava no campo da música, porque o Rio de Janeiro “habitou-se desde infante a ir ouvindo as partituras das melhores óperas”. Conforme afirma em outro folhetim, da mesma maneira como acontece com a ópera, a boa arte deve ser cultivada nos brasileiros. Assim ocorria na Itália, onde “por mais baixa que [fosse] a sua condição social, adora[va-se] a arte”<sup>21</sup>.

Todavia, se em um momento elogia a educação musical no Brasil como a única área na qual o país não se apresenta atrasado em relação à cultura exterior, em outro folhetim, criticou o sucesso da ópera *O Guarani*. Deixando, desta forma, transparecer preferência pela “cultura civilizada” em detrimento da nacional: “É assim que, no meio de aclamações, precedido de tubas, por entre luzes elétricas e fogos de Bengala, o ditoso *Guarani* subiu ao Capitólio, ao passo que, sem dó nem piedade, despenharam da Rocha Tarpeia o infeliz

<sup>18</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - Atelier Moderno. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 15 jul. 1889.

<sup>19</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 2 jul.1888.

<sup>20</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - Atelier Moderno. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 15 jul. 1889.

<sup>21</sup> *Nós*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.613).

*Salvador Rosa*”<sup>22</sup>. França Junior condena a preferência do público por uma obra (considerada à época) nacional, em lugar de uma ópera sobre um herói italiano.

Assim percebemos que os caracteres brasileiros, que, em síntese, poderíamos definir como uma falta de civilidade e gosto estético, eram qualificados sempre em relação ao que se passava no velho continente. Essa comparação muitas vezes se revelava em um dilema. Afinal, a qualidade do produto nacional era medida de acordo com valores estrangeiros. Grande parte dos literatos do século XIX, preocupados com a construção da nação, possuíam este impasse diante de si. Roberto Ventura (1991, p.43) nos alerta que: “A nação se constrói [...] no movimento ambíguo entre a *identidade* e a *diferença*, entre a reprodução da experiência européia e sua relativa diferenciação nos trópicos”. Joaquim Norberto, autor de *Bosquejo da História da Poesia Brasileira*, em 1840, já alertava a respeito desta falta de originalidade da produção letrada brasileira. Segundo ele, a natureza, que dera imaginação poética ao indígena, não inspirou os conquistadores europeus. Estes então puseram-se a imitar os poetas portugueses, que, por sua vez, haviam imitado os clássicos grego-romanos (CANO, 2001)<sup>23</sup>.

França Junior representava muito bem este movimento aparentemente ambíguo. Por vezes, ridicularizou a mania de imitação de costumes (roupas, penteados, trejeitos, língua) importados da Europa, outras vezes, ele mesmo escrevia inspirando-se e louvando o velho mundo civilizado em seus folhetins recheados de citações em latim, francês, italiano...

A valorização de elementos da cultura europeia foi, muitas vezes, satirizada. Não que fosse contra a influência cultural do velho continente, ao contrário, a conhecia e apreciava. Sua crítica era direcionada à adoração desmedida de tudo que viesse do estrangeiro, o que, segundo ele, era uma característica tipicamente brasileira.

Na comédia em um ato *O Tipo Brasileiro*, podemos observar algumas imagens do brasileiro e do estrangeiro que faziam parte do imaginário da sociedade à época (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980). O protagonista Henrique quer se casar com Henriqueta. Contudo, a moça possui um pretendente inglês, arranjado por seu pai, Teodoro Paixão. Este tem horror a brasileiros, pois os considera “indolentes, fúteis” e “sem educação”. Por isso, se opõe ao casamento de sua filha com o verdadeiro amado brasileiro. O moço, por sua vez, define a atitude de seu pretenso sogro como, esta sim, tipicamente nacional: “Henrique – O Senhor Teodoro é o tipo do brasileiro. Não há país nenhum no mundo que não tenha orgulho

<sup>22</sup> *Rio, 29 de setembro de 1867 - Dos teatros e mais coisas que me estimulam a falar*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.108).

<sup>23</sup> Outros críticos importantes já trataram, de formas diversas, o problema da influência cultural européia no Brasil como Sílvio Romero (2001) - mimetismo - e Antônio Candido (1964) - dependência cultural.

de suas glórias, de suas instituições e de suas coisas. Desde a soberba Roma” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.140). Ou seja, apesar de a comédia mostrar o estrangeiro como um charlatão que gosta de tirar vantagens sob os outros <sup>24</sup>, ambos os personagens, Henrique e Teodoro, menosprezam um ao outro por suas atitudes “tipicamente” brasileiras.

A adoção indiscriminada da moda francesa pela “burguesia” carioca também é satirizada pelo autor. Em *Caiu o Ministério!*, a personagem Beatriz é uma jovem que já esteve na Europa e que, para exibir “intimidade” com o velho continente, utiliza palavras em vários idiomas – sem ao menos diferenciar um do outro. E não é só na língua que tenta copiar os países “civilizados”, mas também no vestuário. Ela usa vestidos que são “a última moda na Europa”, enviados para ela diretamente de lá e zomba, portanto, dos que se usam no Brasil.

Essa questão que perseguia muitos literatos daquele século (Ser ou não brasileiro?) aparece de maneira franca, anos mais tarde, sob a pena do autor:

Constantemente estamos a ouvir estas e outras frases semelhantes:

- Veste-se muito bem. Parece estrangeiro!
- Que bonitas cores! É um estrangeiro.
- Tem cabelos anelados, como um estrangeiro.

Por que o estrangeiro há de ser sempre para nós a unidade do belo, do útil, do conforto, de tudo que é bom? <sup>25</sup>

O proposto na crônica não é que sejamos “genuinamente brasileiros”, acabando com a valorização daquilo que vem de fora. Ao contrário, sua sugestão é de que, a partir da melhoria na indumentária e comportamento nacionais, cesse a diferença entre um brasileiro e um estrangeiro, de maneira que não seja mais possível distinguir-se um do outro.

A nossa maneira de trajar não se impõe geralmente, pelo apuro e correção, que caracteriza a dos homens bem educados das sociedades civilizadas [...] Consideramos as luvas como objetos de luxo. [...] Eis a razão porque quando vemos um sujeito irrepreensivelmente vestido, entendemos que ele não faz parte da nossa comunhão [...].<sup>26</sup>

<sup>24</sup> O personagem inglês de *O Tipo Brasileiro* (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I, 1980), Mr. John Read, quer casar com a filha de Teodoro Paixão apenas porque ambiciona apoio para criar uma empresa que venderia cajuada, distribuída por um enorme encanamento a todo o Rio de Janeiro. Este inglês também era autor da ideia de um “balão aerostático” no qual as pessoas viajariam a qualquer lugar do planeta apenas subindo bem alto e esperando que a terra girasse até o destino desejado para então descer. Já Mr. James, personagem inglês da comédia *Caiu o Ministério!* (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980) tem como objetivo ganhar uma concessão para construir um bonde que suba o Corcovado, puxado por cinquenta cachorros posicionados dentro das rodas, e que seriam trocados a cada viagem. O mais surpreendente, e que ressalta bem essa convergência entre o efeito cômico e a crítica contidos no texto, é que Mr. James consegue convencer o gabinete ao qual o pedido foi direcionado de que aquilo se revelaria num grande negócio, tendo assim seu projeto aprovado pelo conselho de ministros.

<sup>25</sup> *Parece estrangeiro!* In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.651).

<sup>26</sup> Idem. *Ibidem*. É interessante ressaltar que, se aqui propõe o uso das luvas nos trópicos, em folhatim citado anteriormente, à página 82, critica quem “traja sobre-casaca abotoada, calça preta, botina de polimento, e chapéu cilíndrico em um clima tropical” FRANÇA JUNIOR. *Ecos Fluminenses – Das águas de Lambary*. O Paiz, Rio de Janeiro. p.2, 20 set.1886.

Quanto à dúvida entre ser ou não brasileiro, França Junior faz a seguinte consideração:

Leitores, nesta terra, segundo dizem, tudo se faz - para inglês ver.  
 Pois bem; reformemos um por um todos os nossos maus hábitos.  
 Façamos o possível para que não digam mais de nós:  
 - Parece estrangeiro!  
 Sejamos realmente - brasileiros – ainda que não seja senão - para inglês ver!<sup>27</sup>

Verifica-se, dessa maneira, que um sentimento antagônico em relação à cultura metropolitana perpassa a obra do autor. O nacional foi criticado por não ser original e, ao mesmo tempo, por não ser como o estrangeiro. Dessa maneira, palavras como disparate, informalidade, desvalorização da arte e imitação unem-se, em sua obra, à imagem do Brasil e dos brasileiros do fim dos Oitocentos. Mas, certamente, esses aspectos negativos que França Junior une à figura da nação não foram uma ideia isolada e nem original do escritor. Seria importante refletirmos sobre até que ponto essa desqualificação do nacional observada em paralelo com a constante busca por uma construção da nacionalidade também não esboçava uma imagem que os próprios brasileiros faziam (ou ainda fazem) de si mesmos. Mas isso demandaria reflexões que fogem ao limite deste trabalho.

## 2. O Negro

Apesar de parte da historiografia considerar que não haja, necessariamente, uma relação entre a questão nacional e a questão da escravatura no Brasil, Bárbara Weisntein defende um pensamento diverso. Para esta autora, a abolição no Brasil, apesar de não ter acontecido imediatamente após a Independência, está intrinsecamente relacionada a ela, pois:

[...] a partir da independência, os brasileiros de uma larga faixa de origens sociais e categorias raciais encaravam a escravidão como uma instituição fadada a desaparecer e, se chegavam a defendê-la, era como um mal necessário e ao mesmo tempo temporário, cuja existência continuada e/ou ampliação eram incompatíveis com a construção de uma nação moderna (PAMPLONA E DOYLE, 2008, p.379).

Dessa maneira, nação e abolição foram discursos que “participavam da elaboração um do outro” (PAMPLONA E DOYLE, 2008, p.379). Em decorrência dessa indissociabilidade entre o sistema escravocrata e a nação moderna em construção, durante todo o período imperial, a relação senhor-escravo foi considerada pelos homens de letras peça-chave para a compreensão do sistema de relações sociais no Brasil, conforme nos indicou Cano (2001).

---

<sup>27</sup> Idem. p.653.

Além de literatos conhecidos que se dedicaram ao tema como José de Alencar, outros, menos famosos (pelo menos *a posteriori*), como França Junior, também participaram da “divulgação de imagens sobre escravidão e abolição entre as plateias teatrais” e leitores “do império e das províncias” (SOUZA, 2009, p.3). Em escritos sobre recordações da infância, a escravidão, vez por outra, se fez presente em França Junior. São lembranças alegres como a da prudente negra que lhe levava ao colégio sempre o advertindo por suas travessuras, ou de suas férias na roça, em que se divertia puxando os vestidos das escravas distraídas.

Em seus textos, os cativos, em maioria domésticos, encontram-se passivos: carregando mudanças, ajudando as sinhazinhas a se vestirem, arrumando a casa apressadamente para a chegada de visitas, atendendo portas, cozinhando, servindo de brinquedo às senhoras e sinhazinhas, envolvendo-se em trapalhadas domésticas e, principalmente, como centro de preocupações das atarefadas mães de família que deveriam administrá-los (FRANÇA JUNIOR, 1926). De maneira ativa, ou seja, agindo por iniciativa própria, escravos geralmente aparecem reclamando do serviço pesado, trocando informações a respeito de suas amas ou até defendendo-as em discussões entre vizinhas. Segundo seus folhetins: “A falta de criados e o mau serviço dos escravos são tema obrigatório das conversações das famílias burguesas” (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.53)<sup>28</sup>.

Várias vezes, o negro foi apresentado como a “válvula de escape” das aflições dos senhores. No folhetim *Cenas do interior* (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.233), a dona da casa, ao verificar um problema na máquina de costura na qual trabalhava, logo culpa a negrinha que a auxilia: “Querem ver que foi o diabo da negrinha que buliu aqui?” e ameaça-a: “Deixa estar, [...] hás de me pagar todas por junto.” Mais adiante, outra intimidação: “si tu continuas assim, mando-te para a casa de comissões, e então hás de comer o pão que o diabo amassou” e, no auge de sua ira, esbraveja: “Ah se eu te pego, tição”. Muito atarefada, a dona da casa dá ordens à negra cozinheira (“Já pôs a carne no fogo?”), à negrinha (“Negrinha, olha para a costura.”) e a outra escrava que atendia a porta naquele momento (“Logo que bater o meio dia vai buscar o sinhozinho no colégio”).

Ser levado à casa de comissões parecia ser uma medida extrema a que o senhor era impelido quando já haviam se esgotado todas as outras formas de punição a seus criados. O castigo ainda poderia ser pior caso o proprietário recomendasse sua venda a outra província,

---

<sup>28</sup> Remete a essa ideia em vários folhetins como, *Das dez às cinco* (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.439), no qual um grupo de mulheres comenta a dificuldade de se encontrarem bons criados: “Cansada de aturar toda essa gente daqui disse ao meu marido: Você vá a casa de comissão e traga-me um ilhéu bem burro, desses chegados a pouco.” Interessante ressaltar que França Junior descreve esta situação em 1885, ou seja trinta e cinco anos após a lei que proibiu o tráfico de escravos.

isso significaria o rompimento dos laços de parentesco ou camaradagem que possuísem em sua habitação de origem (CHALHOUB, 1990).

Quando lhes é dado voz, as falas dos personagens negros são geralmente cômicas. Nelas, o autor lança mão de uma linguagem deformada, também conhecida como “fala de preto” (LIPSKI, 2009). Vejamos um exemplo desta deformação neste diálogo entre dois pretos velhos:

\_Voçuçê sabe qual é o animal *mió*, pai *Mané*?  
 \_É *proco*.  
 \_Qual *proco*!  
 \_É *zi galinha*.  
 \_Nem *zi galinha* também.  
 \_Então não sabe.  
 \_É burro pai *Mané*.  
 \_*Zi burro!!*  
 \_Sim, porque si não fosse *burro zi branco tudo* montava na gente.<sup>29</sup>

Os chamados “crioulinhos de estimação” também figuram em alguns textos como artefatos das casas burguesas. Estes “negrinhos” recebiam mimos quando criança, servindo de centro de diversões e brincadeiras das senhoras e sinhazinhas, mas, ao crescerem, receberiam tratamento adequado a um cativo, pois passam, então, a representar um perigo dentro da família. Em um diálogo entre duas senhoras, podemos perceber esta imagem do escravo, que, ao se tornar adulto, se “desvirtua”:

\_E o meu Felisberto? Lembra-se?  
 \_Si me lembro; eu o vi do tamanho desta negrinha.  
 \_Que peralta, D. Angélica! Tem-me quebrado quanta louça há em casa, e ultimamente deu para capoeira. É um perigo. Estou vendo o dia em que investe com uma faca para cima do Sacramento.<sup>30</sup>

A crioulinha a que uma das mulheres se refere e que presenciava a conversa era uma dessas “crias da casa”, também chamadas de “moleques de estimação” (“oito anos, vestida de branco, com fita verde até a cintura, botinas cor de flor de alecrim”<sup>31</sup>). Dessa maneira, observa-se que, na maior parte dos textos de França Junior, o negro compõe mais o cenário que, propriamente, a trama de suas histórias.

Embora o negro geralmente não tenha um papel de destaque em sua obra, em duas de suas comédias, dois destes personagens possuem grande relevo, são eles Domingos e Felisberta. Esta última é uma “mulata de estimação” na comédia, *Direito por linhas tortas*, apresentada em 1870, 1871 e 1882. Na peça, durante uma festa do Divino Espírito Santo,

<sup>29</sup> *Uma Carta*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.378).

<sup>30</sup> *Visitas*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.54).

<sup>31</sup> Idem. Ibidem.

Felisberta se torna o alvo das atenções de alguns “pelintras” ali presentes, sendo obrigada a ouvir “chufas” e “inconveniências” durante a missa. Apesar de não haver nenhuma indicação direta a respeito de seus atributos físicos, em dois momentos, a imagem da mulata sensualizada fica patente. No primeiro, já apresentado, quando se torna objeto de desejo durante a missa e, mais tarde, quando sua ama aventa a possibilidade de seu marido, patrão de Felisberta, ter fugido com a mulata (já que os dois somem de casa no mesmo dia) (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980) <sup>32</sup>.

Felisberta é uma personagem incomum, entre outros fatores, por sua condição de liberta, o que só é declarado no quarto ato da comédia. Até lá, sugere-se que ela fosse uma escrava, pois, além de receber pancadas e beliscões de sua ama, serve a casa como os demais cativos da família (Felicidade, tia Maria e Genoveva). Essa condição de cativa é, inclusive, explicitada quando um dos personagens adverte, em meio a uma discussão com sua esposa: “Repare que estamos adiante [sic] de uma escrava” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.78). Contudo, se, até certo ponto da comédia, sua condição de liberta não é declarada aos leitores-espectadores, antes disso, Felisberta dá indícios de não ser uma cativa comum. Diferentemente dos outros escravos pintados por França Junior, ela se expressa com um linguajar correto, parecido ao dos demais membros da família para qual trabalha. Além disso, quando contrariada ou humilhada, Felisberta não reage com a submissão condizente a sua condição. Ela reclama, responde, chora, ameaça e acaba fugindo de casa:

Felisberta (*chorando dentro*) – Não me dê, que eu grito.

Luís – O que é isto?

Felisberta (*entra chorando*) – Sinhá velha está hoje com o diabo no corpo e por uma coisa à toa caiu de bordoada em cima da gente.

Luís – Passe para dentro.

Felisberta (*chorando*) – Que culpa tenho eu que ela não deixasse dinheiro para o chá? Eu já não posso aturar esta casa.

Luís – Atrevida!

Felisberta – Também vosmecê se revolta contra mim? Não sei de que serve eu ter mamado o mesmo leite que sinhazinha, para ser desfeiteada desse modo.

Fortunato – Está bom, filha, isto não vai a matar; passa para dentro.

Felisberta – Não vou; eu hei de fazer hoje aqui uma estralada dos mil diabos. (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.89).

A primeira fala de Felisberta é uma ameaça feita a sua própria sinhá, que a agride nos bastidores (“Não me dê, que eu grito”). Em cena, em diálogo com seu amo, com a justificativa de que sua mãe servira de ama de leite à sinhazinha, o que significaria certa

---

<sup>32</sup> De acordo com Seigel e Gomes, (2002) o teatro, em especial a revista traz novos significados a, já antiga, erotização dos corpos afro-descendentes.

dívida de gratidão a ela por parte dos seus senhores, Felisberta demonstra grande ousadia ao dizer: “Eu já não posso aturar esta casa”. Luís, seu patrão, de quem se esperaria uma forte repreensão, diante do que escuta da mulata, dirige-se à mesma como “filha” e ainda recebe como resposta outra ameaça: “eu hei de fazer hoje aqui uma estralada dos mil diabos”.

A rebeldia de Felisberta se dá pelo fato de, mesmo sendo uma liberta, receber tratamento semelhante ao dado a um escravo. A própria personagem oscila a respeito da visão que possui de si mesma em relação a sua condição. Se, por vezes, comportou-se com atrevimento perante seus senhores, em outras, se colocava no mesmo patamar que as demais cativas, o que pode ser representado pela passagem: “Sinhá velha [...] caiu de bordoada em cima *da gente*”. Também questiona a serventia da própria liberdade, recebida, provavelmente, em retribuição aos trabalhos que sua mãe dera àquela família: “Não sei de que serve eu ter mamado no mesmo leite que sinhazinha.” Nessa fala, podemos perceber as contradições de uma sociedade onde o escravo, mesmo depois de liberto, continuava refém de uma lógica de troca de favores, agravada pela permanência (mesmo após a alforria), diferenciação jurídica perante os demais homens comuns.

A vida que Felisberta tem após fugir com o namorado é uma vida de dificuldades, o que a faz retornar à casa de seus amos. Seu pedido de desculpas é aceito por seus “benevolentes” senhores, indicando que sua atitude havia sido de ingratidão perante a família que lhe deu a liberdade “na pia batismal” e criou-a *quase* como uma filha.

Ao tratar de um personagem de *As Vítimas Algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo, Cano (2001) refere-se à situação do “crioulo” Simeão – também ele criado *como se fosse* um filho – como anômala, pois Simeão não era “nem perfeitamente livre, nem absolutamente escravo” (MACEDO, 1991, apud CANO, 2001, p.342). Situação que era a razão de seu sentimento de ingratidão e ódio por seus senhores. Tomada a proporção devida, visto que Simeão assassinou toda a família de seu senhor, enquanto Felisberta apenas fugiu com o namorado, podemos afirmar que ambos estavam submetidos à mesma “situação anômala”.

Dessa maneira, a proximidade entre senhores e empregados representava perigos iminentes, como o de despertar desejos sexuais (representado pela possível fuga da mulata com seu senhor) e as vinganças contra os senhores (representadas nas ameaças de Felisberta)<sup>33</sup>. O perigo é maior nestes casos porque este convívio cotidiano pode despertar a

---

<sup>33</sup> A designação de mulata dada a personagem já remete em sua origem, a um relacionamento sexual entre um branco (livre) e um negro (escravo).

benevolência das sinhás, que, por vezes, esquecem que estão lidando com “negros ingratos” e agem de maneira displicente, deixando-se lograrem por eles<sup>34</sup>.

Se, dentro de casa, o escravo foi representado por França Junior como ingrato e traiçoeiro, motivo de aflições para mães de família, no campo, o escravo foi pintado como um ser ignorante e submisso. Em *Como se Fazia um deputado*, a cena é aberta por um coro de escravos que, à frente da sede da fazenda, cantam boas-vindas ao “sinhozinho” Henrique que retornava da cidade após receber “a carta de doutô”. Felizes, os escravos carregam o sinhozinho em seus “braços valentes” até a casa do pai, que o aguarda (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.129).

Nesta comédia, nota-se uma tentativa de demonstrar a ausência de conflitos no sistema escravista. Os escravos, apesar de possuírem “braços fortes” e “valentes”, não os utilizam para voltar-se contra sua situação subalterna, mas sim para unirem-se, formando uma “forte cadeira” “pra conduzir o doutor”. O senhor, permitindo dois dias de folga aos empregados para a festa em comemoração à chegada do sinhozinho, não se esquecia do seu papel de chefe da fazenda. Assim, ao mesmo tempo em que demonstra sua bondade concedendo a folga, adverte aos seus escravos ignóbeis que puniria aquele que não se comportasse devidamente (“fiquem sabendo, desde já, que o que tomar carraspana leva uma tunda mestra” [TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.128]).

Domingos, principal escravo da fazenda, segundo personagem negro de maior destaque na obra de França Junior, possui papel fundamental dentro da trama, uma vez que representa a própria lacuna do processo eleitoral ironizada no título da peça. Sendo escravo, e por isso dependente, fraudas as eleições, votando várias vezes no candidato indicado por seu senhor. Domingos executa fielmente seu papel, ainda que isto lhe custe alguns transtornos, pois sua presença no local da votação causa revolta de outros votantes (“-É Fósforo, é fósforo!” [TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.128.]).

Nas falas do escravo Domingos, esta sua disponibilidade em se arriscar para atender seu amo, o Major Limoeiro, não é, em nenhum momento, relacionada à esperança de sua alforria. Pelo que é indicado na comédia, podemos afirmar que suas ações em favor de Limoeiro não se movem, ou não somente, pela ambição de receber a liberdade prometida. Se hoje podemos perceber a fidelidade de Domingos como uma maneira não declarada de

---

<sup>34</sup> Também no folclore a temática da relação sinhá-escravo esteve presente. Contos e canções que insinuavam, até mesmo, “amores” entre eles foram identificados por Martha Abreu (2004). Em especial o item “Os possíveis amores entre negros e sinhás” (p.258).

negociação dentro de uma lógica de troca de favores<sup>35</sup>, o personagem pintado por França Junior parece dotado de uma vontade gratuita de bem servir a seu amo. Quando, no fim, Limoeiro chama-o para comunicar-lhe sua liberdade, a reação do negro é de gratidão – ajoelha-se aos pés de Limoeiro e exclama: “Meu senhor!” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.140).

A cena final indica que Domingos continuará seu trabalho naquela fazenda, já que nela encontrará “pão e trabalho que nobilita” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.140). Incapaz – ou mesmo impossibilitado pela lógica da troca de favores – de viver fora da tutela de seu senhor, mesmo depois de liberto, o negro continuaria sob sua proteção. Afinal, apesar de fiel e submisso, Domingos, que “não é negro novo” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980, p.138), como ele mesmo lembra, talvez soubesse que o favor mútuo acaba garantindo ganhos para o senhor e o escravo. Estratégia que Felisberta, talvez por ser “negra nova”, não adota de imediato, afinal a mulata foge para depois retornar à casa de sua senhora, desculpando-se.

Como amplamente difundido em vários trabalhos sobre o período, o fim do regime escravista era uma clara realidade para os homens do final do século XIX. Mas isso não significava, como afirmam alguns autores, que toda a elite letrada fosse, a seu modo, defensora desta causa<sup>36</sup>. França Junior definitivamente não o era. Apesar de ter retratado em suas histórias os embaraços de conviver com os negros – o que aproxima sua obra à parte da literatura abolicionista do período<sup>37</sup> – o autor pintou a escravidão como algo natural que fazia parte da sociedade, ou melhor, do cenário Imperial.

Além disso, mesmo trabalhando n’*O Paiz*, jornal de cunho abolicionista e republicano, França Junior não fez coro aos artigos publicados pelo colega Quintino Bocaiúva ou aos do inflamado abolicionista Silva Jardim. Em 14 de maio de 1888, contudo, o assunto se tornou inevitável. Em busca de não se comprometer, sempre se esquivando de polêmicas, França Junior não deixou de parabenizar os homens responsáveis pela nova fase: “Salve data gloriosa que há de assinalar o dia da nossa redenção! O país inteiro não há de esquecer os nomes dos que batalharam pela santa causa. A eles, escudados pela opinião, deve-se a nova era, que se

---

<sup>35</sup> Cf: Reis e Silva (1989).

<sup>36</sup> Em debate com Martha Abreu, Maria Clementina Pereira Cunha lança uma pergunta retórica “quem não era [abolicionista] no Rio de Janeiro dos anos 80?”. Cf: (CUNHA, 1998).

<sup>37</sup> Exemplos de autores que trataram a escravidão doméstica como um perigo iminente são Joaquim Manuel de Macedo em *As vítimas Algozes*, José e Alencar em *Demônio Familiar*, Visconde de Taunay em *A mocidade de Trajano*. Importante ressaltar que também houve um número de obras nas quais podemos acompanhar a “ênfase no papel de vítimas.” (CANO, 2001, p.356).

vai inaugurar”<sup>38</sup>. Mas os elogios que faz a respeito da Lei Áurea são vagos e pouco convincentes de que ele mesmo compartilhase daquele “sentimento de felicidade” que raiou no horizonte do Brasil na aurora do dia 13 de maio<sup>39</sup>.

Após a abolição, deixou transparecer algumas vezes em seus escritos um saudosismo do tempo em que os fâmulos eram nascidos e criados dentro de casa, e que a cozinheira era a “preta velha” que havia amamentado sinhô-moço e conhecia todos os seus gostos. Dez dias depois da assinatura da Lei Áurea, é com ironia que irá tratar da situação daqueles que lutaram pela abolição. Em *Por causa da abolição*<sup>40</sup>, o jovem Eulálio escreve à amada, Frederica, ao saber que os negócios de seu pai andam mal devido às agitações abolicionistas das quais ele mesmo participou: “Eis em que deu a minha verborragia abolicionista! Nunca pensei que aqueles discursos do Recreio Dramático, aplaudidos com palmas e flores, que aqueles artigos que eu escrevia nos jornais com a alma a transbordar de entusiasmo dessem tão desastroso resultado.”<sup>41</sup> Por causa da abolição, Eulálio não mais receberia a mesada que seu pai lhe enviava para que se sustentasse como estudante de medicina na Corte, pois o fazendeiro perdera todos os seus trabalhadores e iniciara falência.

Na ficção de França Junior, enquanto a “boa burguesia” protagonizou a vida e tomou as decisões, o negro escravizado serviu para compor o cenário realista nas histórias do cotidiano dessas famílias. Sua relativa omissão quanto ao assunto não encobre, ao contrário, muito revela seu pensamento a respeito do papel do cativo na nação. Quando, na vida real, os negros deixaram a *mise en scène* e assumiram papéis de destaque na sociedade oitocentista, como na Guerra do Paraguai, somente para citar um exemplo, França Junior criticou o fato através de um riso satírico e irônico, conforme já tratamos.

Contudo, ainda que não seja abolicionista, gostaríamos de deixar claro que não o consideramos um produtor de literatura antiabolicionista como Márcia Coelho (2008, p. 101) aventa. A escravidão fazia parte do bom funcionamento do sistema Imperial, modelo de governo o qual não questionava e com o qual parecia colaborar. Dessa forma, discordamos em parte da afirmação daquela autora ao considerar que França Junior “via nos discursos contrários à abolição somente mais uma estratégia política sem qualquer intuito humanitário”. A afirmação é problemática, principalmente porque esta seria uma estratégia natimorta no mundo das letras do final do século XIX, no qual a abolição era uma realidade e os críticos da escravidão, a maioria. Outro ponto intrincado é considerar a possibilidade de aproximação

<sup>38</sup> FRANÇA JUNIOR. A nova phase. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 14 mai.1888.

<sup>39</sup> FRANÇA JUNIOR. Salve! **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 13 mai. 1889.

<sup>40</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses - Por causa da abolição. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 23 mai. 1888.

<sup>41</sup> Idem. Ibidem.

entre o discurso escravocrata e a falta de intuito humanitário, pois a historiografia demonstrou que, mesmo entre seus defensores, a escravidão era vista como um mal, ainda que necessário (WEINSTEIN, 2008).

### 3. O Progresso

De acordo com a definição de finais do século XIX, a palavra progresso possuía um significado primordialmente positivo: “adiantamento em proveito” (MORAIS E SILVA, 1789). Contudo, se nos dicionários o termo estava imbuído de um sentido benéfico, ele nem sempre foi encarado desta maneira pelos que vivenciavam seus efeitos.

Chaves de Mello (2007) destacou em sua obra duas imagens que, desde o século XIX, estiveram ligadas a esta palavra: luz e velocidade. A autora lembra que a luz é, muitas vezes, associada à razão, à liberdade e à civilização, enquanto a velocidade está ligada ao desenvolvimento dos meios de transportes durante os Oitocentos. Essas duas imagens levam a uma impressão de supressão de um momento de crença e lentidão e começo de uma época que seria marcada pela razão e pela aceleração.

São inúmeros os folhetins nos quais França Junior tratou desse momento de transformação, marcado pela diferenciação entre o “outrora” e o “hoje”. Essas duas palavras intitulam oito de seus folhetins, mas poderiam dar nome a vários outros. O tema, de certa maneira, fez parte de seu programa ao iniciar sua contribuição para *O Paiz*, como ele mesmo ressalta em seu primeiro artigo neste jornal: “Tratarei, por exemplo, de certos hábitos e costumes nossos cheios de poesia, que vão infelizmente desaparecendo, e de outros em que se ostenta impudentemente o mais chato prosaísmo, e que é possível extirpar”<sup>42</sup>.

Essa comparação entre passado e presente é feita, por vezes, de maneira dialógica expondo o dilema entre a aceitação dos benefícios trazidos pelo progresso por um lado e, por outro, o aniquilamento de tradições. Não deixa de ser contraditório observar a modernidade convivendo lado a lado com a tradição: “Em nossos templos há santos de pau [...] Em compensação são iluminados a gás!”. França Junior acreditava que a iluminação a gás, inaugurada na Corte na década de 1850, “atirou sobre este solo abençoado as primeiras sementes do progresso”<sup>43</sup>, e até desejou o progresso material no que ele poderia refletir em benefícios para cidade do Rio de Janeiro.

O meu orgulho de carioca, nascido e batizado na freguesia de Santa Rita, incha todas as vezes que penso no futuro grandioso que está reservado a este grande empório comercial, a despeito de suas ruas estreitas e imundas, que

<sup>42</sup> FRANÇA JUNIOR. Ecos Fluminenses (sem título). *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 05 out. 1884.

<sup>43</sup> *Bonds*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.143)

poderiam ganhar o prêmio de honra em concurso com as do Cairo ou as de qualquer cidade do Oriente; de suas casinhas baixas e informes ridiculamente pintadas; de seus templos sem arquitetura; de seus jardins abandonados; de seus teatros de sarrafos, onde os artistas mendigam pão, prostituindo a arte e a si próprios; e do pouco interesse que aqueles que nos governam votam as nossas coisas, o que vem a ser no fim das contas, a causa primordial de todos os males.

Se compararmos a cidade onde vivemos, para bem dizer - ao ar livre, com aquela capital primitiva, onde vivia em casa trancado com sua mulher e seus filhos, há-nos de ver o quanto temos caminhado, e a rapidez com que caminhamos sempre.<sup>44</sup>

Todavia, de maneira geral, o progresso foi visto negativamente pelo cronista, como um destruidor das tradições e dos valores sociais. As ferrovias, implantadas também na década de 1850, significavam para ele o fim da poesia que a vida na roça representava (“No dia em que o guincho da locomotiva ecoou nas florestas deste vasto torrão, lá se foi a roça dos nossos avós e a poesia cobriu-se de luto”<sup>45</sup>).

O advento da iluminação a gás no Rio de Janeiro, graças à iniciativa daquele que deu nome a uma era de verdadeiro progresso no Império, o Barão de Mauá, significou, conforme nos lembra Ana Maria Mauad, uma mudança nos “hábitos noturnos, atraindo para os cafés, confeitarias e restaurantes uma população que só saía à noite para ir de quando em vez ao teatro e as casas particulares” (VAINFAS, 2002, p. 539). Entre residências, estabelecimentos públicos e lâmpões de rua, o encanamento de gás chegava a mais de 20 mil pontos diferentes da cidade no início da década de 1870 (VAINFAS, 2002). Na segunda metade do século, as luzes e todo o simbolismo que demandavam eram, em diferentes formatos, utilizados nas festas públicas.

Conceber o Rio de Janeiro em festa sem luminárias fora absurdo tão grande como supor uma eleição regular sem polícia e cabeças quebradas.

Os grandes regozijos do povo fluminense traduzem-se em bicos de gás, lanternas furta-cores, fogos de bengala, luz elétrica, coretos, arcos de triunfo, folhas de mangueira e música alemã.<sup>46</sup>

Quanto à imagem da velocidade, também ligada ao encurtamento de distâncias e aumento da mobilidade espacial, sabemos que, já na primeira metade do século XIX, instalaram-se, em algumas cidades brasileiras, linhas de transporte coletivo, como as diligências e as gôndolas. Os veículos públicos permitiram uma maior aproximação entre pessoas diversas. As gôndolas, por exemplo, espécie de carruagem com formato semelhante ao dos barcos venezianos, possuíam dois bancos laterais divididos para seis pessoas cada. Em

<sup>44</sup> FRANÇA JUNIOR. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 15 jul. 1889.

<sup>45</sup> *A missa do galo*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.155).

<sup>46</sup> *Luminárias*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.124).

1868, o cronista comparou este meio de transporte a uma república de Platão, pois, “o leitor aí encontrará o padre ao lado do procurador, o deputado ao lado do soldado, o alfaiate junto ao ex-ministro de Estado, e assim por diante. Uma gôndola é uma escala social ambulante que começa pelo recebedor e acaba no cocheiro”.<sup>47</sup> Quando, nesse mesmo ano, a firma norte-americana *Botanical Garden Rail Road* inaugurou o sistema de bondes sobre trilhos, puxados por burros e com lotação de aproximadamente 30 lugares, os antigos veículos foram vertiginosamente desaparecendo das ruas (VAINFAS, 2002, p.538). Por isso, em *A diligência da Tijuca*, escrita em 1888, aquele ultrapassado e incômodo meio de transporte foi comparado às múmias egípcias (“Leitor, se algum dia brigar contigo, o que não é provável, a praga que te hei de rogar é a seguinte:- Deixa estar, que um dia hás de viajar na diligência da Tijuca”<sup>48</sup>).

Os bondes, por sua vez, foram atrelados a pequenas locomotivas a vapor, possibilitando a subida de ladeiras (VAINFAS, 2002, p. 538). Esse tipo de facilidade propiciou a disseminação do transporte e, como consequência, a ocupação das cercanias da cidade, os chamados arrabaldes.<sup>49</sup> A mudança dos hábitos cotidianos das famílias ia aos poucos se fazendo sentir, e o folhetinista apontava como uma das causas a popularização do transporte público. Afinal, com o advento do bonde, esposa e filhas desacompanhadas, bem como alguns pais de família, passeavam livremente pela cidade, ausentando-se de seus lares. É o que podemos observar em passagens como: “Antes do trilho urbano, a mulher era a rainha do lar. Hoje, porém, trocando o cetro da realeza pelo barrete frígido da democracia, percorre as ruas como qualquer de nós, e vai conquistando palmo a palmo as prosaicas prerrogativas do sexo feio”<sup>50</sup>, ou ainda, “assim caminha o Rio de Janeiro pelo trilho do progresso, despovoando o lar e enchendo as ruas”.<sup>51</sup>

A pequena comédia em um ato, *A lotação dos bondes* (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR, 1980), mostra a constrangedora situação a que os passageiros estavam submetidos. Ao chegarem os bondes na plataforma, os passageiros começavam a ocupar avidamente os lugares vagos, uma vez que estes se completavam, os demais passageiros eram retirados das plataformas, muitas vezes à força, pelos guardas urbanos responsáveis pela ordem nas linhas.

Dessa maneira, os bondes partiam, mesmo deixando para trás os que não haviam conseguido entrar. Esse é o motivo que, na comédia, leva duas famílias a acidentalmente se dividirem. Josefa, uma senhora casada, não conseguiu subir no bonde tomado pelo seu

<sup>47</sup> *Em uma gôndola*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.700).

<sup>48</sup> FRANÇA JUNIOR. *A Diligência da Tijuca*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 23 jan. 1888.

<sup>49</sup> Cf: FRANÇA JUNIOR *Os arrabaldes*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 20 mai. 1889.

<sup>50</sup> *Bonds*, In: (FRANÇA JUNIOR, 1926. p.152).

<sup>51</sup> *Idem*, *ibidem*.

marido. Já Elvira, uma jovem, foi “mais ligeira” que seu pai e subiu no bonde sem a companhia do mesmo, que, por sua vez, foi “enxotado pelo urbano”. Essa situação expõe as duas mulheres aos galanteios e brincadeiras de um grupo de carnavalescos, composto somente por homens, que passava pelo local. Entre eles, Camilo, um pretendente de Elvira.

O progresso material era representado por ferrovias, bondes e iluminação a gás, mas também por inovações aparentemente menores como a fotografia e a oleografia – um tipo de reprodução de obras de arte, que significava, para ele, a mercantilização da pintura. Ao chegarem os primeiros fotógrafos ao Império, em 1840 (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997), estes, também conhecidos como daguerreotipistas, abriram concorrência com os artistas que realizavam a pintura do retrato a óleo, o que foi motivo de lamento para França Junior que havia se tornado um amante das artes plásticas, desde sua primeira viagem a Paris em ocasião da exposição Universal de 1873: “Enquanto os pintores definham na enxerga da miséria, abrem-se para o fotógrafo os horizontes dourados do porvir.”<sup>52</sup> A disputa entre as duas maneiras de registro da imagem era instada pelos próprios daguerreotipistas, como podemos inferir a partir deste anúncio de Guilherme Telfer:

Guilherme Telfer participa ao respeitável público desta corte que, fiado do mais perfeito conhecimento de sua profissão, ele pode produzir umas sombras na pintura de modo mais delicado possível, ao mesmo tempo dando uma expressão tão natural aos olhos, que nenhum artista tem podido até hoje realizar. (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997, p.193).

De acordo com Mauad (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997), na década de 1870, o preço das fotografias caiu devido ao aumento da concorrência (eram mais de 30 fotógrafos com endereço fixo só na Corte), portanto, essa despesa não pesava no orçamento de uma família. De acordo com o escritor, isso permitiu que retratos fossem tirados a “torto e a direito”, o que levou a uma perda da cerimônia que envolvia a preparação dos mesmos, por exemplo, em relação à escolha dos trajes e poses em que se “passava à posteridade”. Segundo ele: “Com a descoberta do daguerreotipo e com a vinda posterior do ambrotipo, os retratistas a óleo foram para um canto. [...] Veio a fotografia. Começou o retrato a baratear-se, de modo que não há hoje bicho careta que não tenha o prazer de ver em cartão a sua efígie”<sup>53</sup>. Os retratos estão de tal forma espalhados que perderam seu antigo significado de prova de amor, quando trocados entre um casal de apaixonados e guardados de maneira muito especial “juntamente com as sempre-vivas e os raminhos de flores-murchas”<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> *Notas de Um Vadio*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.324).

<sup>53</sup> FRANÇA JUNIOR. Retratos. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 4 fev. 1889.

<sup>54</sup> Idem, ibidem.

Mas a modernidade, além de progresso material, também significava uma mudança nos costumes, como em relação ao papel da mulher, o que trataremos no próximo item deste capítulo. Mesmo quando a mudança de hábitos fosse consequência de um aprimoramento científico, ela não era bem aceita pelo folhetinista. É muito reveladora sua descrição a respeito dos reflexos do progresso na criação dos filhos:

Por entre os galhos de frondoso arbusto dois tico-ticos, implumes, em macio ninho, de biquinhos abertos, recebem contentes a comida que traz-lhes a carinhosa mãe.

Todas as gerações de tico-ticos trouxeram por aquele mesmo sistema a alimentação para os filhos.

Esta alimentação não tem variado desde que o tico-tico existe no mundo ornitológico.

O que se passa neste mundo é o que se dá em toda a zoologia irracional.

Só o homem, o rei da criação, com sua febre de progresso tudo transforma, tudo modifica!

Antigamente a criança, apenas via a luz, era metida em uma bacia com água morna e vinho do Porto.

As parteiras não cursavam academias como as de hoje.<sup>55</sup>

Depois disso, o cronista descreve o tipo de alimentação fornecido a “nossos pequenos”, lembrando que: “Os nossos avós não conheciam as mamadeiras, a farinha láctea, o leite condensado, e outros produtos da indústria moderna”<sup>56</sup>, terminando com a pergunta retórica ao leitor:

Quais eram, porém, mais fortes?

As crianças antigas, com os pescoços adornados de búzios, dentes de cachorro encastoados em ouro, figas e alimentadas com substâncias indigestas, ou as modernas criadas sob regime mais racional?<sup>57</sup>

Nesta mesma crônica, o autor compara as antigas amas de leite, que se ligavam afetivamente às crianças que amamentavam e criavam com zelo e submissão (“Pretas fortes, robustas, vestidas com singeleza”<sup>58</sup>), às amas de “hoje”, que “Amamentam as crianças como se cumpre uma obrigação” e “trajam[-se] luxuosamente”, referindo-se provavelmente às amas brancas que se alugavam nos jornais<sup>59</sup>.

A discussão a respeito do aleitamento materno esteve muito presente no Brasil durante o século XIX. Resultando em polêmicas a respeito das vantagens ou desvantagens de se utilizar as amas de leite, o que representava uma importante atividade econômica nas cidades,

<sup>55</sup> *Outr’ora e Hoje*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.616).

<sup>56</sup> Idem. Ibidem.

<sup>57</sup> Idem, ibidem. p.619.

<sup>58</sup> Idem, ibidem. p.61.

<sup>59</sup> Alencastro (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997, p.64) cita um anúncio do *Jornal do Comércio*, de 06/09/1851 p.4, onde lê se: “Se aluga uma senhora branca com abundância de leite, sadia, robusta e carinhosa para a criança” a que ele infere a um aumento da imigração portuguesa em 1850.

de acordo com Alencastro (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997). O que também se discutia na Europa era a possibilidade de transmitirem-se, pelo leite, certas “qualidades culturais” (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997). O que tornava o difundido costume brasileiro de se utilizar as mucamas para amamentar os “nhonhozinhos”, um problema. De certa maneira, a defesa da utilização da ama de leite enredava-se ao argumento pró-escravagista de acordo com o qual importantes homens da Grécia e da Roma antiga haviam sido amamentados por escravos domésticos, sem que isso os houvesse afetado negativamente.

França Junior não condenava o hábito, ao contrário, considerava que as antigas pretas ligavam-se afetivamente às famílias, enquanto as mercenárias, que se alugavam nos jornais, “Amamentam as crianças como se cumpre uma obrigação”<sup>60</sup>. A ideia de que a escrava doméstica doava-se à amamentação prazerosamente não foi defendida somente pelo folhetinista. Alencastro ressalta que, em 1860, o famoso médico carioca Dr. Ferreira Pinto, em seu livro *O médico da primeira infância*, também compartilhava desta ideia, que justificava com o argumento de que as escravas eram seduzidas pela esperança de ter como recompensa uma mudança de sua condição. O que poderia vir em forma de uma alforria – como no caso da personagem Felisberta, do qual já tratamos – ou de uma simples amizade e consideração por parte da família a quem serviu (NOVAIS; ALENCASTRO, 1997).

Dessa forma, França Junior escreveu sobre um progresso importado, desestabilizador do contexto social. O tempo presente situava-se entre um passado saudoso e pitoresco e um futuro, moderno e temeroso, o qual era encarado com muita desconfiança. Percebe-se em sua obra o progresso como algo ao mesmo tempo desejado e repellido, pois se, por um lado, representava urbanização, conforto e higiene, também significava a morte da arte, da poesia, da moral e dos sentimentos, uma vez que tudo isso poderia ser, a partir de então, mercantilizado.

#### **4. O Belo Sexo**

O gênero feminino ou o “belo sexo”, como França Junior costumava galantemente chamar, teve uma presença muito marcante em sua obra. Nota-se, em seus textos, uma preocupação frequente em definir o papel da mulher na sociedade do final do século XIX. Nesse período, as mulheres brasileiras estavam, pouco a pouco, conquistando espaços antes reservados exclusivamente ao sexo masculino. Na cidade, o comércio de tecidos e armarinhos, aquecido pelo consumo da moda francesa, bem como pela vida social da Corte,

---

<sup>60</sup> *Outr’ora e Hoje*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.619).

com seus bailes e teatros, dava às mulheres o pretexto e o meio para ocuparem o espaço público. Já no mundo das letras, precursoras como Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) e Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875) abriram caminho para muitas outras “literatas”, jornalistas e escritoras que ganharam reconhecimento ao longo daquele século<sup>61</sup>.

O jornal *O Paiz*, onde França Junior publicou aproximadamente três centenas de folhetins, possuía entre seus colaboradores algumas importantes “mulheres de letras”. Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1911), Júlia de Almeida Lopes (1862-1934) e Maria Benedita Bormann (1853-1896), mais conhecida pelo pseudônimo Délia<sup>62</sup>, foram algumas delas.

Escritora de romances em folhetim, Délia escreveu diversos deles ao jornal. Foram 19 entre 1886 e 1892, entre os quais o sucesso *Angelina* (1886)<sup>63</sup>. Júlia de Almeida, uma das mais conhecidas escritoras daquele século, contribuiu durante 30 anos com a coluna *Dois dedos de Prosa* e a erudita escritora portuguesa Maria Amália escrevia as *Conversas Lisbonenses*.

N’*O Paiz*, França Junior não só dividia espaço em suas colunas com escritoras, como dialogava, através deles, com as pertencentes ao “sexo adorado”. Pediu-lhes desculpas quando principiou algum assunto que não fosse do interesse das leitoras, imaginou reações, fez-lhes elogios e também muitas recomendações. Além disso, referiu-se a supostas cartas ou comentários enviados por elas e, por vezes, publicou-as integralmente. As mulheres representavam, de fato, uma parte considerável dos consumidores de literatura no período e, em especial, da parte literária dos jornais. Esse público feminino foi, em grande parte, responsável pela prosperidade do romance-folhetim no Brasil<sup>64</sup>, para o aumento das tiragens e, conseqüentemente, do faturamento dos periódicos que traziam estas histórias contadas de maneira fragmentada, dia a dia, em seus rodapés.

O tipo de folhetim a que França Junior se dedicou a escrever não foi o das histórias fragmentadas. Mais parecido com a crônica, seu texto não deixava, contudo, de constar como a parte de entretenimento do jornal, aquela que era lida, também e principalmente, pelas mulheres.

---

<sup>61</sup> A primeira foi autora de livros como: *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* (1832); *Conselhos a Minha Filha* (1842); *Opúsculo Humanitário* (1853); *A Mulher* (1859). Já Joana Manso de Noronha foi editora do *Jornal das Senhoras*, criado em 1852. Ver: (DUARTE, 2003).

<sup>62</sup> Sobre a presença feminina na imprensa do século XIX ver: (ARAÚJO, 2008).

<sup>63</sup> DÉLIA. *Angelina*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. Publicado diariamente entre os dias 18 set. a 30 nov. 1886, p. 01 ou 02.

<sup>64</sup> Nascido na imprensa francesa, o folhetim apareceu pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1836, sendo denominado como tal dois anos depois, quando ganha os rodapés do *Jornal do Comércio*. Seu surgimento esteve ligado à difusão do hábito da leitura numa pretensa sociedade moderna, através de um texto que visava ao entretenimento. Como ressaltou Marlyse Meyer (1996), mesmo numa sociedade de maioria analfabeta, as leituras em voz alta despertavam aos poucos e em um público crescente o gosto pela literatura.

A imprensa feita por ou para as mulheres durante o Oitocentos diferenciou-se entre duas vertentes, uma mais tradicionalista e outra progressista. Consideram-se como representantes da primeira vertente aqueles periódicos que relegaram à mulher assuntos como entretenimento, serviços domésticos, receitas culinárias e modas, reforçando a figura de esposa-mãe-rainha do lar. Um exemplo é *O Correio das Moças* - RJ (1839-1841) que, em 1843, reapareceu como *O Espelho Fluminense*. As revistas *A Semana Illustrada*, de 1860 e a *Revista Illustrada*, de 1876, apesar de não serem destinadas exclusivamente ao público feminino, dedicavam parte de suas páginas a ele e podem também ser tomadas como exemplos desta vertente mais tradicional da imprensa feminina (BUITONI, 1990).

Representando a ala mais progressista, temos aqueles jornais que, indo além da moda e das receitas culinárias, contribuíram, mesmo que às vezes timidamente, para a divulgação de ideais igualitários e emancipacionistas. Esse foi o caso do *Jornal das Senhoras* de Joana Paulo Manso de Noronha (1852) e d'*O Sexo Feminino* de Francisca Senhorinha da Mota Diniz (1875-1877; 1887-1889). Cabe lembrar que, mesmo entre os progressistas, na maioria das vezes, os direitos da mulher eram almeçados conjugadamente aos deveres primordiais de mãe e esposa<sup>65</sup>.

É ciente desta sincronia entre direitos e deveres femininos neste período que Constância Duarte (2003) identificou quatro ondas do feminismo brasileiro, respectivamente nas décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970<sup>66</sup>. Situando as duas primeiras ondas ainda no século XIX, ou seja, anteriormente ao surgimento do movimento feminista propriamente dito, a autora concorda com Zahidé Muzart quando esta última afirma que:

[...] no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (MUZART, 2003a apud DUARTE, 2003, p.160)

Ainda de acordo com Zahidé Muzart:

Uma das razões para a criação dos periódicos de mulheres no século XIX partiu da necessidade de conquistarem direitos. Em primeiro lugar, o direito à educação; em segundo, o direito à profissão e, bem mais tarde, o direito ao voto. O direito à educação era, primordialmente, para o casamento, para melhor educar os filhos, mas deveria incluir também o direito de frequentar

<sup>65</sup> Idem, Ibidem.

<sup>66</sup> Utilizamos o termo feminismo de acordo com o que a autora propõe em seu artigo "Feminismo e Literatura no Brasil". Para Constância, "feminismo" não é só o "movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras", é mais abrangente do que isso, é "todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo" (DUARTE, 2003).

escolas, daí decorrendo o direito à profissão. E mais para o final do século, inicia-se a luta pelo voto. (MUZART, 2003b, p.123).

Através destas três principais frentes de luta, educação, profissão e voto, a presença feminina no mundo das letras, acenava a ocorrência de um remodelamento do papel da mulher na sociedade oitocentista. Firmavam-se, a partir de então, como diretoras, redatoras, e também como notícia. Em 22 de outubro de 1884, *O Paiz* noticiava que as mulheres lutavam por seus direitos nos Estados Unidos da América, o mesmo se dava em países como a Inglaterra e a França. No Brasil, a luta contra o fim do preconceito intelectual, pelo ingresso nas faculdades e pelo direito ao voto foram ações já vivenciadas, mesmo que isoladamente, antes do surgimento de um movimento de mulheres amplo e articulado em prol de seus direitos, o que só ocorreu no século XX.

Houve, assim, uma preocupação por parte França Junior em definir o que era aceitável ou não nesta nova mulher. As mudanças sociais e culturais que o progresso tecnológico encorajava interferiram na organização da família e nas relações entre seus membros. Uma definição ou redefinição do papel da mulher se fazia necessária pela inegável importância desta dentro do recinto doméstico, essa célula social. Diferentes literatos, intelectuais e jornalistas de ambos os sexos buscaram divulgar seu próprio modelo comportamental para a mulher moderna. Diferenciava-os o posicionamento das fronteiras entre os direitos e os deveres reservados a elas. Vejamos onde França Junior buscou estabelecê-las.

Em dezembro de 1884, o cronista escreveu para *O Paiz* uma dupla de crônicas intituladas *O Dono de Casa* e *A Dona de Casa*. A primeira delas tem início ressaltando a importância fundamental da mulher no lar. A partir de uma alusão ao debate entre Thiers e Guizot, o autor afirma que, em casa, a mulher “reina, governa e administra”<sup>67</sup>, bem em consonância com pensamento tradicionalista imperante. O autor ressalta que, para a mulher exercer satisfatoriamente seu papel de rainha absoluta, não deveria haver intervenção, por parte do marido, nos assuntos privados. O homem deveria tratar somente da política geral, “extramuros”, ou seja, do mundo da rua e do trabalho. Existiriam limites de jurisdição e o homem que interferisse nos assuntos “da porta para dentro” prejudicaria a organização do lar na medida em que anularia “a força moral da mulher perante os filhos, os fâmulos e as visitas”.

Ao reivindicar a soberania feminina no lar, o autor prevê uma repreensão por parte dos leitores e apoio por parte das leitoras. Em atitude sempre amigável e avessa a polêmicas, o que é marca de sua postura neste jornal, o autor pondera que se trata apenas de delinear os

---

<sup>67</sup> FRANÇA JUNIOR. *O Dono de Casa*. *O Paiz*. Rio de Janeiro. p.2, 15 dez. 1884.

espaços reservados a cada sexo. Por isso se, num primeiro momento, criticou o marido que ultrapassa a fronteira “da porta para dentro”, no artigo seguinte, que deu sequência a este, advertiu sobre os perigos do caminho oposto, o desleixo com as prendas domésticas e criação dos filhos por parte daquelas que deixam os armários cheios e os lares desertos.

Nesta crônica, ao traçar o perfil-modelo do comportamento feminino, França Junior relaciona ao cotidiano das atarefadas (porém felizes) mães de família: supervisão do trabalho dos escravos, preocupação com o jantar, com a roupa bem engomada e o poder de portar o molho de chaves da dispensa. Dois anos depois, o autor ocupou-se de enumerar esses mesmos pontos do cotidiano feminino numa abordagem comparativa entre a dona de casa de “hoje” e de “outrora”. Remetia tais pontos, então, à dona de casa do passado. “O governo de casa entre nós tem passado, como a política, por grandes transformações [...] O tipo antigo de dona de casa vai pouco a pouco desaparecendo.”<sup>68</sup>

Voltando às crônicas de dezembro de 1884, no artigo da semana seguinte, *A dona de casa*<sup>69</sup>, o autor trata justamente do desaparecimento dela, principiando-o com o mesmo tipo de comparação entre o passado e o presente. Em um tempo remoto, o namoro, por exemplo, não existia. Moços e moças não se encontravam “em um salão de baile, no recinto dos teatros ou junto à rótula, quando a rua está silenciosa. A loja do barbeiro, o armário, o bilhar em frente à casa do dentista e a oficina da costureira eram ainda desconhecidos como pontos estratégicos”. A união entre dois entes era fruto exclusivo da vontade de seus pais. “Felizmente, para as leitoras, esses tempos desapareceram. As mulheres de hoje vivem ao ar livre como as flores. Pensa, sente e locomove-se em plena liberdade.” Se, outrora, “a mulher conhecia a fundo o lar doméstico, desde a sala de visitas até a cozinha. Acordava cedo. Empunhava o molho de chaves, que era símbolo da sua autoridade”, o que o cronista observava em seu tempo era que: “A dona de casa acorda tarde. E levanta-se já convenientemente vestida e pronta para embarcar no primeiro *bond* e ir fazer as suas comissões. Não tem tempo de saber o que vai pela sala de visitas, pela de jantar e pela cozinha.”

Em consequência deste comportamento, a casa fica abandonada aos cuidados de criados, considerados mercenários e atrevidos em relação aos escravos domésticos – retratados de maneira passiva e pacífica –, que, naquele tempo, iam sendo substituídos. O marido trabalha cada vez mais para cobrir os gastos crescentes e os filhos são educados em pensionatos ou por professoras particulares que lhe ensinam tudo, “menos português”. De

<sup>68</sup> FRANÇA JUNIOR. Outrora e Hoje. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 21 dez.1886.

<sup>69</sup> FRANÇA JUNIOR. A Dona de Casa. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 22 dez.1884.

acordo com a descrição que faz dos “tempos de hoje”, essa conquista feminina da liberdade ocorreu em prejuízo da casa, do marido e dos filhos. Assim, a moral a ser inferida desta dupla de crônicas era a de que, se mulher não aprovava a interferência masculina em seu espaço, não deveria, por sua vez, invadir as esferas reservadas ao sexo masculino, aquela “extramuros”.

A mulher, contudo, não conquistava a rua somente andando de bonde e frequentando os armarinhos da Rua do Ouvidor, mas também pelo trabalho. A delimitação do espaço físico destinado a cada sexo, no que se refere à ocupação do mundo do trabalho, foi abordada em *O Futuro da Mulher* (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 583). No artigo, a inferência de certo grau de promiscuidade à mulher que tem uma profissão é usada como forma de argumentar contra esse acontecimento social.<sup>70</sup>

O folhetim começa com a transcrição de um diálogo que o autor ouvira em um “bondinho de tostão”. Um homem grisalho e D. Mariquinhas, mulher de 39 anos, conversavam a respeito da liberdade do homem e da mulher. D. Mariquinhas dizia-se desejosa de ter nascido homem, pois invejava a liberdade que estes possuíam de viverem como queriam sem serem cobrados pela sociedade, como são as mulheres. Seu interlocutor tenta convencer-lhe de que o homem não é um ser livre como ela pensa, pois, por sua vez, estão subjugados ao trabalho e a outros compromissos. Renitente, a senhora argumenta que as possibilidades de trabalho para o homem são muito maiores, e que, à mulher, em caso de ausência do marido, só lhe resta a costura para fora como meio de adquirir recursos financeiros para viver e criar dignamente os filhos. O diálogo interrompeu-se pela chegada do bonde à estação onde desceria um dos interlocutores, mas o autor, nesse momento, considerava-se inspirado pela conversa para “dizer alguma coisa acerca do passado do presente e do futuro da mulher no Brasil” (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 583).

De acordo com França Junior, no passado, a mulher só possuía duas alternativas para o suprimento do lar na falta do chefe de família, a costura ou a venda de doces. A mulher moderna possui, além dessas alternativas “o vasto campo do magistério”. Mas o que ocorria, segundo ele, é que muitos homens vêm tomando o lugar dessas mães de família, trabalhando como alfaiates, ou ampliando a concorrência com suas confeitarias. Já nas escolas, há mais “mestres do que mestras”. Diante disso, dá à leitora um conselho: “Já que os homens

---

<sup>70</sup> A vinculação do trabalho feminino à liberação sexual ocorreu em outros momentos de sua produção, como na comédia *As Doutoradas* (1889) (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980), em que a personagem Dr.<sup>a</sup> Luísa Praxedes apalpa o fígado de seu paciente, levando-o às gargalhadas, ou no sainete *Trabalho para Mulheres*, no qual a personagem principal demonstra preocupação com a sua concorrente, dizendo: “Olha que a sirigaita da Marianinha anda a fazer tudo, tudo que é humanamente possível para apanhar-me o lugar. Não sai da casa do ministro...” (FRANÇA JUNIOR. *Trabalho para Mulheres*. O Paiz, Rio de Janeiro. p.2, 11 jan. 1886).

procuram, por todos os meios, invadir a vossa esfera de atividade, invadi também, por vosso turno, a deles” (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 583). A partir desta sugestão, o autor passa a uma irônica previsão de como seriam as relações entre profissionais, vendedores e clientes, caso essa invasão ocorresse, revelando seu sarcasmo ao sugerir algo tão ousado.

A mulher que trabalha é representada como uma charmosa caixeira ou barbeira que, graças a dotes de sedução, arregimentam clientes do “sexo feio” que encheriam os armarinhos e não mais fariam suas barbas em casa. A vinculação do trabalho fora de casa à liberação sexual feminina é patente. O cliente chegaria à loja de aviamentos dizendo:

\_ Adeus Sinhá; como está? Tem fita batida?  
 \_ De que cor?  
 \_ Da cor de seus olhos.  
 \_ O’ gentes de que cor são meus olhos?  
 Negros, como a noite.  
 \_ Vou ver; mas tenha paciência, espere um bocadinho, enquanto atendo aquele freguês, que chegou primeiro que o senhor. (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 584).

A mulher, uma vez fora de casa, estaria exposta aos flertes e investidas masculinas. Na barbearia, a cena dar-se-ia em um ambiente de ainda maior proximidade entre os sexos.

Si a moda pegar não haverá por certo ninguém que faça a barba em casa.  
 Todos irão às barbeiras.  
 Que delícias!  
 Ouvir uma voz doce, melíflua, perfumada, perguntar-nos:  
 \_ A navalha machuca-lhe?  
 E a gente responder sorrindo:  
 \_ Não senhora, antes pelo contrário. Ser escanhoado por uma mulher!  
 Em vez da mão calosa e cheirando a cigarro, os dedos setinosos [sic] de uma deidade a fazer-nos cócegas pela face, pelo nariz e a puxar-nos o beijo, para rapar-nos a mosca! (FRANÇA JUNIOR, 1926, p. 585).

Estas mulheres que França Junior prevê em um futuro breve trabalhando fora de casa não são suas leitoras, pertencentes aos grupos mais favorecidos e que não precisariam sujeitar-se ao trabalho fora do recinto doméstico. Pelo menos, não ao tipo de trabalho a que se refere neste folhetim, como a de soldadas, barbeiras ou caixeiras. Suas finas leitoras foram representadas dentro de casa, em crises de ciúmes devido às frequentes idas de seus maridos aos armarinhos e barbearias.

Entre dezembro de 1885 e início de 1886, discutia-se nos jornais um ato do Ministro da Agricultura que ordenava o ensaio da admissão de mulheres na repartição pública dos correios. O ato suscitou a publicação de quatro artigos anônimos publicados n’*O Paiz*, intitulados *Trabalho para Mulheres*. Discutiam o grau de moralidade dessa tentativa de amenizar o grande problema do desprovido financeiro de viúvas e órfãs. Na edição

seguinte ao último artigo da série, França Junior publica um sainete homônimo cuja protagonista, Euphrasia, trabalha na repartição dos telégrafos. As preocupações da personagem estão voltadas somente ao trabalho, a casa e os filhos ficam abandonados nas mãos de criadas e cozinheiros, que, por sua vez, são administrados pelo submisso e infeliz marido. À noite, à mesa do jantar, discute-se política. Luiz, marido de Euphrasia, é partidário dos conservadores, ela é republicana, enquanto sua irmã, Ignez, diz-se “liberal de quatro costados”. Apesar da nítida insatisfação do marido e dos filhos, é a rotina extenuante que leva Euphrasia a ponderar sobre seu papel:

Luiz (levantando-se da mesa) – Estou tão aborrecido.

Euphrasia – Estou tão cansada.

Ignez – Que diferença entre a família de outr’ora e a de hoje.

Euphrasia – As mulheres daquele tempo eram bem felizes.

Ignez – Felizes?! Uns trambolhos sem préstimo, que apenas serviam para amamentar os filhos e educá-los.

Euphrasia – Não trabalhavam.

Ignez – Viviam à custa dos maridos. A mulher atualmente é uma verdadeira companheira do homem. Ele ganha, ela ganha, a sociedade ganha, todos ganham. O que pensas da família de hoje, Luiz?

Luiz (bocejando) – É um Paraíso!

(*Cai o Pano*)<sup>71</sup>

A vontade da mulher de ser homem, ou de poder gozar dos mesmos direitos que eles, como demonstrou a personagem D. Mariquinhas de *O Futuro da Mulher* em sua conversa no bonde, motivou outro texto, publicado em dezembro de 1886, no qual o autor aponta a diferença entre os sexos no momento da infância, ressaltando as vantagens em ser mulher e revelando não entender o porquê de sempre ouvir entre as conversas femininas a frase “Ai! Ai! Quem me dera ser homem”. Para ele, “A mulher deseja ser homem toda vez que se vê tolhida da mais insignificante parcela de liberdade.”<sup>72</sup>

Uma dessas “insignificantes parcelas de liberdade” das quais as mulheres se viram tolhidas até 1879 foi o direito de frequentar faculdades. Maria Augusta Generoso Estrela certamente foi uma dessas que desejaram ter nascido homem quando teve sua matrícula recusada na faculdade de Medicina e se viu obrigada a cursar o ensino superior nos Estados Unidos. Concluiu seus estudos em 1879, após receber ajuda financeira do próprio Imperador, sensibilizado ante as dificuldades da família para mantê-la no exterior. Somente naquele ano, através da Lei Leônicio de Carvalho, se tornou vigente o decreto que autorizava as mulheres a cursar faculdades (ROHDEN, 2001; FRANCO; SANTOS, 2010).

<sup>71</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - Trabalho para Mulheres. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 11 jan. 1886.

<sup>72</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - A Mulher. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 06 dez. 1886.

Contudo, mais temeroso que o exercício feminino da medicina seria que as mulheres se ocupassem do poder jurídico, por isso a conquista do direito ao exercício da magistratura foi um processo mais lento e conflituoso que a aceitação de médicas, que já desempenhavam o papel de parteiras ou de clínica infantil. Em 1887, um ano antes das primeiras mulheres se formarem em direito pela Faculdade de Direito de Pernambuco, França Junior dedicou sua coluna à descrição de um suposto diálogo que ouvira no bonde que o levava “de Botafogo à cidade”. Apesar da aparente dialogia apresentada por defensor e opositor das “bacharelas”, o texto é indiscutivelmente uma ridicularização do fato suscitado. “Ai dos homens! As leis iriam pouco a pouco se reformando, e dentro em breve não haveria uma só que nos protegesse.”<sup>73</sup>

Apesar de tanta ênfase nos aspectos negativos da mulher moderna, França Junior acreditava que os que pretendem “colocar a mulher no mesmo nível do homem, reivindicando para ela os direitos, as obrigações e até o prosaísmo das múltiplas atividades, a que nós, os desgraçados que vestimos calças, somos forçados a exercer”<sup>74</sup> são, na verdade, “um pequeno grupo da humanidade atual.” Este grupo, contudo, remeteu críticas a este escritor que não economizou sarcasmo ao pintar as transformações comportamentais femininas.

Foi pensando em suas leitoras que publicou semanalmente a série *Hygiene*<sup>75</sup>, no terceiro artigo definiu explicitamente qual público pretendia atingir: “Foi pensando em ti, leitora, que passou pelo fundo negro de meu cérebro [...] a ideia de esboçar esta série de escritos”<sup>76</sup>. Mas, aproveita a oportunidade para dizer, também, o que pensa a respeito deste público. Maneira de contestar as ideias daquele “pequeno grupo da humanidade atual” que reivindicava direitos iguais para os sexos. Referindo-se à leitora, escreve:

Mais de uma vez nessas colunas, e ultimamente no teatro, tenho expendido o que penso a teu respeito com a franqueza que me caracteriza, franqueza de que me tem resultado alguns inimigos, embora eu procure sempre [...] evitar o escolho das questões pessoais.<sup>77</sup>

Ao criticar os anseios da mulher moderna, França Junior revelava ter ganhado alguns inimigos entre seus pares. Nos últimos meses, sua comédia *As Doutoradas*, sobre a qual trataremos mais adiante, havia se revelado um grande sucesso de público no Teatro Recreio Dramático.

<sup>73</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - De Botafogo à cidade. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 19 dez. 1887.

<sup>74</sup> FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses - O Lenço da Mulher. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 06 mai. 1889.

<sup>75</sup> FRANÇA JUNIOR. Hygiene. **O Paiz**. Rio de Janeiro. Publicado entre 24 de dez. 1889 e 17 jun., p.1, 1890.

<sup>76</sup> FRANÇA JUNIOR. Hygiene. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.1, 07 jan. 1890.

<sup>77</sup> Idem. Ibidem.

Para clarificar ainda mais seu pensamento a respeito do papel da mulher na sociedade, o autor enumera, um a um, o que chamou de engodos que poetas, folhetinistas e outros sonhadores de utopias sibilam, como a serpente do Éden, no ouvido das inocentes mulheres. Frases que as leitoras nunca ouviriam daquele folhetinista (“se eu te dissesse isso, envergonhar-me-ia perante a mim próprio”):

Conquista palmo a palmo todas as posições sociais do homem. O teu talento é superior ou pelo menos igual ao dele. As letras, as artes, as ciências, a política, o comércio, o campo de batalha abrem os braços a tua atividade até aqui atrofiada. Reivindica os teus direitos. Troca pela beca do magistrado e do médico, pela farda do guerreiro, pela batina do padre e pela blusa do industrial, esses vestidos que te cercam de uma falsa consideração, inventada pelo egoísmo dos homens. Deixa o amor: a urna eleitoral reclama o teu voto. Tu tens um cérebro; ouve-lhe as suas vozes e serás feliz.<sup>78</sup>

Ao escrever que se envergonharia caso, algum dia, proferisse tais palavras, o autor colocava-se contra não só a liberdade profissional das mulheres, como também ao direito de darem continuidade aos seus estudos e à participação política. A mulher, representada como uma espécie de santa, tem seu lugar somente no “singelo templo onde és adorada sob a tríplice auréola de esposa, mãe e filha”. A felicidade só será encontrada no lar doméstico. “Não saias do lar para ouvir-lhes as vozes. A tua soberania está nele, só nele”. Apropriando-se dos principais argumentos emancipacionistas da época, a busca pela liberdade e pela felicidade, o autor indica que a verdadeira felicidade da mulher só pode ser alcançada dentro do lar e que, se estas anseiam direitos iguais aos dos homens em busca da liberdade, enganam-se, pois os homens, escravos do trabalho e de seus compromissos, são tão cerceados em sua liberdade quanto elas.

Dessa maneira, a formação superior tornava-se inútil, uma vez que não era adequado às mulheres o exercício de uma profissão. Para França Junior, e outros que compartilhavam deste discurso, incluindo aqui algumas “literatas”, bastaria que a mulher soubesse ler, escrever, contar e, talvez, desenvolver alguma habilidade artística. O fim exclusivo era dividir tais tesouros do espírito com o marido, em seu retorno ao lar, após um extenuante dia de trabalho. Maria Amália Vaz de Carvalho foi uma dessas “mulheres de letras” que, apesar de mostrar habilidade que ia além do ler-escrever-contar, muitas vezes fez eco ao companheiro da coluna ao lado. A negação moral dos direitos que, por lei, as mulheres já haviam conquistado era justificada por uma missão superior que Deus destinara ao sexo feminino.

Em outubro de 1887, França Junior dedica às suas leitoras um folhetim no qual revela o que defende e acredita em relação ao papel da mulher e, em especial, ao papel da educação

---

<sup>78</sup>Idem. Ibidem.

na vida das mesmas. O modelo feminino a ser seguido por suas leitoras estava então personalizado na escritora e mãe de família Mme. Sevigné:

Mme. De Sevigné, autora daquelas célebres cartas, que são uma das glórias do teu sexo, querida leitora, não deixou o seu nome inscrito tão somente no grande livro d'ouro da república das letras. A ilustre marquesa consagrou também parte de sua preciosa atividade ao governo da casa.

Foi uma mãe de família modelo.[...]

Eis aí como eu desejaria que fossem todas as representantes do belo sexo, que escrevem livros, que pintam quadros, que compõe mimosos trechos de música, que se dedicam em suma às artes e às letras.

A mulher foi criada para a felicidade do homem.

O seu domínio é o lar.[...]

Deus me livre da mulher [...] que mal sabe ler, escrever, contar, como aquelas que certos velhos emperrados [...] exigiam para modelo de esposa.[...]

Mas é preciso que essa instrução não preocupe o espírito da mulher ao ponto de fazê-la esquecer os mais comzeinhos deveres conjugais.[...]

A felicidade de teu companheiro será completa quando à tarde, alquebrado pelas fadigas do labor diurno sentar-se ao teu lado para partilhar contigo as riquezas deste tesouro.[...]

Cultiva a poesia, empunha a palheta, escreve livros, mas não esqueças de que tens um lugar de honra a cabeceira da mesa para servir a sopa; que esta quando mal temperada, é causa de dispepsias, e que as dispepsias são por seu turno causa de muita desgraça que por aí vai.<sup>79</sup>

Fugindo a sua função primordial, dar felicidade ao homem, a mulher moderna é responsável a “muita desgraça que por aí vai”. Caso se sentissem atraídas pela possibilidade de inserção no mundo das letras e das artes, as leitoras de França Junior não deveriam seguir os exemplos daquelas que utilizavam a literatura como arena de combate pela amplitude de seus direitos, mas sim o de Mme de Sevigné, que conciliava, na medida certa, ilustração e dever.

Temas ainda mais polêmicos como o divórcio e a participação política, presentes na pauta de reivindicações das solitárias feministas brasileiras, França Junior não discutiu nas colunas d'*O Paiz*, mas sim na comédia *As Doutoradas*. Consideramos que esta comédia, que atingiu seu recorde de público no período e até hoje é encenada, é a grande sintetizadora de todo o pensamento do autor sobre o assunto, esboçado em seus folhetins.

A comédia *As Doutoradas* (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980) não teve edição em vida do autor, a primeira publicação é de 1932, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Nesta edição, a ambientação da comédia consta como “Rio de Janeiro – Atualidade – 1887”. Como a publicação não possui indicação de fonte, não podemos afirmar se a comédia, apresentada em 1889, foi escrita dois anos antes ou se o autor apenas ambienta sua história

<sup>79</sup> FRANÇA JUNIOR. À Leitora. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 31 out. 1887.

naquele ano. O que cabe considerar é que, no ano de 1887, uma faculdade brasileira (Bahia) formava sua primeira médica, Rita Lobato Velho Lopes<sup>80</sup>. Também naquele ano, já estava sendo discutida nos jornais a questão das bacharelas Maria Fragoso, Maria Coelho da Silva Sobrinha e Delmira Secundina, que cursavam a Faculdade de Direito do Recife e se formariam em 1888 (TILL, 2000).

A primeira médica brasileira casou-se e clinicava em casa, sua especialidade era pediatria e ginecologia, seus pacientes eram pessoas carentes que viviam nos arredores da cidade (CAPUANO, 2011; FRANCO; SANTOS, 2010). Luísa Praxedes, a personagem de França Junior, também se casou, e também atendia mulheres, crianças e pacientes carentes vindos de lugares mais distantes do município. Unira-se em matrimônio a Dr. Pereira, seu colega de academia, no mesmo dia da formatura de ambos, causando dupla alegria em seu pai Manuel Praxedes. Grande incentivador da filha Luísa, Manuel definia-se como “um homem de progresso” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.228), que ama sua pátria e quer vê-la prosperar. Mas, de acordo com o revelado por sua esposa, Maria Praxedes, Manuel era um homem que nunca obteve resultado em nenhuma das empresas a que dera início, como uma fábrica de papel, a exploração de mariscos, uma linha de bonde para o “morro do Nheco” e a iluminação de Valença à luz elétrica. Diferentemente do marido, Maria não concordava com o tipo de educação dado à filha. Considera satisfatória a educação que ela própria recebera, que a permitiu conhecer a língua francesa, inglesa, o desenho e a música.

Discutindo a respeito da educação dada à filha, Manuel e Maria sintetizam o debate entre o discurso racional emancipatório inspirado na teoria evolucionista, representado pelo primeiro, e o discurso de natureza sentimental, porém sensato, pautado na observação prática e na experiência, representado nas falas da segunda:

Manuel – [...] tudo quanto sabes foi apreendido no tempo das bananas três por dois, no toque do Aragão, das vilegiaturas em Mataporcos, das toalhas de crivo, do junco do pedestre... Tempos em que o Rio de Janeiro era iluminado a azeite de peixe.

Maria – Mas em que as mulheres não se lembravam de ser doutoras e limitavam-se ao nobre e verdadeiro papel de mães de família. (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.229).

Maria foi criada em um tempo no qual, apesar de não haver progresso, havia ordem e no qual recebera educação suficiente para argumentar contra a opinião do marido, mesmo

---

<sup>80</sup> Rita Lobato Velho Lopes (1861- 1954) nasceu em São Pedro do Rio Grande, Rio Grande do Sul, iniciou seus estudos na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas os concluiu na Faculdade de Medicina da Bahia, em novembro de 1887. Após a morte do marido, Antônio Maria, candidatou-se e foi eleita a primeira vereadora do Rio Pardo, tendo seu mandato interrompido após o Golpe Getulista de 1937. Morreu a poucos dias de completar 88 anos de idade (CAPUANO, 2011; FRANCO; SANTOS, 2010).

sabendo que a vontade do homem prevaleceria – como de fato prevaleceu ao formar sua filha na faculdade. O argumento de Maria foi recebido por Manuel como um chavão retórico, mas, por sua vez, ele também utilizou outras figuras de retórica como “bolor” e “carrancismo” para qualificar discurso tradicional da esposa. Dessa maneira, o diálogo continua:

Manuel – Já tardava que não viesses com chavão... a mãe de família. É sempre a figura de retórica já muito cheia de bolor com que o carrancismo pretende esmagar no nascedouro as aspirações grandiosas da emancipação do sexo feminino.

Maria – É por estas e outras que tudo chegou ao estado de desorganização em que vivemos.

Manuel – Isto que a senhora chama desorganização...

Maria – É a ordem, talvez?

Manuel - Não é a ordem ainda, mas é a evolução da qual muito naturalmente ela há de surgir. O papel da mulher de hoje não é o papel da de ontem. Aquelas criaturas que viviam em casa trancadas a sete chaves, pálidas, anêmicas, de perna inchada, feitorando as costuras das negrinhas, começam por honra nossa, a ser substituídas pela verdadeira companheira do homem, colaborando com ele no progresso da grande civilização moderna. Nós, os homens, temos a política, a espada, as letras, as artes, as ciências, a indústria... Por que razão seres organizados como o nós, mais inteligentes até do que nós, haviam de se mover eternamente no acanhado círculo de ferro do dedal e da agulha?

Maria – Porque basta-nos o amor. (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.229).

Se, neste trecho da comédia, o autor dá voz a uma polifonia de discursos a respeito do tema da emancipação feminina, ao decorrer da peça, ele deixa bem clara sua posição ao mostrar o casamento de Luísa e Pereira como uma união fracassada, no qual impera a competição e a desordem. O tempo demonstra que Maria estava certa, a filha Luísa só encontraria a verdadeira felicidade quando, com um filho nos braços, desiste de clinicar, dedicando-se exclusivamente ao papel de mãe e esposa.

Outro personagem importante da comédia é a bacharela Carlota Aguiar, estudante do quinto ano de Direito da Faculdade de São Paulo. Carlota, que visita os noivos devido a um “colega” em comum, concluiria a faculdade sem saber se receberia o título de bacharela em direito. Por isso lamenta: “Ainda não recebi a investidura do meu grau, ainda não tive a posse do *tibi quoque* e já o magnânimo Instituto dos Advogados levanta a questão de nós mulheres podermos exercer a advocacia e os demais cargos inerentes ao bacharelado em Direito.” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.237). É através desta personagem que França Junior traz à tona, também, a luta por direitos políticos que vigorava apenas como uma utopia

naquele período<sup>81</sup>. No segundo ato, Carlota apresenta-se como candidata “à Deputação Geral, pelo Município Neutro”, atitude que já era comentada na imprensa, como foi revelado neste diálogo de Carlota e Dr. Pereira:

Dr. Pereira – [...] incomodou-me bastante o artigo que li ontem no *Correio do Norte* a respeito da sua candidatura.

Carlota – Uma publicação *a pedido*.

Dr. Pereira – Sim. Que miserável!

Carlota – O meu amigo compreende que se eu fosse dar importância a todos esses cães que ladram nas vielas taludas do jornalismo insalubre...

Dr. Pereira – Faz muito bem. Há coisas que não devem ser respondidas. (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.256).

A discussão em pauta nos jornais a respeito das médicas e bacharelas que surgiam no Brasil é comentada pelos personagens da comédia. Luísa apresenta dúvidas quanto sua aceitação pública como uma profissional: “o passo que acabo de dar tem sido por tal forma comentado pela opinião...” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.236). Manuel, ao conhecer Carlota Aguiar, também indica essa discussão pública a respeito do assunto, diz ele: “A futura bacharela em Direito de que os jornais se têm ocupado! Oh! Quanto folgo em conhecê-la” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.239).

Uma dessas opiniões a respeito do exercício da medicina por uma mulher foi satirizada pelo autor na figura do simplório paciente Gregório, que, depois de haver recorrido a todo o tipo de medicação e credíes, recorre à doutora em busca da cura para a sua doença: “Já *consurtei* a *halipatia*, *homopatia*, a *dosometria*, tudo, tudo. Afinal disseram-me lá na roça: - Você já foi ao Nascimento? Já foi ao caboclo da Praia Grande? Pra que não vai vê a Doutora? *Tarvez* ela te dê *vorta*. E aqui estou *nas mão* da *sinhá dona*” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.246). Gregório, primeiro paciente do sexo masculino atendido pela doutora, é a gota d’água para uma briga do casal que culmina na decisão pelo divórcio. A fala de Pereira ao dar um ultimato à esposa demonstra a visão negativa que a sociedade possuía sobre todas aquelas mulheres que trabalhavam fora de casa, independentemente de terem ou não cursado uma faculdade:

Dr. Pereira - Pois bem Senhora Doutora ou Doutor Luisa Praxedes, como queira, eu não estou disposto a representar por mais tempo o papel ridículo de marido de parteira, de professora pública ou de cantora lírica. Sou cabeça do casal. Tenho a minha posição definida em Direito perante a família e perante a sociedade. (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.251).

---

<sup>81</sup> França Junior não foi o primeiro a exhibir o tema no palco, Josefina Álvares de Azevedo, “mulher de letras” que se destacou principalmente pelo tom combativo em prol da emancipação feminina, teve encenada, em 1878, sua peça *O Voto Feminino*, depois publicada em livro (DUARTE, 2003).

Se, de imediato, Luísa concorda e até deseja a separação, uma grande mudança ocorre quando a mesma se descobre grávida, logo após a uma crise de ciúmes devido a uma conversa do marido com a advogada Carlota Aguiar. Maria, ao ver a filha despertada em seu dever feminino a partir do ciúme e da gravidez, conclui: “As leis da natureza são mais fortes que a vontade dos reformadores” (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II, 1980, p.281). Luísa, por sua vez, revela ao pai que todas as glórias alcançadas através da profissão nunca a fizeram sentir a plenitude de satisfação que sente agora tendo seu filho nos braços; segundo suas palavras, a criança era o bastante para encher toda a sua alma. Finalmente, o pano cai em uma cena muito representativa, onde as duas doutoras amamentam seus filhos em um clima de total alegria.

Num momento em que as conquistas femininas se multiplicavam e ganhavam a imprensa, França Junior produz uma comédia que desconstruía, um a um, todos os argumentos emancipacionistas, culminando em um final extremamente moralizador. É intrigante que, ao menos nos jornais maiores, não tenhamos encontrado nenhuma grande discussão a respeito do posicionamento ideológico que o autor toma no texto, conforme veremos no próximo capítulo. Pelo contrário, *As Doutoradas* eram elogiadas e prestigiadas noite após noite por um número enorme de pessoas. Também nos surpreende o fato de, ao longo dos anos que se seguiram, *As Doutoradas* continuaram com o mesmo sucesso quando reapresentadas, tanto na Corte como nas províncias. Seria importante compreendermos até que ponto essa recepção é reflexo da lentidão com que ocorrem as mudanças culturais ou se as sucessivas representações de uma comédia como *As Doutoradas* significa somente que um texto de qualidade possa divertir o público, independentemente dos argumentos ideológicos que ele contém. Mas isso extrapola os limites do presente estudo.

Publicando imagens a respeito de temas caros à sociedade de sua época, França Junior revelou opiniões a respeito dos mesmos. Se as opiniões íntimas e pessoais de um sujeito histórico são, talvez, inalcançáveis ao historiador, todavia, são as que menos importam para a pesquisa histórica. Como homem público, que expressava opiniões através da imprensa e da arte, França Junior compartilha com seus contemporâneos reflexões a respeito dos temas do momento. É, dessa maneira, que podemos alcançar aquela opinião que mais interessa ao trabalho historiográfico, a opinião expressa, divulgada, a “opinião que se publicava” e que representava, naquele século, a opinião pública. Conforme veremos no capítulo que se segue, essa opinião pública – e aqui tomamos como nossas as palavras do próprio autor em questão:

“Quando digo opinião pública, refiro-me à imprensa”<sup>82</sup> – nem sempre coincidiu com a “opinião do público”.

Consideramos assim que, a respeito da nacionalidade, França Junior divulgou imagens geralmente negativas ligadas a uma falta de civilidade e gosto estético. Apresentou também um sentimento antagônico em relação à cultura metropolitana, desejando paradoxalmente uma originalidade medida por modelos estrangeiros.

Quanto à imagem do negro e da escravidão, alicerce da sociedade oitocentista em plena transformação, França Junior representou-os como coadjuvantes neste processo. Sem se envolver nas polêmicas ideológicas a respeito da questão da escravatura, o autor buscou uma aparência de neutralidade, mas que não escondeu certo temor despertado pelas mudanças hierárquicas e políticas que o fim do regime escravista traria consigo.

A liberdade dos escravos era um dos reflexos de um progresso importado. Desejado e ao mesmo tempo repellido, pois avançava de maneira um tanto desordenada e desestabilizadora do contexto social. Urbanização, conforto material e sanitização chegavam trazendo a morte da arte, da poesia, da moral e dos sentimentos numa terra onde os “santos de pau são iluminados a gás” e onde a velocidade dos bondes se combinava à liberdade de locomoção das mulheres.

França Junior tentou orientar suas leitoras, que poderiam ser seduzidas por engodos emancipatórios. Mostrou o que se devia e o que não se devia aproveitar daquele novo tempo. O progresso em sua vertente mais indesejável invadia as relações de gênero, permitindo que a mulher repensasse sua própria função naquela sociedade que se metamorfoseava. Vejamos, por fim, como a sociedade, o público para o qual escrevia, recebeu essas opiniões reveladas.

---

<sup>82</sup> FRANÇA JUNIOR. A propósito das Artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro. p.2, 30 ago. 1886.

#### **Capítulo 4 - O conhecidíssimo Sr. Dr. França Junior**

Cientes do sentido a que este letrado pretendeu dar a sua produção, trataremos, neste capítulo, da repercussão de sua obra entre seu público e entre seus pares. Foi nos jornais da época que essa repercussão se deixou revelar. Neles, encontram-se comentários a respeito de suas comédias e folhetins. Críticas, elogios, embates, sugestões e até gozações que envolveram seu nome.

O gosto do público certamente era um dos elementos a serem considerados pelos escritores do período quando produziam seus textos. O público fluminense, vendo-se retratado por diferentes lentes de folhetinistas, comediógrafos e demais escritores, que, através da literatura, buscavam interpretar e, ao mesmo tempo, interferir naquela sociedade (seja com lições moralizantes, seja popularizando hábitos ou lançando modas), longe de mero consumidor, também, por sua vez, intervinha, de certa forma, no que estava sendo escrito. Seu poder de interferência se dava, principalmente, através do consumo ou não daquele produto cultural, fosse ele uma comédia ou um jornal.

No que concerne aos folhetins, o público leitor indicou sua preferência, principalmente, comprando ou não o jornal. Sabemos que os folhetins foram um dos grandes responsáveis pela tiragem e sobrevivência das folhas. Partindo desta lógica, podemos captar esta recepção também de outras maneiras. Uma longa permanência de um folhetinista em determinado periódico poderia significar uma boa aceitação de seus textos. Escrever para um jornal importante, de grande tiragem, também demonstra certa popularidade do cronista. Além disso, também se pode considerar o lugar (físico) que a crônica ocupava no jornal. A primeira coluna da primeira página certamente não era ocupada por qualquer letrado amador. Servindo de chamariz para a venda do jornal, esta coluna seria ocupada certamente por um nome conhecido e por um assunto que fosse de interesse do público leitor. Por fim, também podemos imaginar que, se, na produção dos próprios textos, os letrados utilizaram-se de ideias e citações de um determinado colega, seja para apontar defeitos ou desferir elogios, isso indica que a leitura de determinado texto era compartilhada entre escritores e leitores (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005).

No que tange à recepção dos homens de letras à obra de determinado colega, podemos inferi-la de maneira mais direta, já as opiniões destes estão presentes na imprensa, em seus

textos. Pode-se observar também *como* eles se utilizam dos textos dos colegas: criticando, satirizando, elogiando, citando, etc.

No que tange à recepção de suas comédias, observaremos que, através das noites de “enchentes” ou de “vazantes” nos teatros, o público mostrou que suas opiniões não necessariamente se afinavam com as da “opinião pública”, representada nas críticas teatrais da imprensa. Cabe lembrar que as duas instâncias se afetavam mutuamente, mesmo porque público e críticos poderiam habitar zonas de interseção onde ambos estariam presentes, como os camarotes reservados à imprensa e as seções reservadas às publicações a pedido dos periódicos.

### 1. A recepção de seus folhetins:

Aluísio Azevedo afirmava, em abril de 1882, que França Junior: “por intermédio de seus numerosos folhetins de fina observação e graciosa crítica, vive em todas as províncias do Brasil e convive com toda a parte da população fluminense que sabe ler” (AZEVEDO, 1882). O jovem Aluísio Azevedo parecia estar certo em seu comentário. Os folhetins de França Junior realmente suscitaram comentários e obtiveram ampla divulgação<sup>1</sup>.

Em seus folhetins do *Correio Mercantil*, os quais assinava como Osíris<sup>2</sup>, percebemos a presença de seus interlocutores através de um diálogo entre o escritor e, principalmente, aqueles que se incomodavam com o teor de seus artigos. Observa-se em alguns artigos de respostas a possíveis comentários feitos a respeito de folhetins anteriores, como: “Dizem que os meus folhetins não *têm sabor*”<sup>3</sup>.

Remetendo-se às polêmicas geradas pelos artigos de oposição ao governo presentes no *Mercantil* (jornal para o qual escreveu, não somente, folhetins, mas que também para o qual trabalhava como redator), ao descrever a grande movimentação causada por uma semana de bailes, festas e folguedos em homenagem a um príncipe que visitava o Brasil<sup>4</sup>, observa: “A capital do império cessou de falar na guerra do Paraguai, na queda do ministério e nos artigos do *Mercantil*.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Não nos dedicamos ao estudo da recepção e divulgação de seu trabalho na revista *O Bazar Volante*, na qual iniciou seu trabalho jornalístico no Rio de Janeiro por se tratar de um periódico de menor importância na imprensa do período. Mas isso não significa que os artigos ali publicados não tenham, de alguma maneira, interferido na vida política da Corte.

<sup>2</sup> Seus folhetins publicados no *correio mercantil* durante os anos de 1867 e 1868, quase meia centena, foram publicados em (FRANÇA JUNIOR, 1957).

<sup>3</sup> *Rio*, 28 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p.81).

<sup>4</sup> O Príncipe Alfredo, duque de Edimburgo, filho da rainha Vitória da Inglaterra, passou pelo Rio de Janeiro, a caminho da Austrália, em julho de 1867, sendo recebido oficialmente pelo Imperador com grandes festas.

<sup>5</sup> *Rio*, 25 de julho de 1867. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 73).

O chefe do gabinete progressista em vigor naquele momento, Zacarias de Góis e Vasconcelos, principal alvo de suas gozações, parece não ter ignorado tantas ofensas dirigidas a sua pessoa. A ele fora atribuído um artigo anônimo publicado na seção “a pedidos” do *Jornal do Comércio*, no qual demonstrava seu incômodo com o conteúdo do *Mercantil*:

O que se diz por aí de boca em boca é que na redação e direção do Correio Mercantil não influem os homens mais notáveis e sensatos do partido conservador, mas que, fazendo-se o serviço por semana, é confiado o trabalho ora a um ora a outro jovem aspirante, como na vida doméstica soi às vezes a mãe de família, por ir habituando as filhas a governar a casa, cometer-lhes, revezando-as por semanas, parte da própria tarefa.<sup>6</sup>

De acordo com o próprio França Junior, este comunicado anônimo podia ser facilmente atribuído a Zacarias de Góis: “Que este belo artigo é do Sr. Zacarias não resta a menor dúvida. O estilo é o homem. O nobre presidente do conselho revela-se no fundo e na forma deste trecho.”<sup>7</sup>

A repercussão destes artigos fora tamanha, que, dois anos depois de cessar sua contribuição para o *Mercantil*, Osiris ainda era lembrado, apesar de negativamente, como “um novo Catão”, um homem que, no passado “salpicava de lama nomes respeitáveis do partido liberal”. O artigo, assinado por “G”, corroborava a ideia de que os brasileiros são os primeiros a “desprestigiar os nomes dos homens de estado”. Osiris era então apontado como um exemplo desses brasileiros: “arrimado hoje aos bastidores da *Phênix* (onde mercadeja, diz ele, suas carapuças) [...] outrora nos seus folhetins salpicava de lama nomes respeitáveis do partido liberal! Quem não se lembrará do *Correio Mercantil* no seu último período?”<sup>8</sup>. A crítica esbarrava também em suas comédias apresentadas pela *Companhia Phênix* em que continuava sua sátira a tipos sociais, apesar de que de maneira bem menos direta e explícita.

Augusto de Castro, redator da revista *Vida Fluminense*, defendeu Osiris de tal insulto, comentando, já no dia seguinte, o artigo do *Jornal do Comércio*. Alegando certo teor inofensivo àqueles artigos do *Mercantil*:

Ora! Ora! Foi pena que só lembrasse desse escritor [de Osiris].  
Foi pena que não citasse também a *Reforma*, esse carroção de lama que diariamente passeia por todas as camadas sociais brasileiras salpicando quantas não tem a virtude de ler pela sua cartilha.  
Foi grande pena!  
O Osiris fazia rir seus leitores, uma vez por semana, à custa dos colarinhos de um ministro e do nariz de outro.

<sup>6</sup> Rio, 3 de maio de 1868 - A questão Navarro. In: (FRANÇA JUNIOR, 1957, p. 229).

<sup>7</sup> Idem. Ibidem.

<sup>8</sup> UM NOVO Catão. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.2, 11 nov.1870.

A *Reforma* nos seus boatos cotidianos e artigos anônimos da primeira página [...] não se contenta com tão pouco, ataca o que há de mais digno de veneração, chega por vezes mesmo a devassar a vida íntima de seus adversários políticos.<sup>9</sup>

Quando, trabalhando para o *Jornal da Tarde* (1870), França Junior escreveu uma série de folhetins sobre arte, a coluna da *Vida Fluminense* que tratava do mesmo assunto remeteu-se mais de uma vez àquelas crônicas, sempre em tom elogioso. Em um artigo que tratava de um sarau ocorrido na Sociedade Philarmônica, o articulista concluiu, dizendo: “França Junior já descreveu, com o *chic* que caracteriza seus escritos, o sarau da Philarmônica. Que poderei eu dizer depois dele?”<sup>10</sup>. A mesma coluna, ao tratar de um sarau no Clube Mozart, um ano depois, cita outro longo trecho de sua crônica do *Jornal da Tarde*, corroborando as ideias ali desenvolvidas: “É que, como disse França Junior no seu primoroso folhetim do *Jornal da Tarde* [...]”<sup>11</sup>.

A partir de então, quando Osíris se transformou, definitivamente, em França Junior, e a fama já havia consagrado este letrado, ele preferiu afastar-se de qualquer tipo de polêmica ou questões pessoais; mesmo quando era atacado por críticas ou ironias por parte de outras folhas, optava pelo silêncio. Por isso, a partir desse momento, torna-se mais difícil a percepção deste “feedback” em seus folhetins, tampouco o encontramos em outros espaços, como o das publicações a pedidos. Aos que se prestavam a levantar polêmicas em jornais, papel, que ele condenava, sugeria: “Não demos uns aos outros o triste espetáculo da exposição de mazelas, trazendo para os jornais miseráveis questiúnculas, em que se debatem pequenos interesses. Respeitamo-nos, respeitando o público.”<sup>12</sup>

Nos últimos anos da década de 1870, quando escrevia na *Gazeta de Notícias*, foi a sua vez de tornar-se vítima de críticas e desqualificações por parte de alguns colegas de outras folhas. O folhetinista encontrava-se, então, em situação oposta àquela que antes ocupava no *Mercantil*. Era ele alvo dos periódicos satíricos, tema das charges e caricaturas de revistas como *O Besouro* e a *Revista Illustrada*.

A principal implicância destes periódicos com França Junior foi quanto a seus folhetins enviados de Paris, quando lá esteve representando a *Gazeta* na Exposição Universal. A acusação mais recorrente era que, estando na capital francesa, França Junior não enviava nada que pudesse contribuir para a divulgação da Exposição ou da vida cultural do velho

<sup>9</sup> A de C. (sem tit.) **Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano 3, n.150, p.358, 12 nov. 1870.

<sup>10</sup> A. de A. *Assunto de Várias Cores*. **Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano 3, n. 143, p.301, 24 set. 1870.

<sup>11</sup> A. de A. *Assunto de Várias Cores*. **Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano 4, n. 165, p.492, 25 fev. 1871.

<sup>12</sup> *A tanto por linha*. In: (FRANÇA JUNIOR, 1926, p.665).

continente. Seus folhetins traziam apenas informações genéricas sobre a exposição, geralmente já veiculadas pela imprensa brasileira, sendo que a base de suas histórias continuava sendo os assuntos cotidianos (de Paris ou do Rio de Janeiro), deixando de lado acontecimentos que seus críticos consideravam mais relevantes e tornando-se, segundo eles, um “folhetinista sacal”. A. Gil., da *Revista Illustrada*, escreve:

[...] eu se fosse á exposição, sempre havia de encontrar coisa mais interessante que a conversa das nossas patrícias... escrita pelo folhetinista da Gazeta.

Pior é que os tais folhetins, é que não havia de achar coisa alguma.

Realmente, para inventar aqueles diálogos sem graça, para fantasiar *toillettes* exdrulas [sic] e descreve-las como das brasileiras, não valia de certo a pena ir a Paris, a terra do espírito e da galanteria.<sup>13</sup>

Em outro número da mesma revista, foi simulado um encontro de França Junior com o editor do *Figaro* (periódico parisiense) no qual aquele dizia: “- Eu sou o França Junior, folhetinista da *Gazeta*, autor das *Feijoadas* e vim a Paris para não escrever cousa alguma sobre a exposição...”<sup>14</sup>. Uma pilhéria da qual todos os seus críticos lançaram mão foi dizer que o folhetinista não estava na França: “Não é exacto, como espalha a *Gazeta*, que o França Junior esteja em Paris. Sabemos de fonte limpa que o autor das *Feijoadas* está bem perto de nós, em Guaratinguetá. E senão leiam os seus folhetins”<sup>15</sup>. Suas cartas de Paris receberam adjetivos como “ranhentas”<sup>16</sup>, “chatas”<sup>17</sup>, “insuportáveis”<sup>18</sup>, “sensaborias”<sup>19</sup>. Seu “nariz descomunal”, “seu chapéu armado”, sua falta de estilo foram lembrados semanalmente durante todo o ano de 1878.

A maior expressão deste período é a charge, feita pelo caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, que ocupa uma página inteira do *Besouro* (anexo 1), sintetizando todas as gozações a que o autor fora vítima quando esteve ausente do país. A charge, que recebeu o título de *A Cremação: cartas para Paris ao Senhor França Junior*, inicia-se com a dúvida quanto ao paradeiro daquele autor: Paris ou Pindamonhangaba? Nela também encontramos algumas indicações sobre o que realmente incomodava os críticos do *Besouro* e da *Illustrada*: “Ora, seu França! Espirrar umas coisas feias a propósito do darwinismo é mostrar o seu atraso científico. - Espirrar que só os [sic] assassinos pertencem à ciência moderna... Ora, seu França!” Ou seja, não só a sensaboria de seus folhetins parecia incomodar a seus colegas

<sup>13</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 3, n.116, 5 jun. 1878.

<sup>14</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 3, n.125, 17 ago. 1878.

<sup>15</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 3, n.121, 21 jul. 1878.

<sup>16</sup> *O Besouro*, Rio de Janeiro. 26 out. 1878.

<sup>17</sup> Idem. Ibidem.

<sup>18</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 3, n.129, 4 set. 1878.

<sup>19</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 3, n. 116, 15 jun. 1878.

destes periódicos satíricos, mas também seu posicionamento ideológico quanto às teorias científicas modernas e mesmo seu posicionamento político podem ter contribuído para a antipatia dos jovens redatores. Somando-se a isso, aquele folhetinista considerado por eles um “massante”, adepto do “antigo regime”<sup>20</sup>, gradativamente obtinha mais espaço na imprensa e na vida cultural da Corte.

Arthur Azevedo (1906, p. 27) demonstra uma visão diversa a respeito dos folhetins que França Junior escreveu para a *Gazeta de Notícias*:

Os seus folhetins de costumes, escritos para a *Gazeta de Notícias*, agradaram tanto, que contribuíram, com a célebre questão dos *Lazaristas*, para a rápida prosperidade da folha. Publicados em volume, tiveram esses folhetins mais de uma edição, e ainda ultimamente se lhes renovava o sucesso, quando reproduzidos para o *Jornal do Brasil*.<sup>21</sup>

Após deixar a *Gazeta de Notícias*, passando pel’*O Globo* e *O Globo Ilustrado*, França Junior escreveu para outra importante folha, que disputava a maior tiragem da Corte com a *Gazeta* e o *Jornal do Comércio*, *O Paiz*. Ficou seis anos neste jornal e teria ficado mais tempo se não fosse interrompido pela doença. Em 1890, ano em que o jornal se anunciava como a “folha de maior tiragem e maior circulação da América do Sul”, seus artigos ocupavam lugar privilegiado na folha, a primeira coluna da primeira página.

A presença de comentários a respeito dos textos escritos por França Junior em diversos jornais e periódicos do Rio de Janeiro<sup>22</sup>, sejam eles críticos ou elogiosos, demonstra a ampla divulgação que sua produção recebeu. Seus folhetins, e, conseqüentemente, o assunto e a maneira com que abordou temas do cotidiano, da política e da vida social da Corte, eram lidos, apropriados e comentados pelos leitores e por seus pares letrados.

As revistas ilustradas, dedicando-se a caçoar tantas vezes dessas crônicas “massantes”, pareciam pretender expor deficiências de algo que já era completamente familiar ao seu público leitor. Afinal, não dedicariam suas páginas a críticas, ironias, e desqualificações desferidas a algo ou alguém que não tivesse relevância para o meio cultural/social do qual faziam parte. Esses ataques sofridos pelo folhetinista só afirmam o alcance e aceitação de seus escritos por um público que se tornava cada vez mais abrangente, menos específico ou requintado, amplitude que se efetiva, principalmente, a partir de seu trabalho na *Gazeta de Notícias* que, cabe lembrar mais uma vez, foi publicado em vida pelo autor, o que é mais um

<sup>20</sup> “Tragabalda, França Junior e Luiza B. discutem pelo método do antigo regime...”. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro. ano 2, n.80, 01 set. 1877.

<sup>21</sup> A questão dos Lazaristas envolvia drama homônimo, de Antonio Enes, que seria apresentado pela companhia de Dias Braga e Ismênia Santos, mas que fora impedido pelo Conservatório Dramático.

<sup>22</sup> Temos notícia de que seus artigos foram publicados em periódicos de Cuiabá. Cf. (MEYER, 1996).

indicativo da publicidade alcançada por ele. Somando-se a essas evidências, convém dizer que o jornal *O Paiz* só fez aumentar sua venda durante o período em que França Junior publicou nele seus folhetins. Se é certo que os folhetins influenciavam de maneira importante nas tiragens das folhas<sup>23</sup>, podemos imaginar que seus textos podem ter contribuído, de certa maneira, para a prosperidade desta folha, conforme indicou Arthur Azevedo (1906, p. 27).

## **2. A década de 1870 e a popularização do dramaturgo**

O sucesso de uma peça teatral depende de vários elementos que compõem o espetáculo: a cenografia, a atuação, a encenação, o desempenho da orquestra, o texto. Em certas ocasiões, elementos externos ao espetáculo também podem interferir no acolhimento do público como, por exemplo, a concorrência com outros teatros ou divertimentos oferecidos na mesma “quadra” ou, até mesmo, o mau tempo.

Nas representações do que hoje chamamos de gêneros ligeiros e/ou musicados, como as mágicas, cenas cômicas, operetas e revistas de ano, esse conjunto de elementos colabora quase que de maneira equivalente na composição do espetáculo. Na comédia de costumes, no entanto, o texto é ainda um elemento que tem sua importância destacada entre os demais. Percebemos isso tanto nos comentários dos críticos na imprensa do período, privilegiando o enredo, quanto na presença do público, que prestigiou com mais intensidade, pelo menos no caso de França Junior, aqueles textos que os críticos teatrais consideraram os de maior valor literário em sua obra. Na análise que se segue, apesar de privilegiar a recepção da obra de França Junior, portanto do texto, buscaremos, sempre que possível, levar em consideração todos aqueles outros elementos que podem ter contribuído para as chamadas noites de “enchentes”, ou de “vazantes” nos teatros<sup>24</sup>.

No que concerne à recepção das peças teatrais de França Junior, enfocaremos aquelas que se fizeram representar no Rio de Janeiro a partir do ano de 1870, quando seu nome como dramaturgo tornou-se efetivamente conhecido no meio teatral carioca. Este ano e o seguinte foram bastante produtivos na carreira do autor, que teve nove de suas comédias apresentadas nos palcos da Corte.

Essa popularização de seu nome afina-se com um momento de renovação teatral após a morte do ator romântico João Caetano, em 1862. Este revigoreamento tem seu marco na

---

<sup>23</sup> Em 1885, o jornal anunciava uma tiragem de 19.000 exemplares, em 1889, 26.000 exemplares e, em 1890, a folha se anunciava como a de maior tiragem da América do Sul.

<sup>24</sup> Mencarelli (2003, p.8) aponta uma tendência na historiografia teatral para uma reavaliação do que chama de “textocentrismo da história do teatro”, onde o interesse pelo teatro musicado se coloca como uma das principais vertentes desses novos estudos.

estreia, em 1868, da paródia *Orfeu na Roça*, grande sucesso escrito e encenado por Francisco Corrêa Vasques. Todavia tratou-se de uma nova fase do teatro escrito e encenado no Brasil, não propriamente de um teatro nacional. De acordo com Fernando Mencarelli, surge neste momento:

Uma nova geração de empresários e artistas, a afirmação das paródias e das operetas seguidas pela chamada nacionalização do gênero e a proeminência de novas casas de espetáculo que se afirmavam com os gêneros ligeiros transformariam a cena teatral local [...]. *Uma onda de internacionalização crescente atropelava os cultores do teatro nacional*. As companhias estrangeiras que incrementavam suas turnês pela América com a aceleração dos transportes marítimos tornaram o Rio de Janeiro uma parada obrigatória. Os empresários e artistas portugueses que tentavam firmar carreira no Brasil e Portugal não se importavam de inspirar-se nas modas parisienses para lançar autores, estrelas e novas fórmulas de apelo popular (MENCARELLI, 2003, p.24, grifo nosso).

Dessa maneira, se, por um lado, podemos considerar que França Junior sofreu forte concorrência das traduções, paródias, óperas francesas, operetas, *vaudevilles* e mágicas apresentados em outros teatros, por outro, podemos imaginar que ele pode ter sido beneficiado por esta regeneração da indústria teatral, que renovou a importância desta arte na vida cultural do Rio de Janeiro, despertando em um número cada vez maior de espectadores o gosto pela cena e o hábito de frequentar teatros.

Começamos a análise pela comédia-drama *O Beijo de Judas*, apresentada entre maio e junho de 1870, no *Teatro Ginásio Dramático*. Este Teatro surgiu no ano de 1855, nas instalações do antigo *Teatro São Francisco*. A sala fora reformada pelo capitalista e empresário Joaquim Heliodoro dos Santos, apoiado por importantes homens de letras do período como José de Alencar e Justiniano José da Rocha.

O *Ginásio Dramático* foi criado no intuito de impulsionar uma dramaturgia nacional com “valor literário”, inspirada na comédia realista francesa, e comportar um público distinto e bem educado, a exemplo do *Théâtre Gymnase Dramatique* de Paris (SOUZA, 2002). Mas, ao final da década de 1860, seu repertório se constituía, principalmente, de uma dramaturgia mais próxima ao gosto popular, como as cenas cômicas de autoria do famoso ator Francisco Corrêa Vasques. Em 1870, o *Ginásio* estava sendo usado pela Associação Artística, sob a direção dos artistas Monclair e Martinho, que também atuavam nas peças, juntamente com a família do primeiro e outros artistas.

*O Beijo de Judas*, qualificada como comédia-drama em quatro atos, apesar de não ser identificada entre os gêneros do teatro ligeiro, também não podia galgar a qualidade literária exigida pelos cultores de um teatro nacional.

Mesmo assim, alguns letrados, como os colaboradores e redatores da *Vida Fluminense*, recomendavam o espetáculo ao público: “Querem rir a fartar? Vão assistir a uma representação da nova comédia do Dr. França Junior. Não é de balde que ele às vezes se chama Osíris!”<sup>25</sup> Remetendo ao pseudônimo, Osíris, que o autor usava quando escrevia no *Correio Mercantil*, o jornalista buscava trazer à memória do leitor os folhetins chistosos e ousados que França Junior escrevera naquele jornal dois anos atrás. Essa popularidade adquirida pelo autor com os polêmicos folhetins do *Mercantil* pode ter sido usada em seu benefício quando este voltou a escrever para o teatro.

O texto de *O Beijo de Judas* é considerado desaparecido atualmente, contudo, dois dias depois de sua estreia no *Ginásio Dramático*, o *Jornal do Comércio* publicou uma crítica que nos dá indícios não só da recepção da peça entre seus pares quanto sobre seu enredo:

Ginásio Dramático. – Subiu ante-ontem à cena neste teatro o *Beijo de Judas*, composição do Sr. Dr. J. J. da França Junior, qualificada de comédia-drama. Como comédia oferece-nos quadros de alguns costumes da nossa sociedade e da vida íntima das famílias. O 1º ato é muito característico. Uma família, acompanhada de alguns amigos e seguida de um rancho de crioulas e moleques, aporta à ilha de Paquetá para fazer uma patuscada em casa de um compadre que, recebendo os hóspedes com os braços abertos, os está dando ao diabo interiormente por causa da despesa a que vêm obrigá-lo.

Os patuscos trazem, porém, a sua matalotagem, composta de peru, leitão, carne de porco, e sobre tudo o do indefectível feijão preto, e preparado isto n’um momento, estende-se a toalha no chão à sombra de uma mangueira, assentam-se todos à volta de pernas cruzadas, e toca a comer e beber, até que vem uma trovoadá a pôr-los em debandada.

Sentindo que as cenas íntimas da vida quotidiana de per si sós [sic] nunca poderiam oferecer grande interesse, o autor ligou-as por um fio de ação dramática. Esta porém, não nos parece nem assas [sic] viva nem verossímil. Alberto está para casar com Cecília, mas Clementino, que vive em casa daquele e à custa dele, receando perder o pouso, tenta dissuadi-lo do casamento.

Não o conseguindo com palavras persuasivas, diz-lhe que Cecília é indigna dele, e como prova oferece-lhe fazê-lo assistir uma entrevista dela com ele mesmo Clementino. Então conluia-se com uma escrava da casa para que de noite lhe entregue pela rótula um anel e um lenço de sinhá moça, e Alberto, que observa de longe, acredita na perfídia da noiva.

Passa-se isto no fim do 3º ato. No princípio do 4º, alguns meses depois, Cecília e Alberto estão quase a espirar de dor, cada um para seu lado. Alberto vai pela última vez à casa de Cecília e mostra-lhe aquelas ardentíssimas provas, um anel e um lenço. Consternação geral que obriga a providência a intervir. Um procurador, insigne mentiroso, mas que desta vez fala verdade, vem declarar que vira a cena da rotula, mas que a heroína era uma mulata. Esta confessa logo e para que todas as consciências fiquem bem tranqüilas, ai vem ainda, e muito apelo, o mesmo Clementino pedir perdão do mal que fizera.

É, porém como comédia de costumes nacionais que a composição aspira a aprovação do público, que efetivamente lhe dispensou ante ontem, vendo

<sup>25</sup> A. de C. *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro. ano 3, n. 127, p.174, 4 jun.1870.

nela fotografados alguns episódios do viver familiar, e alguns tipos felizes como o de Esperidião e do menino malcriado. Assim grandes aplausos chamaram o autor à cena no fim do espetáculo.

A execução não ofereceu nada que se lhe dissesse pelo lado da igualdade. O galã e a ingênua pareciam mesmo talhados um para o outro.<sup>26</sup>

Ao crítico, redator da *Gazetilha*, não parece ter agradado nem a comédia e nem o drama contidos no texto. Apesar de reconhecer que, como comédia de costumes nacionais, a composição agradou o público, o “fio de ação dramática” que, de acordo com ele, teria sido inserido pelo autor ao perceber que “as cenas íntimas da vida quotidiana de per si sós nunca poderiam oferecer grande interesse”, não primaram pela vivacidade nem pela verossimilhança. Talvez pela falta de vivacidade da comédia-drama, talvez pela forte concorrência que os demais teatros e diversões na Corte apresentaram naquela quadra, *O Beijo de Judas* não passou da 5ª representação.<sup>27</sup>

Apesar de o público ter chamado o autor à cena no fim do terceiro ato, a representação da comédia não se mostrou vantajosa aos empresários do teatro, que intercalaram a representação de *O Beijo de Judas* com a de outras peças já consagradas pelo público, como o drama *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, e *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo.

No dia da estreia, um artigo publicado no *Jornal do Comércio*, assinado por G., tentava animar o público quanto ao espetáculo daquela noite:

Tivemos o prazer de assistir no teatro Ginásio ao ensaio da comédia-drama Beijo de Judas, composição do ilustrado Sr. Dr. Joaquim José da França Junior.

É um estudo de costumes nacionais, em que se vê daguerreotipada com toda fidelidade a família brasileira.

A ação corre com a maior verossimilhança desde o primeiro até o último ato.<sup>28</sup>

O colaborador “G.” destacou no texto uma característica oposta à que o redator da *Gazetilha* ressaltara, depois de assistir à comédia, a verossimilhança, qualidade inerente àqueles textos que possuíam uma coerência interna que criasse uma “aparência de verdade” (MORAIS E SILVA, 1789) e que era muito valorizada na época. Mas, em outro ponto, no que

<sup>26</sup> GAZETILHA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.2, 23 mai. 1870.

<sup>27</sup> Em relação à concorrência, além de espetáculos em cartaz nos principais teatros como a Phênix Dramática, São Pedro de Alcântara, São Luiz e o Lírico Fluminense, outras atrações disputavam o público na do Rio de Janeiro como Bailes no Pavilhão, “Exposição de Feras Vivas do Paraguai” nos Jardins do Pavilhão, o Circo Olímpico e a Orquestra Alemã no Passeio Público. Já em relação ao número de representações, de acordo com Mencarelli, neste período, era considerada uma produção de sucesso aquele que chegasse a, ao menos, dez ou 15 apresentações (MENCARELLI, 1999).

<sup>28</sup> O SR. DR. França Junior. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.1, 21 mai. 1870.

tange à atuação dos atores, as opiniões de ambos convergem. Para “G.”, “Os tipos são esboçados com mão de mestre, sobressaindo entre eles o de Juquinha, menino malcriado e indiscreto, tormento das visitas e comprometimento da família nas situações mais críticas.”<sup>29</sup>

O personagem Juquinha foi interpretado pela menina Emília nas duas primeiras representações. Depois, ela foi substituída pelo menino A. Monclair. Já o personagem Esperidião, que recebeu elogios do redator da *Gazetilha*, ganhou vida na pele do diretor e ator Martinho.

Além da fidelidade ao retratar os costumes da família brasileira, o colaborador do *Jornal do Comércio* destacou aquilo que parecia ser um dos pontos cruciais para angariar um público ilustrado e educado para o teatro, as características de uma “escola de bons costumes” presentes no texto. Diferenciava-o, assim, dos gêneros ligeiros e aproximava-o da alta dramaturgia representada pelas comédias realistas: “Não se encontra [na comédia] o sal grosso que aduba certos gêneros de escritos, e que desvirtuam a missão do teatro considerado como escola de bons costumes.”<sup>30</sup>

Observa-se que os críticos tentaram, de certa maneira, incentivar a presença do público, afinal o texto representava o esforço de um autor nacional em produzir uma dramaturgia brasileira. Contudo, “oferecer um mimo [...] às letras pátrias”<sup>31</sup> foi um dos únicos méritos da comédia, primeira a que o autor se dedicou ao voltar da Bahia, onde esteve como secretário do governo de província.

Outras três comédias foram representadas ainda em 1870, quando o empresário Jacinto Heller se juntou a Vasques, ocupando o *Teatro Phênix Dramática*, até 1881. Em relatório apresentado pelo Império de Brasil, no ano de 1873, o teatro *Phênix Dramática* apresenta-se na categoria dos teatros campestres ou populares, ao lado do *Alcazar* e do *Cassino Franco-Brésilien*, opondo-se aos chamados grandes teatros, como o *Lírico Fluminense*, o *D. Pedro II* e o *São Pedro de Alcântara* (MENCARELLI, 2003, p.25).

Em seis de setembro deste ano, *Amor com Amor se paga*, comédia em um ato, estreou no *Phênix*, junto com a reprise da já aplaudidíssima paródia de Vasques, *Orfeu na Roça*. No dia seguinte, a comédia encerrou um espetáculo especial, “de grande gala”, em comemoração à Independência do Brasil. Encenado pela mesma companhia, contudo, apresentado no *Teatro Lírico Fluminense*, casa que comportaria mais adequadamente o ilustre convidado daquela

---

<sup>29</sup> Idem. Ibidem.

<sup>30</sup> Idem. Ibidem.

<sup>31</sup> Idem. Ibidem.

noite, S.S. Majestade Imperial. Os colegas colaboradores do periódico *Vida Fluminense* tentaram, mais uma vez, incentivar o comparecimento do público:

O Sr. Dr. Joaquim José da França Junior, autor dramático já conhecido com vantagem na cena brasileira, escreveu mais uma comédia em um ato, que foi representada, pela primeira vez, no dia 6 do corrente pela companhia da Phênix Dramática.

*Amor com Amor se paga* é o seu nome.

Simple no entrecho, como devia ser, porém dialogada com felicidade e chiste, não podia deixar de agradar.<sup>32</sup>

A comédia em um ato teve uma carreira mais feliz do que aquela que a antecedeu. *Amor com Amor se Paga*, “com a verossimilhança necessária a todo trabalho destinado a cena”<sup>33</sup>, ultrapassou uma dezena de apresentações consecutivas, número que já era considerado satisfatório pelos empresários.

A segunda comédia a estrear no *Phênix* foi *Defeito de Família*, em um ato, que estreou finalizando um espetáculo em benefício da atriz Apolônia, no dia 23 do mesmo mês. *Defeito de Família* percorreu as semanas seguintes, geralmente acompanhando peças maiores, como *As Inauditas Proezas de um Pomba sem Fel*, livre tradução que Joaquim Serra fizera da comédia em três atos, *Le carnaval d’un merle blanc*. A tradução da comédia francesa alcançou relativo sucesso, ultrapassando a marca de 15 representações nesta temporada. Cedeu lugar, portanto, no dia 8 de outubro, à *Direito por Linhas Tortas*, comédia em quatro atos de França Junior, que estava sendo ensaiada há, aproximadamente, um mês, por aquela companhia.

Logo após a estreia, o *Jornal do Comércio* trouxe um artigo anônimo, assinado por *Admirador*, intitulado *Aos pais de Família*. O artigo recomendava a comédia de França Junior “a todos aqueles que pretendem incutir no ânimo de suas famílias o horror dos males que ultimamente se tem desenvolvido em nossa sociedade.”<sup>34</sup> O anônimo faz uma pequena síntese do enredo moralizador da comédia. Mulheres, movidas pelo luxo, atraídas pela moda, bailes e passeios acabam por fazer seus maridos fugirem de casa. Ao fim, arrependem-se e compreendem que a única maneira de recuperarem verdadeiramente seus maridos e a paz doméstica seria por meio da brandura e do afeto. Ao fim do artigo, percebemos o que uma pequena parte do público fluminense, mas que se fazia ouvir através jornais e que representava a opinião de parte uma elite letrada, esperava dos autores de comédias de costumes nacionais: “Esperamos que o Sr. Dr. França Junior continuará com sua inteligência

<sup>32</sup> A de C. Crônica. **A vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano3, n.141, p. 286, 10 set.1870.

<sup>33</sup> Idem, ibidem.

<sup>34</sup> AOS PAIS de Família. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.1, 12 out. 1870.

reconhecida a dar-nos quadros tão perfeitos de nossos costumes, castigando, fazendo rir, os vícios que infelizmente a falta de educação tem deixado progredir”<sup>35</sup>.

Produzindo textos nos quais se mostrasse em acordo com a missão civilizadora de um teatro nacional e de qualidade, França Junior poderia contar sempre com o apoio e incentivo de seus pares letrados, literatos ou simples colaboradores dos jornais. Foram as mesmas qualidades moralizadoras que o redator da “Gazetilha”, do *Jornal do Comércio*, também ressaltou:

*Direito por Linhas Tortas* é o título de uma engraçada comédia atualmente em cena neste teatro e de que é autor o Sr. Dr. França Junior. Comédia de costumes brasileiros, ela castiga ao mesmo tempo vícios e defeitos que são de todas as sociedades, porque são da humanidade. Duas mulheres de gênio áspero e espírito violentamente dominador exasperam os maridos bonachões a ponto de os levarem à revolta e obriga-los a abandonar o lar doméstico. Eles então fingem entregar-se, e de fato entregam-se um pouco, á vida dissipada, o que produz neles a convicção de que só no seio da família se encontra a verdadeira felicidade, e nelas o desengano de que só pela brandura que cativa o coração pode a mulher firmar o seu verdadeiro domínio.<sup>36</sup>

A mesma característica destacada pelo crítico de *O Beijo de Judas*, de que o autor primava pela atenção aos bons costumes, foi utilizada como chamariz para que o público viesse a prestigiar a nova comédia. Além de moralizadora, a peça representava “costumes genuinamente nacionais”, com destaque para o primeiro ato no qual se representa a tradicional Festa do Divino:

O 1º ato é exclusivamente brasileiro. Assistimos a uma festa do Espírito Santo em Irajá com todos os seus traços característicos. Respira-se o ar destas nossas festas populares em toda a sua tradicional pureza e simplicidade. É ali que Luiz, namorado de Inacinha, e mancomunado com o leiloeiro do Divino, faz chegar às mãos da sua amada uma carta amarrada em forma de segredo ao pescoço de uma galinha arrematada [...].<sup>37</sup>

Além do castigo dos vícios sociais e da originalidade nacional, a verossimilhança novamente foi destacada, desta vez, por um anônimo, no jornal *Diário de Notícias*: “O 2º ato está escrito com tal verdade, que nos parece estar assistindo a uma dessas desavenças familiares tão comuns na nossa sociedade”<sup>38</sup>. Além disso, ele resalta o desempenho dos atores:

Os atores esmeram-se no desempenho de seus papéis. Vasques foi soberbo na concepção do papel de Santa Rita Gostoso dos Anjos, puro Baiano.

<sup>35</sup> Idem, ibidem.

<sup>36</sup> PHÊNIX Dramática. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.2, 11 out.1870.

<sup>37</sup> Idem, ibidem.

<sup>38</sup> *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.2, 14 out.1870 (Extraído do Diário de Notícias).

Mitrado e sabido, que não dá ponto sem nó. Lisboa e Rosina houveram-se magistralmente, o primeiro velhote conciliador, ela uma perfeita senhora de seu nariz.<sup>39</sup>

O ator Lisboa representou o papel de Leonardo Arruda e a atriz Rosina deu vida à personagem Leonarda Arruda, esposa autoritária em quem a filha, Inacinha, espelhava-se. A filha do casal era representada pela atriz Júlia Heller, esposa do empresário da companhia, Jacinto Heller.

*Direito por Linhas Tortas* esteve nos palcos do *Phênix* por, aproximadamente, dois meses, atingindo a representativa marca de 15 apresentações. Esse número indica que as características que a comédia reunia e que foram destacadas por alguns artigos nos jornais não agradaram somente àquela elite letrada que a assistia, com tanto pesar, o crescimento dos gêneros ligeiros, pejorativamente comparados aos espetáculos de feira, onde, de fato, o texto era somente mais um componente do espetáculo. Fosse pela verossimilhança, pela originalidade, pelo castigo dos vícios ou simplesmente pelo fato de fazer rir, França Junior e a companhia de Heller conseguiram, com a comédia, um relativo sucesso, tanto de crítica quanto de público.

Enfatizando a comicidade do texto, um redator da *Vida Fluminense* nos revela uma curiosidade quanto aos ensaios de *Direito por Linhas Tortas*:

Prosseguem ativamente na Phenix os preparativos da Comédia do Dr. França Junior – *Direito por Linhas Tortas*.

Dizem-me que nos ensaios tem o autor lutado com sérios embaraços.

Levados pelo espírito da frase e ratice das situações, os atores desatam a rir que faz gosto vê-los. França Junior encavaca, e debalde os chama a ordem.

O Público rirá então.

Felizmente o riso das plateias ainda não fez encavacar autor algum.

O artigo indica que França Junior não se limitava a escrever o texto e entregar o manuscrito ao ensaiador da companhia, ele participava ativamente dos ensaios, observando e mesmo chamando a atenção dos atores, ou seja, “encavacando”, quando estes se dispersavam. O fato narrado pelo jornalista é muito revelador. Por um lado, a presença do autor nos ensaios poderia servir para coibir um pouco aquilo que à época era chamado de “apepinar”. Ou seja, evitar a inserção do que chamamos atualmente de “cacos” que autor considerasse impróprios a seu texto. Mas, à medida que o autor aprovasse as alterações feitas pelos “apepinadores”, elas poderiam se somar ao texto original como recurso potencializador de algumas passagens

---

<sup>39</sup> Idem, ibidem.

cômicas, já que a experiência, criatividade e talento dos atores eram parte integrante do resultado final do espetáculo.

Uma vez que o texto era publicado somente depois de subir aos palcos, podemos supor que determinados “cacos” e outros elementos da caracterização dos personagens podem ter sido inseridos no manuscrito original após os ensaios. Isso se torna ainda mais provável se pensarmos que, no elenco, estavam atores-autores como Francisco Correia Vasques, criador de inúmeras e aplaudidíssimas cenas cômicas.<sup>40</sup>

*Direito por Linhas Tortas* parece ter sido um marco na carreira teatral de França Junior. Um redator da *Vida Fluminense*, que assinava pelas iniciais “A. de A.”, dizia já haver prognosticado o sucesso de França Junior no teatro, “especialidade literária, que maior predileção parecia merecer-lhe”, desde a primeira representação de *O Beijo de Judas* no *Ginásio*: “*Direito por linhas tortas* confirma o prognóstico, e aponta ao autor um lugar entre os homens notáveis que mais têm trabalhado em favor do teatro brasileiro.”<sup>41</sup>

É interessante notar como o sucesso alcançado por esta comédia pareceu resgatar as escritas anteriormente, e que não haviam sido recebidas com tanto entusiasmo nem pelo público e nem pela crítica. *Defeito de Família* e *Amor com Amor se Paga*, que pareciam já terem esgotado seu interesse nos palcos, retornam até meados do mês de dezembro. Recuperar esta “comediografia” do autor, como fizera o colaborador da *Vida Fluminense*, lembrando de seu prognóstico quando da encenação de *O Beijo de Judas*, era uma maneira de legitimar o título de genuíno escritor nacional entregue a França Junior naquele momento, e que, por sua vez, dividia com poucos. Foi neste movimento que Ângelo Agostini o retratou na *Vida Fluminense* no palco do *Phênix* (anexo 2), em charge trazendo a seguinte legenda:

França Junior: o carapuceiro da moda participa ao respeitável público que abriu o seu estabelecimento na Phênix Dramática, onde as pessoas que quiserem honrá-lo com a sua confiança, encontrarão um variado sortimento de carapuças, que lhes assentarão perfeitamente.<sup>42</sup>

Na caricatura, o autor aparece ladeado por duas penas gigantes, cujas pontas são em forma de tesoura, sugerindo que, com sua pena, ele cortava as carapuças e espetava certos tipos comuns da sociedade brasileira. Acima de sua cabeça, encontra-se um varal de carapuças, as quais trazem os nomes das oito comédias que o autor havia escrito até então,

<sup>40</sup> Um fato ilustrativo desta cooperação autor-ator ocorreu com Arthur Azevedo quando dos ensaios do espetáculo *Uma Véspera de Reis* (1875), ambientado em Salvador. O autor recebeu tamanha contribuição do cômico Xisto Bahia, cujo nome já revela sua procedência, que, ao colher os lírios do sucesso com a peça, quis dividir a autoria do texto com o ator. Xisto Bahia, modestamente, não aceitou a oferta (MENCARELLI, 2003).

<sup>41</sup> A de A. Assunto de Várias cores. *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro. ano 3, n.146, p.327, 15 out. 1870.

<sup>42</sup> *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro. ano 3, n.149, p.156, 05 nov.1870.

não só as que haviam conquistado um lugar nos palcos do Rio de Janeiro naquele ano, como também aquelas escritas há quase uma década, no tempo em que era estudante no Largo de São Francisco, em São Paulo<sup>43</sup>. Ao seu lado direito, de dentro de um baú que traz escrito o nome da última comédia, *Direito por linhas tortas*, são retiradas mais carapuças, estas, distribuídas a uma plateia de homens que tentam avidamente pega-las e vestir a que lhes cabe melhor. Mais ao fundo, quem já encontrou a sua aparece satisfeito e com um sorriso nos lábios. Talvez rindo de si mesmos, por se identificarem com os personagens ali representados.

Desta maneira, Ângelo Agostini e seus pares reafirmavam a importância daquele escritor na cena nacional. Enumerar sua produção ajudava em seu reconhecimento como personagem de relativa importância dentro da vida cultural da Corte.

A comédia em um ato *Maldita Parentela* abriu o ano de 1871. Três meses depois, na ocasião da estreia de *O Tipo Brasileiro*, França Junior já era considerado um “escritor fecundo que conta os admiradores pelos cabelos da cabeça”<sup>44</sup>. Os incentivadores do seu teatro publicaram críticas e comentários, geralmente laudatórios, muito semelhantes às que vinham sendo feitas até então nas outras composições do autor. A ideia central desta comédia, conforme sintetizado por João Roberto Faria (1998. p.60), era “satirizar o costume nativo de valorizar somente o que é estrangeiro”. Talvez por isso percebe-se que o papel de “escola de bons costumes” foi ainda mais enfatizado durante a esta temporada no *Teatro Phênix*:

O Tipo Brasileiro de França Junior é uma verdadeira comédia. Simples no entretcho, apurada na linguagem, moralíssima no fundo, castiga fazendo rir e é tão prenhe de verdades, que mais se assemelha a uma lição ao povo, do que a uma simples produção jocosa.<sup>45</sup>

O crítico da *Vida Fluminense* também ressaltou ter observado um declínio na segunda parte da comédia. De acordo com ele, enquanto a primeira metade da peça poderia ser comparada às “melhores do repertório de Sardou. Do meio para o fim, porém, entra ela em lugares comuns, como diz a gíria literária”<sup>46</sup>. Mas, por ser tão preciosa como “lição ao povo”, a comédia foi considerada por ele “a melhor de quantas ele tem escrito até hoje, na opinião de todos”<sup>47</sup>. *O Tipo Brasileiro* realmente pareceu ter agradado ao público, o mesmo ocorreu com *A Lotação dos Bondes*, que estreou dois meses depois, em junho.

---

<sup>43</sup> *Meia Hora de Cinismo, Uma República Modelo, Ingleses na Costa, Tipos da Atualidade, Entrei para o Club Jácome, O Beijo de Judas, Amor com Amor se Paga, Defeito de Família.*

<sup>44</sup> **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano 4, n.173, p.546, 22 abr.1871.

<sup>45</sup> A de C. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ano 4, n.174, p.550. 29 abr. 1871.

<sup>46</sup> Idem. Ibidem.

<sup>47</sup> Idem. Ibidem.

Entre tantas comédias, França Junior escreveu, em agosto daquele ano, uma opereta. *Trunfo às Avessas* foi musicada pelo maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita.<sup>48</sup> Escritor e maestro atraíram grande público ao teatro, alcançando a marca de 24 representações naquele ano (não consecutivas). Desta opereta só foram localizados, até o momento, fragmentos de sua partitura manuscrita, assinados pelo próprio Mesquita. Neles, podemos recuperar apenas algumas frases que teriam feito parte de seu libreto. Os anúncios dos jornais, no entanto, nos dão uma descrição do que o público deveria esperar do espetáculo do *Phênix*. A opereta contava com os seguintes personagens:

Silvano Madureira [...] / D. Rosa Madureira [...] /Eliza Madureira [...] /Sabino Borges [...] /Isabel [...] /Angelina [...] /B. da Cunha [...] /Anacleto da Luz [...] /Olympia [...] /João da Costa – Feitor [...] /Pe. Fabrício [...] /Povo, pastores de ambos os sexos, etc., etc.<sup>49</sup>

O elenco contava com Vasques, Eugênia Câmara, Jacinto Heller e Francisca Marques, entre outros. Além disso, o anúncio também nos indica a ambientação da opereta:

A cena se passa na província do RJ., na fazenda de .....  
 1º Ato – Varanda da Fazenda de Madureira; vendo-se ao fundo o campo da mesma. Cena iluminada pela lua.  
 2º Ato – Sala em casa de Madureira que deve mudar para apoteose que representa o nascimento do menino Deus, quadro copiado de uma gravura de Gustave Doré cuja execução foi confiada ao cenógrafo HUASCAR DE VERGARA.<sup>50</sup>

Como já foi dito, nos gêneros ligeiros como a opereta, os demais elementos constitutivos do espetáculo, como o cenário, a música e a dança eram tão ou mais importantes que o texto. Observa-se que o nome do cenógrafo, Huascar de Vergara, vem destacado em letras maiúsculas. Os números de música em que foi dividida a opereta também são enumerados pelo anúncio:

Números de música  
 Ato 1º  
 1º. Ouvertura pela orquestra.  
 2º. Coro de Negros. Grande jongo acompanhado de batuque  
 3º. Recitativo  
 4º. Grande Ária das Condecorações  
 5º. Dueto  
 6º. Romance  
 7º. Coro de Chegada (ao Longe), seguindo-se o melodrama  
 8º. Coro de Entrada

<sup>48</sup> Opereta é um gênero de teatro musicado que fez parte do que se designou teatro ligeiro ou alegre. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006). Tipo de ópera popular, a opereta teve como porta de entrada no Brasil: o teatro *Alcazar Lirique* (MENCARELLI, 2003).

<sup>49</sup> **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.4, 3 ago.1871.

<sup>50</sup> Idem. Ibidem.

9º. Hino de Reis

10º. Quarteto, coro, bailado e fado.

Dança de pastores pela Cia, organizada pelo Sr. Bernardelli, na qual Mme. Bernardelli toma parte. Seguindo-se o fado dançado por todos os artistas e pelo velho de cabeça grande surpresa que a em presa prepara ao respeitável público.

11º. Estrofes e coros

12º. Coro da partida final do primeiro ato

Ato 2º

13º. Ouvertura pela orquestra

14º. Dueto

15º. Terceto

16º. Ária

17º. Estrofes

18º. Romance

19º. Dueto

20º. Melodrama

21º. Coro final

Cenários, vestuários, acessórios, etc., etc., tudo novo. A opereta é ensaiada pelo artista Vasques e posta em cena pela empresa na altura de seu merecimento. A música é ensaiada pelo próprio autor e pelo Sr. Canongia.<sup>51</sup>

Vergara assinou o cenário, Vasques ensaiou o elenco, Mesquita e Canongia foram responsáveis pelo canto e pela música, enquanto a coreografia ficou a cargo do Sr. Bernardelli. Percebe-se que a opereta é um espetáculo mais diversificado, escrito a muitas mãos, com dança, música e artes plásticas. Por isso também demandava um grande investimento por parte do empresário que se dispusesse a encená-la. O resultado final era um trabalho em conjunto de profissionais de várias especialidades artísticas.

A vigésima quarta representação de *Trunfo às Avestas* teve lugar no *Teatro Lírico Fluminense* e o comentarista teatral do *Jornal do Comércio*, no dia 9 de outubro, deu seu parecer a respeito do que assistira na noite anterior. Tanto o trabalho de Henrique de Mesquita quanto o de França Junior foram muito elogiados pelo jornal, principalmente no que tange às “introduções do 1º e 2º atos, o coro dos negros, o gracioso dueto de Silvana e D. Rosa, e hino de reis, e os dois romances e recitativo de Sabino Borges; a música do dançado, uma ária de Aniceto e os finais principalmente o do 1º ato.”<sup>52</sup> O aspecto negativo apontado pelo comentarista está na parte cantada: “a parte cantante deixa a desejar, o que não causa admiração”<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Idem. Ibidem.

<sup>52</sup> TRUNFO as Avestas. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. p.2, 9 out. 1871.

<sup>53</sup> Idem. Ibidem.

O Brasil, por não possuir uma tradição musical própria<sup>54</sup>, enfrentava dificuldades para encontrar intérpretes adequados para o teatro musicado. Geralmente apelava-se para atrizes europeias, vindas principalmente da França, para atuarem ao lado de nossos principais atores cômicos. Mas apresentações da *Companhia Phênix* contaram basicamente com atores brasileiros ou portugueses naturalizados, talvez por isso o comentarista do *Jornal do Comercio* diz não haver se surpreendido com esta deficiência da opereta em cartaz.

*Trunfo às Avessas* ainda não havia deixado os palcos do *Phênix* quando estreou uma nova comédia de França Junior, *Três Candidatos*<sup>55</sup>, na noite em benefício da atriz Julia Heller. A comédia em um ato parece não ter agradado tanto o público quanto suas predecessoras, que, vez ou outra, eram reapresentadas juntamente com outras peças ou por haverem sido escolhidas de algum beneficiado. Após um período de intensa produção teatral, França Junior afastou--se dos palcos. De acordo com Arthur Azevedo (1906, p. 26):

Depois de exibidos esses trabalhos, que consagraram o comediógrafo como um observador incomparável dos nossos costumes, o empresário da Fênix, seduzido pelo estrondoso sucesso da *Pera de Satanáz* [sic] em outro teatro, e animado pela presença de Eduardo Garrido no Rio de Janeiro, enveredou pelo caminho do maravilhoso, atirando-se à *Princesa Flor de Maio*, ao *Ali Babá*, à *Coroa de Carlos Magno*, etc., e França Junior afastou-se.

Dessa forma, a renovação teatral representada pelo teatro ligeiro e musicado, que, por um momento, poderia ter contribuído para aumentar o público dos teatros, mostrava-se agora unicamente prejudicial àqueles autores que não comungavam dos gêneros então em voga. França Junior fora, naquele momento, atingido pelo que Mencarelli (2003, p.25) chamou de “onda de internacionalização crescente [que] atropelava os cultores do teatro nacional”. O comediógrafo tentou acompanhar tal onda, realizando “o grande salto mortal da opereta”<sup>56</sup>, mas, depois de *Trunfo às Avessas*, ficaria nada menos do que sete anos sem escrever para o teatro.

Foi só em 1879, que o autor animou-se a fazer outra tentativa de “salto mortal” para os gêneros alegres, mas não chegaria a concretizá-la. Desta vez, o gênero escolhido foi a revista

<sup>54</sup> Exceto aquela herdada do entremez do teatro português, de um nível musical inferior à opereta. Cf: (PRADO, 1999; MENCARELLI, 2003).

<sup>55</sup> Esta comédia é anunciada novamente em 15 de novembro de 1882 com três atos. Não sabemos se foi um erro do responsável pelo anúncio ou se França Junior teria ampliado a ação da comédia anos depois. Cf: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.4, 15 nov.1882.

<sup>56</sup> O ator Xisto Bahia, em carta ao amigo Tomás Espiúncula, que havia deixado os palcos devido ao que considerou uma decomposição do teatro nacional, escreveu: “Tu nunca depravaste a arte, nunca deste cambalhotas, tu nunca concorraste para a desmoralização dos teus colegas; ao contrário, foste vítima, como eu, dos gaviões, das rapinas daqui”. Já Xisto não teve alternativa: “Devia ficar, para poder comer e dar de comer aos meus; agitar-me nesta existência dolorosa, para não fenecer à míngua de trabalho. Foi-me necessário agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta.” In: (MENCARELLI, 2003, p.175).

de ano, escrita em conjunto com Arthur Azevedo. A *Revista Illustrada* noticia a novidade no dia 15 de novembro de 1879:

A Phênix vai enchendo tempo com o *Jovem Telemaco*, enquanto o Conservatório decide a sorte de “1879” revista dos Srs. França Junior e Arthur Azevedo.

E se o “1879” sair inteiro das mãos de João Censura, teremos uma revista cheia de graça, *Ave-Maria!*

O Conservatório porém, para fingir de entendido ameaça tosar muita coisa.<sup>57</sup>

Arthur Azevedo (1906) conta que, em 1880, encontrava com França Junior em sua residência à Rua Dona Carlota, em Botafogo, onde juntos escreveram uma revista de ano intitulada *Tal qual como lá*<sup>58</sup>. Não há certeza, no entanto, se se trata de duas revistas diferentes, uma escrita em 1879 e outra em 1880. De qualquer maneira, nenhuma das duas chegou aos palcos. Em relação à *Tal qual como lá*, Arthur (1906, p.27) relata que, não querendo arcar com as despesas da apresentação, o empresário do teatro conluiou-se com a polícia que reteve o manuscrito até que este perdesse sua atualidade.

Em 1882, outro possível convênio entre os autores pode ter sido firmado. Aos três dias de outubro, abaixo do anúncio que chamava o público a mais uma apresentação de *Caiu o Ministério!*, no *Teatro Recreio Dramático*, encontrava-se o aviso: “Em breve Revista do ano de 1882 em três atos e uma infinidade de quadros, do Dr. França Junior e Arthur Azevedo”<sup>59</sup>. Mas o aviso não mais se repetiu e nunca foi apresentada uma revista assinada pelos dois comediógrafos. Anos depois, provavelmente em 1890, parece ter havido ainda uma última tentativa de trabalho em conjunto, interrompida pela doença de França Junior. É o próprio Arthur (1906, p.27) quem relata o episódio:

[...] propus a França Junior colaborarmos numa comédia cujo assunto não me parecia mau. Ele disse-me que sim, mas já estava doente e morreu sem que pudéssemos realizar o nosso projeto. Realizei-o sozinho, escrevendo *Retrato a Óleo*. Estava escrito que eu não teria a honra de assinar uma peça com França Junior.

### 3. A década de 1880 e os verdadeiros sucessos no teatro

Atingindo uma boa média de apresentações, as comédias encenadas no teatro *Phênix*, no princípio da década de 1870, ainda estavam numericamente muito aquém das mais

<sup>57</sup> A. de Lino. Resenha Teatral. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. ano 4, n.184, 5 nov.1879.

<sup>58</sup> Aluísio Azevedo (TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I, 1980), filho de Arthur conta que o pai escreveu uma crônica no jornal carioca *Correio do Povo* na qual contou a história desta revista de ano, *Tal qual como lá*. Intitulou-se *Uma Colaboração Gorada*. Mas não foi possível encontrar este exemplar do jornal em nossas pesquisas. O Setor de Obras raras da Biblioteca Nacional conserva a coleção do periódico *Correio do Povo: órgão republicano* somente até o mês de março de 1890.

<sup>59</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. p.4, 03 out. 1882.

famosas óperas italianas, operetas francesas, paródias e mágicas apresentadas nos outros teatros. Os grandes sucessos produzidos por França Junior seriam escritos somente na década de 1880. Foram eles que garantiram um lugar definitivo para o autor em nossa historiografia teatral.

Em 1885, Adolfo Caminha coroou a importância do autor na cena nacional, inserindo-o no panteão dos grandes letrados-dramaturgos do Império, como Martins Pena e José de Alencar. Mostrando que o nome de França Junior parecia estar, naquele momento, categoricamente gravado na história do teatro brasileiro:

Depois de Alencar, Magalhães, Macedo e Pena, que tanto se esforçaram por fundar definitivamente o nosso teatro, não falando em Agrário de Meneses e Quintino Bocaiúva, tivemos apenas um comediógrafo inteligente e consciencioso – França Jr. -, que ainda hoje faz as delícias das nossas plateias com as suas espirituosíssimas comédias de sabor indígena. (CAMINHA apud FARIA, 2001, p.630)

Ao final do ano de 1881, França Junior escreveu o esboço do que seria uma de suas mais conceituadas comédias. O “rascunho” intitulava-se: *Como se Faz um Deputado*, o conteúdo: uma sátira dos costumes políticos, com ênfase no processo eleitoral. Em janeiro daquele ano, o Imperador D. Pedro II sancionou uma reforma eleitoral, que seria regulamentada somente sete meses depois, conhecida como Lei Saraiva. A reforma era mais uma tentativa de melhor organizar as eleições no Império. Entre seus pontos positivos, instituiu eleições diretas em todos os cargos eletivos, além de estender aos não católicos, brasileiros naturalizados e libertos o direito de participação no processo eleitoral. O seu ponto negativo foi que não só continuava com o voto censitário, mas ainda aumentava a renda mínima para se usufruir deste direito (VAINFAS, 2002).

Arthur Azevedo nos relata que, desanimado com o estado ao qual chegara o teatro brasileiro, naquele tempo, França Junior lhe disse que não concluiria o texto. Mas, por insistência e apoio do amigo, acabou cedendo à elaboração final da obra. Pronto o manuscrito, o próprio Arthur o teria apresentado ao ator e empresário Xisto Bahia, que reuniu 14 atores de sua companhia, além de figurantes convidados, e deu início aos ensaios. Contudo, por influência dos últimos acontecimentos políticos – a efetivação e relativo sucesso da reforma eleitoral de 1881 em relação à lisura das eleições realizadas ao final daquele ano –, o autor decidiu rever o título da comédia e mudá-lo durante os ensaios de *Como se faz um deputado* para *Como se fazia um deputado*.

Trocando o tempo verbal do título, corria-se o perigo de inverter o próprio sentido da peça. De comédia satirizadora dos costumes políticos do presente a mudança no verbo

permitia uma interpretação oposta, de que a comédia pudesse ser um elogio aos costumes políticos do presente. Afinal, colocando-se o tempo de fraudes e manipulações eleitorais no passado (ou seja, antes da lei), trazia-se ao presente e prognosticava-se para o futuro um novo tempo, no qual essas práticas não mais fizessem parte do processo eleitoral brasileiro.

Mas o que obrigou França Junior a mudar o título e com ele correr o risco de inverter todo o sentido crítico contido em sua comédia? Podemos supor que tenha sido uma “sugestão” do Conservatório Dramático, órgão responsável pela censura prévia das peças teatrais na Corte, atuante até 1887<sup>60</sup>, e que, quando não atendido em suas indicações de mudança nos textos, poderia impossibilitar, através de força policial, que elas sobrevivessem a suas estreias. Seguindo outro viés, podemos imaginar que a troca tenha se dado à espontânea vontade do autor. Simpatizante do partido conservador, ele pode ter se mostrado favorável as mudanças na legislação eleitoral, já que as mesmas acarretaram em um aumento da participação dos conservadores no ministério a partir do pleito de 31 de outubro de 1881<sup>61</sup>.

*Como se fazia um deputado* estreou na noite de 14 de abril de 1882, no *Teatro Recreio Dramático*. Segundo o depoimento de Arthur Azevedo (1906, p.25), foi uma noite de ovação: “Dir-se-ia que era o ressurgimento do teatro brasileiro!”. Os jornais destacaram, entre os espectadores daquela noite, a presença dos homens de letras (“que raramente aparecem em público, a não ser por escrito”<sup>62</sup>), além de jornalistas, deputados e senadores atraídos pelo título da comédia.

Já ao fim do primeiro ato, o autor foi chamado à cena, como de costume quando as composições agradavam a plateia. Ao fim do terceiro ato, “jornalistas e literatos foram ao palco render a homenagem da sua admiração e da sua amizade ao brilhante escritor”<sup>63</sup>. Representando a imprensa, Quintino Bocaiúva parabenizou publicamente o comediógrafo (AZEVEDO, 1906). Joaquim Serra, não podendo estar presente, escreveu para França Junior uma carta de felicitações, publicada posteriormente no jornal *O Globo*.<sup>64</sup>

A comédia esteve em cartaz durante todo o resto do ano, chegando a, aproximadamente, 60 representações, sempre como a casa lotada. Cardoso de Menezes, aproveitando-se do sucesso do colega de redação do jornal *O Globo*, prometeu escrever uma comédia que, dando continuidade à de França Junior, representaria o forjamento de um deputado após a aprovação da lei: “uma comédia cujo assunto é o sistema eleitoral em

---

<sup>60</sup> Sobre o Conservatório Dramático, ver: SOUZA, 2002.

<sup>61</sup> Sobre a Lei Saraiva ver: HOLANDA, 1985.

<sup>62</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 16 abr. 1882.

<sup>63</sup> Idem. Ibidem.

<sup>64</sup> **Globo**, Rio de Janeiro. p.2, 24 abr. 1882.

vigor”<sup>65</sup>. Intitulou-a *Um Deputado da Eleição Direta*. A peça de Menezes, contudo, não pode competir com a que havia lhe inspirado, que, apesar do título, não parecia defasada quanto ao que apresentava no palco.

Apesar de as eleições daquele ano terem sido consideradas “as mais limpas do império” pelos contemporâneos (HOLANDA, 1985, p.243), a nova lei não extinguiu as fraudes e manipulações do processo eleitoral. Além disso, o quadro de representação política, comparativamente ao pleito anterior, piorou, pois restringiu significativamente o número de eleitores devido ao elevado censo.

Assim, independentemente do tempo verbal escolhido para o título (faz ou fazia), o público ainda parecia se identificar com o que estava sendo representado ali. Se a mudança no título se deu porque França Junior alimentava uma transformação de grandes proporções a partir da lei (no que não cremos), seu público, neste caso, não parecia compartilhar do mesmo sentimento e, por isso, o aplaudiu entusiasticamente. O enredo da peça, se não era um retrato fiel da vida político-eleitoral da Corte, certamente era aquele impresso na mente do censo comum, não alterado com a promulgação da Lei Saraiva.

É representativa desta consonância do enredo da comédia ao imaginário da plateia a fundamentação de uma série de críticas que são feitas à comédia por um articulista do *Jornal do Comércio*:

O Dr. França Junior seguiu a imaginação mais em voga na corte a respeito dos roceiros: achou isso mais fácil, para armar aos aplausos dos Fluminenses, do que indagar realmente o que era a roça, quais os costumes, educação, vícios e ridículos ora dominantes aí: não se importou com a verdade, com a verossimilhança: não quis saber se o progresso penetrou nas cidades e vilas do interior, se trouxe modificação de antigos hábitos e costumes.

O seu fim eram os aplausos: apanhou sem o menor critério a ideia mais trivial, não inquirindo se verdadeira ou falsa, e arranjou a comédia.

A crítica, porém, tem mais exigências, não se contenta com os aplausos, vai indagar qual sua a fonte. O dramaturgo que aspira ter um nome laureado não segura nunca o processo do Dr. França Junior. A sua comédia, fora da Corte não terá êxito porque não passa de uma fantasia da Rua do Ouvidor, sem o menor fundo de verdade ou verossimilhança.<sup>66</sup>

Talvez, somado a essa observação do que foi chamado de “fantasia da Rua do Ouvidor”, o autor tenha se inspirado na própria experiência, adquirida na infância que passara na roça e/ou ao se candidatar à deputação, em 1869. De qualquer maneira, se França Junior não buscou o que “realmente era” a roça, a crítica confirma que o dramaturgo foi hábil em

<sup>65</sup> PALCOS e Salões. **Globo**, Rio de Janeiro.p.2, 25 abr. 1882.

<sup>66</sup> COMO se Fazia um deputado. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 25 abr.1882.

retratar a “imaginação mais em voga na Corte a respeito dos roceiros”, dessa maneira atingiu, verdadeiramente, o sucesso.

Assim, junto ao primeiro grande sucesso, veio a primeira grande crítica sistemática a seu trabalho. Entre os dias 26 e 27 de abril, alguém que se identificava como “Um roceiro”<sup>67</sup> escreveu artigos em que levantava uma série de defeitos do texto, em sua maioria ligados à questão da verossimilhança, como mostrou o trecho transcrito acima. A tipificação dos personagens, como os de major Limoeiro e Rosinha, foi considerada inverossímil, pois, o primeiro, um fazendeiro, chefe de partido, é representado como um homem ignorante, que mal sabe escrever. O que, para o “roceiro”, não condizia com a realidade, já que muitos deles possuíam, como França Junior, um “couro de burro”, ou seja, um diploma. Segundo o autor das críticas, a jovem Rosinha, futura nora de Limoeiro, mais parecia a filha de um agregado ou de um colono, nunca de um fazendeiro, pois, muitas meninas vindas da roça, filhas de grandes chefes de família, frequentavam os melhores colégios da Corte.<sup>68</sup>

O articulista também se incomodou com as cenas de pancadaria no segundo ato, causadas por fraudes e confusões durante a votação, as quais considerou “palhaçadas”. Para ele, o segundo ato era inteiramente dispensável, parecia uma pequena farsa que deveria intitular-se “*Façanhas do Arranca-queixo e Rasteira-certa*”. Também destacou a “imoralidade” contida na cena em que os pretendentes Rosinha e Henrique realizam uma entrevista a sós e que, como agravante, havia sido incentivada por seus pais:

[...] Essa entrevista é simplesmente inaceitável, protestando contra ela a mais simples noção de senso moral.

Que pais, merecendo este nome, desejando ardentemente o casamento de sua única filha com o indivíduo tal, facilitam, como exclusivo recurso para desvanecer quaisquer impressões más, entrevistas a sós entre os dois jovens? Qual é o pai ou mãe que, tendo uma única filha, tesouro de pudor e virgindade, já não digo arranjam, mas consintam entrevistas entre sua filha e um moço, que vem da academia de São Paulo (que não é nenhum convento de freiras, como o Dr. França Junior sabe)? [...]

Perguntamos mais: ainda que plausível essa entrevista, tem explicação o procedimento de Henrique, conduzindo-se como qualquer quidam sem brios, faltando ao respeito devido a uma menina honesta? Pois assim se vai sem mais nem menos, abraçando uma moça, que repele a princípio, e no fim deixa-se cingir pelos braços de Henrique, posição em que são encontrados pelos pais de Rosinha e major Limoeiro?

Onde a virtude da moça? Onde conduziria o autor a cena, se se prolongasse?<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Essas críticas foram reunidas e publicadas em 1882 pela tipografia de A. Guimarães sob o título de *Ligeiras Considerações sobre a comédia Como se Fazia um Deputado do Exm. Sr. Dr. França Junior por um roceiro*. Não pudemos consultar esta edição, possuímos somente notícia dela através da obra de Israel Lima (2003).

<sup>68</sup> COMO se Fazia um deputado. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 25 abr.1882.

<sup>69</sup> Idem. Ibidem.

Mas, apesar de sistemática, a crítica parece ter sido isolada, e França Junior, por sua vez, parece ter silenciado ante as provocações. Outras pessoas foram à sua defesa<sup>70</sup>, todavia, de maneira geral, deu-se pouco crédito ao “roceiro”. Muito mais atenção se dava às pomposas noites de benefício e de homenagens que aconteciam no *Teatro Recreio*.

No dia 24 de abril de 1882, anunciou-se uma festa “verdadeiramente literária”. Os artistas ofereceram “um mimo ao Sr. Dr. França Jr.”, um estojo completo de escrita. Para esta noite de festa, letrados e imprensa foram especialmente convidados. O Teatro foi todo decorado, em um dos camarotes, “brilhantemente enfeitado, [havia] um escudo com o nome da comédia.” Uma banda de música tocou no jardim. Fogos, iluminação “a giorno” e luz elétrica também fizeram parte da festa.

Quando terminou o espetáculo, França Junior foi chamado à cena, e nessa ocasião, a atriz Helena Cavallier, acompanhada de seus colegas, veio ao palco trazendo um delicado mimo para ser oferecido, em nome da companhia a França Junior.

O Xisto Bahia, a quem já conhecíamos como bom poeta, excelente e delicioso cantador de modinhas e tocador de violão, e ótimo ator, revelou-nos ontem mais uma extraordinária qualidade:– é orador!

Quando fez a entrega dos mimos a França Junior, pronunciou coisas bonitas, entusiásticas e comoventes terminando por abraçar o festejado.

Toda a companhia também abraçou a França Junior e assim terminou, entre os maiores aplausos, a festa de ontem, que tanto honra a companhia com o nosso colega, que deve sentir-se satisfeito e reconhecido.<sup>71</sup>

Com *Como se Fazia um Deputado o Recreio Dramático* parece haver mudado o perfil social de seu público. Foi recorrente a observação dos comentaristas dos jornais quanto ao público selecionado e a presença de famílias na plateia (“O *Demi-monde* já não dá *rendevous* nos jardins do *Recreio*, em compensação, porém, famílias [...] do *Grand-monde* honram esplendidamente os camarotes desse teatro”<sup>72</sup>). Produtos foram criados inspirados na *toilette* impecável que o autor sempre apresentava em suas aparições no teatro: “Vão à chapelaria aristocrata ver os chapéus à França Junior. É um chapéu alto, feito inteiramente novo [...]”<sup>73</sup>

<sup>70</sup>“Um desses críticos de escada abaixo tem por esta folha publicado alguns artigos deprimindo a comédia de França Junior – Como se fazia um Deputado. Para o tal escritor, não há verossimilhança na peça: não há mesmo verdade descritiva nas diversas cenas, e nem nos personagens tem em si o mais leve traço de fidelidade!!! Quem seja este *eminente* literato, que assim destoa da opinião da ilustrada imprensa desta capital e pode-se dizer de um público inteiro, que todas as noites aplaude o Recreio delirantemente a última composição do festejado escritor brasileiro, é o que não podemos saber. Em todo caso, concluímos que não passa de um refinadíssimo pedante, paspalhão de grande força, que deseja tornar-se saliente, dizendo mal daquilo que todos dizem bem. Para semelhantes críticas o silêncio é a melhor arma de combate... É o que fará naturalmente o ilustre Dr. França Júnior.” **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.3, 26 abr. 1882.

<sup>71</sup> PALCOS e Salões. **O Globo**, Rio de Janeiro. p.2, 25 abr. 1882.

<sup>72</sup> **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 26 abr. 1882. (do *Jornal da Noite*). Ver também: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 16 abr.1882; **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 26 abr. 1882.

<sup>73</sup> FRANÇA Junior. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.2, 06 mai.1882. Essa criação de produtos suscitada pelos sucessos teatrais também ocorreu quando da temporada de *As Doutoradas*: “As Doutoradas continuam a ser o

Além das festas e benefícios, observa-se que elementos integrantes da comédia começaram a ser apropriados pela linguagem popular cotidiana. Em um artigo que tratava de um conflito que se dera dentro de um dos teatros da Corte, envolvendo a polícia, encontra-se a comparação dos baderneiros detidos com aqueles “tipos que têm papel saliente no 2º ato da comédia *Como se Fazia um Deputado*”<sup>74</sup>. Ou mais adiante, em artigo sobre a quebra da Empresa Brady & C., intitulado *A Justiça de Valença*, encontramos:

“[...] o bacharel José Felipe dos Santos, vulgo sem mais nada, alcançou seu lugar de juiz distinguindo-se como excelente espoleta de eleições. Aprendeu a fazer concordatas fraudulentas [...] e sabe por isso apurar a lista do fósforo, *salvando a moralidade* ao modo do Major Limoeiro na espirituosa comédia de França Junior”<sup>75</sup>

Em *Como se Fazia um Deputado*, França Junior parecia realmente ter encontrado a fórmula para agradar as plateias. Sem fazer um teatro alegre propriamente dito, produziu um híbrido de comédia realista, farsa, teatro musicado e dança, que, somado a um “assunto palpitante”, garantiu um bom negócio à empresa de Xisto Bahia. Fórmula que repetiu em *Caiu o Ministério!*, estreada no mesmo teatro, em 28 de julho daquele ano, chegando a mais de 25 apresentações consecutivas.

Anunciada como “A maior das novidades! Assunto Palpitante! Sucesso Infalível!”<sup>76</sup>, *Caiu o Ministério!* foi recebida de maneira análoga à da comédia anterior. S. Sebrão escreveu um folhetim n’*O Globo*, elogiando a composição: “Quer ali no palco, quer já nos seus humorísticos folhetins, os ridículos de nossa sociedade são apontados e comentados”. Conta ainda que, na noite da estreia, a cada intervalo, os camarins se enchiam para cumprimentar Xisto Bahia, que deu vida ao divertido personagem inglês Mr. James, e fez ressalvas quanto à atuação do ator Colás, demasiadamente “carregado” e “grotesco” no papel de Filipe Flexa, caixeiro que é apaixonado pela filha de um ministro e que, ao fim da trama, tem premiado seu bilhete de loteria. Em noite de homenagem ao autor, no dia sete, uma polca, intitulada *Caiu o Ministério!*, fez parte do espetáculo.<sup>77</sup>

Beneficiando-se do sucesso dessas comédias em três atos, várias outras composições de França Junior voltaram aos palcos do *Recreio Dramático* e, depois, no *Teatro Phênix Niteroiense*, em Niterói. Também teve lugar, ainda em 1882, uma nova peça, intitulada *Um*

---

assunto de todas as conversas e a dar leis à moda. Não se fala em outra coisa, e já começam a aparecer chapéus à Douloras, bengalas, gravatas, etc à Douloras.” TEATROS e... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 10 jul. 1889.

<sup>74</sup> A POLÍCIA e os teatros. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.3, 03 mai.1882.

<sup>75</sup> **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.3, 10 mai.1882.

<sup>76</sup> **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.3, 28 jul. 1882.

<sup>77</sup> **O Globo**, Rio de Janeiro. p.2, 01 ago.1882.

*Carnaval no Rio de Janeiro*, comédia em um ato que, aproveitando-se de outro “assunto palpitante”, suscitado pela proximidade do carnaval, também fez carreira com a companhia do *Recreio*. Algumas indicações a respeito do enredo de *Um Carnaval no Rio de Janeiro* são fornecidas pelos anúncios dos jornais, já que o texto não foi encontrado:

Ação de *Um Carnaval no Rio de Janeiro* se passa num quarteirão da R. do Ouvidor todo enfeitado, brilhantemente iluminado com arcos de gás, todo enfeitado com bandeiras e galhardetes. Cena com grande efeito deslumbrante. A Rua Espírito Santo será enfeitada com um arco triunfal, banda, etc... Aparecendo diversos tipos muito conhecidos e populares, terminando com uma grande marcha *aux flambeaux* e em que se coletam donativos para o balão do Júlio César.<sup>78</sup>

A crítica reconheceu alguns limites nesta comédia, mas destacou, mais uma vez, a proximidade do que se via nos palcos e nas ruas da cidade: “se não é das mais felizes comédias [do autor], apresenta, contudo, alguns tipos copiados *d’après nature* e reproduz algumas cenas próprias da R. do Ouvidor por ocasião do carnaval”<sup>79</sup>

Em janeiro de 1884, outra comédia sua, *De Petrópolis a Paris*, ainda estrearia no *Recreio*, e segundo indicam as fontes, não fora mal acolhida pelo público<sup>80</sup>. Contudo a esta época a sociedade entre os empresários Dias Braga e Braga Júnior, que estavam à frente do *Teatro Recreio*, chegou ao fim, e Braga Júnior passou a ocupar o *Teatro Príncipe Imperial*, levando ninguém menos que Xisto Bahia, Martins e Colás, os atores prediletos do público (MENCARELLI, 2003). A peça de estreia dessa companhia fez tanto sucesso que é considerada como o marco da consolidação do teatro de revista no Brasil, *O Mandarin* (1884), de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Isso certamente contribuiu para o fim precoce do interesse pela última comédia em um ato que o autor dedicara ao *Teatro Recreio*.

Nos anos que se seguiram, a dupla de autores repetiu o sucesso de *O Mandarin* em *Cocota* (1885), *O Bilontra* (1886), *O Carioca* (1887) e *Mercúrio* (1887). A revista de ano havia, definitivamente, conquistado o Rio de Janeiro. Talvez inibido pela imensa força de uma lucrativa concorrência, França Junior demorou um pouco até que apresentasse a Dias Braga, que continuava na direção do *Recreio*, uma nova comédia. Quando o fez, falou-se de um renascimento literário do autor que, há alguns anos, “deliberara nada mais produzir para

<sup>78</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 19 ago.1882.

<sup>79</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 24 ago. 1882.

<sup>80</sup> Lima (2003) indica o dia 25 de janeiro de 1884 como a data de estreia da comédia em um ato, *De Petrópolis a Paris*. Sobre a boa receptividade que a comédia recebera da plateia ver: PUBLICAÇÕES a pedidos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 15 ago.1889. O texto da comédia *De Petrópolis a Paris* também nunca fora encontrado.

teatro”<sup>81</sup>. *As Doutoradas* estrearam após a revista *O Bendegó*, de Figueiredo Coimbra e Oscar Pederneiras, ter atingido o centenário, no mesmo teatro.

Estreada em um momento em que o lamento pela ruína do teatro nacional havia atingido um de seus ápices, desânimo com qual o próprio autor compartilhava<sup>82</sup>, a comédia em quatro atos foi recebida como uma tábua de salvação em meio a um mar de revistas de ano: “Com a primeira representação [...] afirmou [...] França Junior que possuímos elementos suficientes para dar a nossa cena dramática o cunho nacional”<sup>83</sup>; e em outra série de artigos, intitulada *Teatro Nacional*, encontramos: “O *Recreio Dramático* levando à cena as *Doutoras*, elogiada por toda a imprensa, tendo enchentes todas as noites, prova que o que nos falta é um pouco de boa vontade para levar a efeito a ideia da criação do teatro nacional.”<sup>84</sup> Dessa forma, a pergunta suscitada por aquele sucesso nacional foi:

Por que [...] limitam-se os nossos teatros às traduções ou imitações apressadamente feitas do repertório francês ou revistas, cujo melhor adubo são as danças requebradas, as frases apimentadas e os trejeitos picarescos? Por quê? Os nossos escritores dirão que o povo não gosta senão disso mesmo e o povo dirá que não tem onde escolher, aceita o que lhe dão.<sup>85</sup>

A crítica teatral, sempre em busca de um responsável pela baixa qualidade e originalidade do teatro brasileiro, aprovou a comédia: “A mais literária de todas [...] porque é a mais fina, de mais delicado assunto, e a que menos recorre ao grotesco, para produzir efeito numa certa parte do público, que é infelizmente a mais numerosa.”<sup>86</sup> Agradecimentos foram feitos ao empresário Dias Braga pelo incentivo dado às peças nacionais.<sup>87</sup> Foi, mais uma vez, recorrente nos artigos, críticos ou de divulgação da peça, a ênfase na presença de famílias distintas entre o público<sup>88</sup>. Elogios foram desferidos à interpretação dos atores, à naturalidade

---

<sup>81</sup> “Desânimo, descrença, que o estado decadente do nosso teatro explica e justifica, máxime, quando se trata de um autor que fez as suas armas em épocas em que a arte e a literatura eram consideradas coisas sérias, e ninguém acreditava na possibilidade de que elas se prostituíssem, como o fizeram em período que se sucedeu aquele de auspicioso florescer”. *DIVERSÕES/Teatros – Doutoradas*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p. 2, 28 jun.1889.

<sup>82</sup> O fato de França Junior haver se aventurado por gêneros como a opereta e a revista de ano não significa que ele não reprovasse esse tipo de teatro, considerado o grande culpado pela falência do teatro nacional. Vários autores do período compartilharam o mesmo paradoxo. O maior exemplo é Arthur Azevedo. Ver: (MENCARELLI, 2003).

<sup>83</sup> PUBLICAÇÕES a pedido. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 04 jul.1889.(Publicado originalmente no *Jornal do Comércio*).

<sup>84</sup> THEATRO nacional. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 16 jul.1889.

<sup>85</sup> PUBLICAÇÕES a pedido. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 04 jul.1889. (Publicado originalmente no *Jornal do Comércio*).

<sup>86</sup> PUBLICAÇÕES a pedidos – *Recreio Dramático – As Doutoradas – Opinião do Paiz*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 10 jul.1889.

<sup>87</sup> PUBLICAÇÕES a pedidos – *Recreio Dramático – As Doutoradas – Opinião do Paiz*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 05 jul. 1889.

<sup>88</sup> Cf. “O *Recreio* é atualmente o ponto de encontro da elite da sociedade fluminense. Ali se dão *rende-vous* todas as noites os mais ilustres representantes da política, das ciências e das letras, acotovelando-se com o *Zé Povo*, que enche as torrinhãs e alastra-se pelo jardim, ávidos de assistirem à representação da comédia *Doutoras*,

do desenvolvimento do enredo, à verossimilhança e à crítica contida no texto: direcionada àquelas mulheres que se aventuram em profissões que “os costumes e a própria natureza fazem, em regra, privativa aos homens”<sup>89</sup>. A grande lição dada era de que “a missão da mulher é ser companheira do homem lutando, não contra ele, mas ao lado dele”<sup>90</sup>. Os críticos dos grandes jornais da Corte como *O Paiz*, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*<sup>91</sup>, em geral, aprovaram a posição contrária à modernização dos costumes defendida pelo autor, mas deixaram transparecer certa polifonia em relação a esta opinião, como em ocasião da quinta apresentação da comédia:

Divirja embora a crítica no modo de encarar a tese discutida, no modo de desenvolver essa discussão, há porém um ponto incontestável: é completo e elevadíssimo o mérito teatral e literário da comédia e o seu desempenho corresponde a expectativa do autor.<sup>92</sup>

Outra postura observada foi a da aparente neutralidade por parte destes jornais, apesar de considerarem o texto “uma tese social em discussão”. (“Não se trata de esboçar algumas cenas vulgares da vida doméstica [...], satirizar este ou aquele costume, com graça e mais ou menos mordacidade. Há mais do que tudo isso – uma tese social em discussão”<sup>93</sup>). A fim de não se comprometerem com quaisquer dos posicionamentos, esquivaram-se da questão por se tratar de assunto demasiado delicado (“Não é nosso intuito indagar se é precisamente aquele o destino que aguarda a mulher que obtém diploma por um curso superior. Presta-se a ampla discussão este assunto”<sup>94</sup>). *O Paiz* foi o que mais se aproximou de uma relativização da culpa da esposa diplomada no fracasso da relação, ponderando até que ponto o marido também pode haver contribuído para tal: “Por seu lado o marido também não a procura, não a solicita; trata igualmente e exclusivamente dos seus enfermos”<sup>95</sup>.

À medida que as “enchentes contavam-se por representações” no *Recreio*, observou-se que a opinião dos críticos estava afinada à opinião da plateia, no caso de *As Doutoradas*. Ao

de Fraca Junior.”(THEATROS e .... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 9 jul.1889); “[...] não há na memória de uma simples comédia sem lundus, nem fadinhos, nem visualidades, nem tramóias, atrair tanta e tão escolhida gente no teatro.” (THEATROS e .... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 16 jul.1889); “Nos camarotes se vêem as principais famílias do Rio de Janeiro.” (THEATROS e .... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 20 jul.1889).

<sup>89</sup> PUBLICAÇÕES a pedido. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 04 de jul.1889. (Publicado originalmente no *Jornal do Comércio*).

<sup>90</sup> Idem. Ibidem.

<sup>91</sup> A *Gazeta de Notícias* publicou a tiragem dos principais jornais da corte. Encabeçavam a lista: *Gazeta de Notícias* (28 mil exemplares); *O Paiz* (26 mil exemplares) *Jornal do Comércio* (15 mil exemplares) e *Diário de Notícias* (15 mil exemplares). Cf: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.1, 11 jul.1889.

<sup>92</sup> DIVERSÕES/Teatros – *Doutoras*. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p. 2, 01 jul. 1889.

<sup>93</sup> Idem. Ibidem.

<sup>94</sup> Idem. Ibidem.

<sup>95</sup> PUBLICAÇÕES a pedidos – *Recreio Dramático* – *As Doutoradas* – Opinião do *Paiz*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 10 jul.1889.

menos no que concerne ao “mérito teatral” da composição. Vendidos antecipadamente, os ingressos não supriam a procura do público. Os jornais disseram que Dias Braga fazia planos de aumentar seu teatro, que, à época, contava com 16 camarotes e 400 cadeiras, tamanha era a quantidade de “famílias” que retornavam para casa por não haverem encontrado nem mesmo um “lugarzinho na última fila”<sup>96</sup>.

Tendo ultrapassado o meio centenário de apresentações, não há dúvida de que *As Doutoradas* agradaram. O que não significa, porém, que tenha passado imune a críticas e polêmicas. Ao contrário, a esperança depositada naquele renascimento literário de França Junior levou aqueles mais desconfiados a acusarem o autor de haver plagiado uma comédia francesa de nome *La Doctoresse*. O caso ocupou as páginas dos principais jornais e revistas durante vários dias na tentativa de que tudo fosse devidamente explicado.

No final do mês de julho, o *Diário de Notícias* jornal de tiragem semelhante ao *Jornal do Comércio*, publicou em sua coluna sobre teatros denominada *Foyer*, um artigo anônimo em que afirmava que *As Doutoradas* não era uma comédia original de França Junior e sim cópia de *La Docteresse*, comédia em três atos de Henri Bocage e Paul Ferrier, apresentada em 1885, no teatro *Gymnase* de Paris. Muitos críticos teatrais se apressaram a ler a comédia francesa, enquanto a notícia rapidamente corria as ruas e as redações. Buscando desmentir aquela acusação, foi publicado na *Gazeta* um resumo da *La Doctoresse* em que o enredo e os personagens desta história foram comparados com os da comédia de França Junior. Ao mesmo tempo, o *Recreio* anunciara traduzir e apresentar aquela comédia a fim de provar ao público a diferença entre as duas. No dia 4 de agosto, a *Gazeta de Notícias* já repetia artigos publicados no *Novidades* e no *Jornal do Comércio* em defesa da originalidade do comediógrafo:

Está felizmente destruída a insinuação de plágio feita por um colega da imprensa contra a brilhante comédia de França Junior, o grande sucesso do *Recreio*. Ficou exuberantemente provado que a *Doctoresse* [sic] nada tem de comum com as *Doutoras*.

Consta que para destruir completamente a insinuação, a empresa do *Recreio* levará a cena a *Doctoresse*.

Excelente ideia, tanto que a comédia Francesa é engraçadíssima.<sup>97</sup>

A *Gazeta* e *Jornal do Comércio* publicaram um poema satírico sobre a polêmica, assinado por “Um da Banda”, intitulado “Doutoras-Variações de Flauta”:

Não! Não Posso acreditar

<sup>96</sup> THEATROS e ... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. p.2, 04 jul.1889.

<sup>97</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.2, 04 ago.1889.

embora meus olhos vissem  
que as tais Doutoradas partissem  
de Paris pra cá chegar.

Isto de nomes iguais  
nada afirma neste mundo  
a questão é toda de fundo:  
uns tem menos, outros, tem mais.

O zoi[t]os que me perdoem,  
é má tal prática nova  
que afasta do crime a prova  
se não há provas que soem...

Acusem, mas francamente,  
com dados firmes, seguros,  
não com os processos impuros  
das conjecturas somente.

Dizer: *Fulano plagiou!*  
sem provar como ou por que  
é um sistema, já se vê,  
que o bom senso condenou.

Venham as provas à evidencia,  
venham provas matadoras,  
mas antes...Tenham, paciência,  
não há crime nas Doutoradas.

quanto ao berço da criança,  
um trocadilho diz  
*Doctoresse...* de Paris  
porém *Doutoras...* de França! <sup>98</sup>

O *Paiz* também anunciou a intenção do *Recreio* em encenar a comédia francesa:

Com destino ao teatro *Recreio* está sendo traduzida a comédia de Paul Ferrier e Henri Bocage – La doctoresse [sic] – a tal que os pessimistas do produto nacional, por juízo antecipado, asseguram *parecer-se...* no título...com as Doutoradas de França Junior, o mais original dos nossos escritores de teatro, o único sucessor legítimo do memorável Pena.<sup>99</sup>

E a própria *Gazeta* tocou na mesma questão novamente em 9 de agosto:

A imprensa acaba de noticiar que está sendo feita, com destino ao *Recreio*, a tradução da *Doctoresse*.  
[...] Logo às primeiras cenas [o público], terá robusta convicção de que não há entre as [d]uas peças o menor ponto de encontro.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> PUBLICAÇÕES a pedido- Doutoradas-Variações de Flauta. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 04 ago.1889.

<sup>99</sup> DIVERSÕES. **O Paiz**, Rio de Janeiro. p.2, 08 ago.1889.

<sup>100</sup> PUBLICAÇÕES a pedido. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 09 ago.1889.

Com inúmeros artigos diários em defesa de sua comédia, França Junior se absteve da discussão, pelo menos abertamente. Continuou a escrever seus folhetins para *O Paiz* sem, sequer, tocar na questão. Seus defensores diziam que o *Diário de Notícias* denegria, por vingança, as peças das empresas que não publicavam anúncios naquela folha: “má vontade que o *Diário de Notícias* sempre mostrou às empresas teatrais que lhe não enfeitam as colunas da quarta página”<sup>101</sup>. Certamente não se tratava de um plágio, porém afirmar que não havia o menor ponto de encontro ou, “ao menos um ponto de contato entre a *Doctoresse* e as *Doutoras*”<sup>102</sup>, incorria em grande exagero.

A comédia de Henri Bogage e Paul Ferrier também mostra uma médica, Angèle Frontignam, casada, que abandona o cuidado do lar em benefício de sua carreira e pacientes. Contudo, há na comédia uma inversão de papéis que não há nas *Doutoras*, na qual ambos são médicos e, portanto, concorrentes de profissão. Já em *La Doctoresse*, Alfred, o marido de Angèle, vive privado de afetos e de dinheiro, uma vez que a esposa é, sozinha, a provedora do lar. Sua situação é humilhante. Mesmo sendo parcimonioso, a mulher lhe nega o dinheiro necessário para as despesas da casa, lhe dirige ofensas e faz o marido prestar um papel ridículo ao ficar sozinha com seus pacientes. O marido de Luíza Praxedes, personagem de *As Doutoras*, também se irrita quando, ao chegar a casa, cruza com um doente que sua esposa acabara de atender. Contudo, a gota d’água do conflito entre este casal se dá, principalmente porque Luíza começava a receber os pacientes que, de direito, pertenciam a seu marido, que reage, exigindo explicações e, por fim, a separação. Diferente deste, Alfred, sempre tímido e passivo, age de repente. Explodindo em revolta, sai de casa e flerta com outras mulheres, acrobatas de um circo. Um novo ponto de encontro entre as duas comédias acontece quando a transformação das médicas em “verdadeiras esposas” se dá ao sentirem ciúmes ao encontrarem os maridos com outras mulheres.<sup>103</sup>

Existem ainda várias outras semelhanças e dessemelhanças que não convém aqui listar. Contudo, a intenção é mostrar o quanto *As Doutoras* foram fortemente inspiradas em *La Doctoresse*, ou seja, esta comédia “genuinamente nacional”, não se diferenciava tanto, em sua originalidade, a uma paródia ou a uma revista de ano. Acontece que, uma vez recebida por toda uma elite letrada como uma possibilidade de revigoração do teatro nacional, ancorada na figura de um autor respeitado como França Junior, voltar atrás e admitir a matriz francesa poderia significar o fim de qualquer esperança de surgimento do teatro que aqueles letrados

---

<sup>101</sup> Idem. Ibidem.

<sup>102</sup> PUBLICAÇÕES a pedido. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 07 ago.1889.

<sup>103</sup> *La Doctoresse par Paul Ferrier et Henri Bocage*. In: (LE SENNE, 1888.)

designaram como nacional. Coincidência ou não, corriam boatos de que o Imperador não encontrou nada de especial na composição<sup>104</sup>. Talvez por já conhecer a comédia de Ferrier e Bocage, talvez por discordar da tal “tese social” contida na mesma. Os jornais noticiaram que, após assistir à comédia, Sua Majestade D. Pedro II “cumprimentou o autor, dizendo-lhe que discordara apenas em dois pontos, que não discutiria por não ser ocasião azada”.<sup>105</sup>

No ano seguinte, 1890, a comédia em três atos *Portugueses às Direitas* recebeu o mesmo tratamento por parte da crítica, o qual havia sido dado às comédias que, recentemente, a antecederam. Ou seja, com o devido respeito ao nome do ilustre comediógrafo, porém não escapando de um nível de exigência mais elevado do que aquele aplicado às primeiras, apresentadas no *Teatro Ginásio Dramático e Phênix*.

Colocar a rua no palco, isto é, aquelas tais “questões palpitantes” que eram compartilhadas pelas mentes, conversas e jornais era uma fórmula já experimentada e aprovada, que França Junior, mais uma vez, utilizou em sua criação. Desde o começo daquele ano, os jornais ocupavam-se, diariamente, com a chamada questão anglo-portuguesa.

Ocorria que as terras do Vale do Zambeze, África, ocupadas primordialmente por várias tribos nativas, estavam sendo alvo de disputa entre ingleses e portugueses por áreas de colonização. A história contada pelos jornais brasileiros, partidários dos portugueses, assim como os espanhóis, diziam que o território fora primordialmente ocupado por Portugal, mas que a Inglaterra o reclamava como de sua propriedade e, por isso, dera um ultimato às tropas lusitanas para que deixassem o local. A população e o exército português, sentindo-se humilhados com a atitude inglesa, organizam *meetings* a favor da resistência. Conflitos internos nos dois países tornaram a questão ainda mais complexa e sua repercussão só se fez aumentar na Corte<sup>106</sup>.

A rivalidade entre os nascidos em cada uma das nações europeias aumentava. No Brasil, senhoras organizavam quermesses e patriotas passavam listas de doações e subscrições a fim de contribuir para a causa portuguesa antes mesmo de a guerra ser declarada. Portugueses de diferentes partes do mundo enviaram cartas oferecendo quantias e oferecendo-se a si próprios como voluntários em caso de conflito.

Foi neste contexto de rivalidade entre os dois países, e de extrema mobilização da colônia portuguesa no Brasil em prol da causa de seu país de origem, que França Junior estreou sua última comédia no *Recreio Dramático*. Como este foi mais um texto do autor que

<sup>104</sup> CRONICA da Semana. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.1, 07 jul.1889.

<sup>105</sup> THEATROS e... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro. p.2, 11 jul.1889.

<sup>106</sup> Cf: **O Paiz**, Rio de Janeiro. jan.-ago.,1890; **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. jan.-ago.,1890.

não sobreviveu as suas apresentações, as fontes utilizadas para o conhecimento da história contada nele são os resumos publicados nos jornais em ocasião das estreias. Vejamos como o redator de *O Paiz* sintetizou o enredo da comédia:

O comendador Paiva, um dos chefes da colônia portuguesa, promete a mão de sua filha, uma menina de 16 anos apenas, viva e travessa, e que acaba de deixar os vestidinhos curtos, a um inglês, Mr. Edwin Clark, que às condições do mais fino trato social reúne as da fortuna ganha no comércio.

No 1º ato da peça o público assiste a cena em que essa promessa é selada com a palavra de honra de Paiva.

Miminda [Ermelinda, representada por Isolina Monclar], porém, a filha deste, nada sabe.

O pai nada lhe comunica, esperando que ela, na qualidade de menina, aceitaria o marido, como aceita uma boneca de presente em dia de anos.

[...]

Mas o coração de Miminda sentia uma ponta de inclinação por Alberto Magalhães, um guarda livros português muito inteligente e poeta.

Por outro lado, a posse do inglês é disputada por Lucinda, uma solteirona, filha do Porto, que veio para o Rio já com vinte anos em 1860, e que tem naufragado durante vinte e quatro pretensões de casamento, estando, portanto, disposta a empregar todos os meios para não perder o vigésimo quinto.

Arrebenta como um raio a questão anglo-portuguesa.

Em casa de Paiva, como chefe da colônia, há uma reunião para tratar dos interesses da dignidade da pátria ofendida. Manoel, criado de Paiva, português de quatro costados, e que namora a senhora Maria, também portuguesa, com quem pretende casar, entusiasma-se até o delírio pela causa da pátria.

—Fui soldado no Porto, diz ele. Ora, enquanto eu fui soldado os ingleses não se lembraram de atacar Portugal. Esperaram que me dessem baixa para fazer esta. Vou para a terra, vou segurar de novo o pau furado e etc.[...]

Paiva vê-se entre Scilla e Charybides, isto é, entre a palavra de honra que deu como pai e os deveres de patriota, impostos ainda mais pela posição de chefe.

Quando a reunião toca o seu auge de entusiasmo, aparece Lucinda dizendo que também é portuguesa, e obrigando todos os presentes a jurarem que não consentiriam jamais na aliança entre um português e um inglês, e que seja amaldiçoado o pai português que casar a filha com um filho da terra das libras esterlinas.

Tal é o assunto do 2º ato.

No 3º ato, Alberto Magalhães, que já tem pedido a mão de Miminda, salva a situação depois de uma cruel cena com o inglês.

Ao retirar-se este, Lucinda apresenta-se dizendo que o adora.

É repelida e a comédia termina com uma frase de grande efeito.<sup>107</sup>

Anunciada como comédia de costumes, a peça foi apresentada pela primeira vez no *Teatro Recreio* no dia 25 de abril de 1890<sup>108</sup>. O jornal *O Paiz*, para o qual França Junior

<sup>107</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.1, 22 abr. 1890.

<sup>108</sup> Um erro cometido por S. Blake (1898) a respeito da data de estreia desta comédia foi repetido por toda a bibliografia até hoje. De acordo com Blake, a primeira representação se dera no dia 9 de maio, quando então fora

escrevia folhetins à época, tentou incentivar o público a assistir “três atos espirituosíssimos, de boa comédia”<sup>109</sup>, “engraçadíssima comédia”,<sup>110</sup> atraente espetáculo”<sup>111</sup>. A *Gazeta* anunciou “numerosíssima concorrência”<sup>112</sup> no dia da estreia, enquanto *O Paiz* reconheceu que a chuva que caíra na hora de início do espetáculo pode haver contribuído para que alguns lugares da plateia estivessem vazios, apesar de todos os camarotes se encontrarem completamente ocupados.<sup>113</sup>

Escrita em um delicado momento no qual os ânimos patrióticos estavam por demais exaltados, a comédia permitia uma interpretação dúbia que concorreu para seu fracasso. A intenção do autor, de acordo com Arthur Azevedo (1906), fora ser agradável à colônia portuguesa, colocou em cena então uma comédia em que estes pudessem se identificar e se divertir. Contudo, a colônia portuguesa não aprovou a peça. Apesar do incentivo que recebeu do jornal para o qual trabalhava, desta vez a plateia e a crítica rejeitaram, por motivos diversos, a composição.

Dois dias depois da estreia, a *Gazeta de Notícias* publicou uma crítica, senão a mais árdua, certamente a que mais afetou França Junior em toda a sua carreira. Apesar de mais longa e sistemática, a crítica do “roceiro”, do *Jornal do Comercio*, fora publicada na coluna *A Pedidos*, espaço pelo qual a direção do jornal se eximia da responsabilidade pelas ideias ali contidas, eram “livres” apontamentos feitos por parte de seus leitores e ou colaboradores em geral, nem sempre levados a sério, já que nela era comum encontrar intrigas, polêmicas e insultos. A crítica da *Gazeta*, no entanto, era uma crítica oficial, escrita pelo redator responsável pela coluna “Diversões”, encarregado de fazer comentários sobre as últimas estreias teatrais. De acordo com o articulista, a comédia não mereceria nem mesmo o nome de comédia de costumes:

Comédia de costumes chama o anúncio à peça de França Junior, representada anteontem pela primeira vez no *Recreio Dramático*. Entretanto a peça a que assistimos não é comédia de costumes, nem comédia de enredo; é um *a propósito* da questão anglo-portuguesa, escrito com bastante despreensão talvez exagerada, pois são freqüentes os descuidos que de algum modo prejudicam a peça.<sup>114</sup>

---

apresentada em noite de benefício ao batalhão patriótico que partia para a Zambézia. Contudo, nesta data, a comédia já havia sido apresentada oito vezes naquele mesmo teatro, entre os dias 24 de abril e 5 de maio.

<sup>109</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.1, 24 abr. 1890.

<sup>110</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.1, 25 abr. 1890.

<sup>111</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.1, 26 abr. 1890.

<sup>112</sup> THEATROS e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. p.2, 1 mai. 1890.

<sup>113</sup> DIVERSÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro. p.1, 26 abr. 1890.

<sup>114</sup> PRIMEIRAS representações. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. p. 2, 26 abr. 1890.

O artigo considerava o enredo insuficiente para ser tratado em três atos, além de “destituído de interesse teatral”<sup>115</sup>. Segundo ele, bastaria um ato para que o “pretexto” fosse resolvido. Também criticou os personagens e o desenvolvimento da comédia:

Na própria parte episódica o autor não foi inteiramente feliz. Há um personagem, D. Lucinda, que é extravagantíssima, e que parece mais de ópera burlesca de que de comédia de costumes, ou mesmo de um *a propósito*, que assenta em fatos reais e verdadeiros. Está quase nas mesmas condições o tipo de criado português, a respeito do qual não se sabe o que mais admirar, se a exaltação de seu patriotismo, se a paciência dos patrões que o aturam e o admitem sempre na sala a meter-se em todas as conversas. É precioso confessar que aí a observação de França Junior falhou.<sup>116</sup>

Como uma forma de amenizar as próprias considerações, o articulista ponderava que o mérito do escritor não seria abalado: “se sua nova peça não pode aumentar-lhe as glórias, também não diminui os créditos e prestígio do escritor” devido ao elevado número de triunfos que já havia alcançado França Junior entre os compositores nacionais. Justamente por isso, o crítico sentia-se à vontade para apontar os defeitos da comédia:

Fazemos estes reparos e ainda poderíamos fazer outros, porque França Junior é um escritor feito, laureado e não precisa da benevolência, nem da crítica, nem do público, e, sobretudo porque se a sua nova peça dá margem a estas observações, tem, todavia outras qualidades que contribuem para que o público se ria com gosto e acolha com muito agrado e aplausos.<sup>117</sup>

*Portugueses às Direitas* parece não ter agradado também ao público, ela só contou com oito apresentações consecutivas, uma grande queda para o comediógrafo depois de ter alcançado a glória com *As Doutoradas*, pela mesma companhia. No dia 9 de maio, *Portugueses às Direitas* ainda subiria ao palco mais uma vez, em benefício ao Batalhão Patriótico que partiria para o Zambeze.

França Junior, descrito como alguém “de uma susceptibilidade infantil”, entrou, segundo relatos, em uma “crise moral” causada por essa dupla rejeição, principalmente porque a peça havia sido mal interpretada justamente por aqueles aos quais era dedicada, os integrantes da colônia portuguesa. O autor já estava doente quando a peça estreou e morreu poucos meses depois.

Percebe-se a importância de França Junior como homem de letras na Corte. Seus folhetins e peças eram populares porque eram aceitos, estavam sintonizados com o gosto do público leitor e da plateia. Se a década de 1870 foi o marco da popularização de seu nome, a

---

<sup>115</sup> Idem. Ibidem.

<sup>116</sup> Idem. Ibidem.

<sup>117</sup> Idem. Ibidem.

seguinte, 1880, deu-lhe verdadeira fama e notoriedade no mundo das letras. Em um momento em que peças de forte apelo popular dominavam os teatros do Rio de Janeiro, França Junior conseguiu conciliar divertimento, moralidade e crítica em comédias leves que podiam ser assistidas por toda a família, algo muito valorizado pelos críticos.

Nesse período, era considerado um escritor laureado e não mais um jovem autor ao qual se perdoavam todos os erros em nome de um encorajamento para a continuidade do trabalho de contribuição às letras nacionais. Percebemos, assim, certa mudança na postura da crítica à medida que o folhetinista e comediógrafo aumentava sua notoriedade, conforme exemplificamos com os artigos da *Revista Illustrada*, do *Besouro*, com as “ligeiras observações críticas” feitas por *Um roceiro*, publicadas em ocasião de seu primeiro grande sucesso.

Crítica e público afinaram-se e desafinaram-se ao longo de sua carreira. As primeiras peças tratadas aqui, recebidas positivamente por seus pares, não se conceberam fracassos, mas foram medianamente aplaudidas pela plateia. A recepção das últimas comédias, no entanto, se pautou pela harmonia entre a opinião pública e a opinião do público tanto nos sucessos de *Como se Fazia um Deputado*, *Caiu o Ministério* e *As Doutoradas*, quanto no fracasso de *Portugueses às Direitas*. Enquanto isso, seu lugar no maior periódico da “América do Sul” estava garantido, chegando, em 1890, à consagração da primeira página.

## Considerações Finais

*Quem quisesse provar que não tem espírito de espécie alguma não precisava ouvir as conferências da Glória, ou levar o desespero a ponto de ler os A pedidos do jornal do Sr. Castro. Não! Bastava antipatizar com o França. [...] Ele não parece com pessoa alguma, o que é bom; e ninguém procura se parecer com ele, o que é melhor (Azevedo, 1882).*

Descrevendo França Junior através da “lente da amizade”, conforme o próprio autor considerou, ao ler as considerações feitas pelo amigo (FRANÇA JUNIOR, apud LIMA, 2003, p. 235), o jovem Aluísio Azevedo pontuou vários traços da personalidade do colega, que, aguçando nossa *imaginação*, nos remetem ao homem que pode ter existido por detrás do autor que conhecemos: “[...] não sua. Seus colarinhos e seus punhos têm sempre a mesma irrepreensibilidade aristocrática. Nunca perde a linha. Detesta o chinelo e tem horror ao bocejo. Não usa corrente no relógio; veste-se de acordo com a estação e fala cinco ou seis línguas, correntemente.” Mas será que ao historiador cabe a *imaginação*?

O fazer histórico é algo intensamente, repensado por historiadores de diferentes épocas e lugares. Quando Natalie Davis (1987) utiliza, de maneira honesta e provocativa, o termo “invenção” para dar sentido às lacunas que se abrem durante o trabalho de pesquisa histórica, quando Robert Darton (2005) afirma que os historiadores brincam de “ser Deus”, ou ainda quando Carlo Ginzburg (2007) reflete sobre a questão da narrativa histórica, em todos parece estar implícita a assertiva do historiador holandês J. Huizinga (1980, p.42) de que a primeira característica que distingue o historiador é “el anhelo de ‘autenticidad’, el deseo sincero y profundo de descubrir cómo algo concreto ‘sucedió em realidad’”.

Ao fim deste trabalho, norteados pela busca (“deseo sincero y profundo”) de integrar “realidades” e “possibilidades”<sup>1</sup>, é inevitável que tenhamos formado uma imagem do objeto aqui apresentado. A partir de uma leitura exaustiva das fontes trabalhadas, algumas questões a que nos propusemos inicialmente puderam ser elucidadas – o que não significa que não possa haver também outras soluções.

---

<sup>1</sup> Ginzburg (2007, p.315), analisando o trabalho de Natalie Davis em “O Retorno de Martin Guerre”, afirma: “A pesquisa (e a narração) de Davis não é centrada na contraposição entre o ‘verdadeiro’ e ‘inventado’, mas na integração, sempre escrupulosamente assinalada, de ‘realidades’ e ‘possibilidades’.” Procuramos seguir aqui os ensinamentos de Davis na medida em que trouxemos, sempre que possível, à ciência do leitor os caminhos abertos ou bloqueados, pelas fontes.

Vimos que, provavelmente, França Junior foi proveniente de uma família de recursos, passando sua infância na fazenda, na presença de escravos, e, na juventude, compartilhando uma formação escolar e acadêmica semelhante à dos grupos mais favorecidos da elite urbana.

Sua formação coincide com um momento de transformação do espaço público, no qual uma elite letrada ganhava poder de opinião pública, especialmente devido à proliferação de jornais e tipografias. Esse redimensionamento do espaço público também teve reflexos na vida cultural do Rio de Janeiro, cuja principal atração fora, sem dúvida, os teatros. Regressando da Bahia após uma experiência no serviço público, o jovem autor aventurou-se na carreira política, mas, ao ser derrotado nas urnas, voltou-se, definitivamente, ao mundo das letras. Neste período, uma agitação política, social e econômica se fazia sentir em todo o território nacional, mas, em especial, na Corte.

Inserido neste contexto como homem de letras, França Junior, quase que, inevitavelmente, fez parte do movimento de construção da identidade nacional em pauta – e que, como vimos, não era novo e nem se esgotou ali. Preocupou-se, principalmente, com a formação do que ele chamou de “burguesia carioca”, procurando dialogar com este grupo, sempre que possível. Sua produção parece ter se pautado de maneira muito intrincada em suas opiniões pessoais. Através do riso, ridicularizou e, portanto, condenou hábitos “burgueses” ou “brasileiros” que fugiam ao seu ideal de civilidade. Sua plateia e leitores foram levados, na maioria das vezes, a um sorriso desqualificador e moralizador, inerente à própria definição de comédia de costumes.

O autor escreveu sobre política, costumes, eventos sociais, aconselhou, criticou, denunciou, sempre buscando convergir todos esses assuntos a um teor cômico que, geralmente, agradava. Mensagem e riso, quanto mais adequadamente concatenados, certamente aumentariam a possibilidade de resultarem em noites de “enchentes” ou em altas tiragens. Consideramos que sua obra foi resultado de influências múltiplas e literariamente despreziosas, ou seja, demonstrou-se livre da necessidade de adequação a esta ou aquela escola literária: “A literatura para ele foi sempre um diletantismo elegante; nunca esperou que ela lhe dispensasse alguma coisa em troca do muito que ele lhe tem dado” (AZEVEDO, 1882).

Como homem de múltiplas habilidades, França Junior tentou conciliar seu trabalho como literato a outra atividade pela qual declarava verdadeira paixão, a pintura: “[...] se fala sobre belas-artes!... adeus, minhas encomendas! Basta dizer que o diabo do homem correu

todos os museus da Europa, frequentou salões, câmaras políticas, clubes, teatros, *ateliers*, *bondoirs*, o inferno” (AZEVEDO, 1882).

Mapeando sua contribuição aos diferentes jornais nos quais trabalhou, delineando o perfil de cada série escrita, percebemos que ocorreu ali um diálogo permanente com os principais acontecimentos culturais políticos e sociais discutidos na Corte durante o período de 1860 a 1890. Esse diálogo diário, conscientemente ou não, revela-nos opiniões e imagens divulgadas pelo letrado. E é principalmente destes artigos que podemos inferir algumas afirmações a respeito do posicionamento político e ideológico do autor como o fato de se alinhar ao pensamento do grupo conservador e de ser um defensor – não o mais declarado e nem o mais ferrenho – da ordem imperial e dos mecanismos que a sustentavam.

Assim, consideramos que, a respeito da nacionalidade brasileira, França Junior divulgou imagens geralmente negativas ligadas a uma falta de civilidade (educação) e gosto estético. Apresentou também um sentimento antagônico em relação à cultura metropolitana, desejando uma originalidade que, de maneira aparentemente paradoxal, era medida por modelos estrangeiros.

Quanto à imagem do negro e da escravidão, um dos principais alicerces da sociedade oitocentista em plena transformação, França Junior representou-os como coadjuvantes neste processo. Sem se envolver nas polêmicas ideológicas a respeito da questão da escravatura, o autor buscou uma aparência de neutralidade, mas que não escondeu certo temor despertado pelas mudanças hierárquicas e políticas que o fim do regime escravista traria consigo.

Alguns dos problemas enfrentados pela nação foram tratados pelo autor como reflexos de um progresso importado. Desejado e ao mesmo tempo repellido, pois que avançava de maneira um tanto desordenada e desestabilizadora do contexto social. Para ele urbanização, conforto material e sanitização chegavam trazendo a morte da arte, da poesia, da moral e dos sentimentos.

Em relação às mulheres, França Junior tentou orientar suas leitoras. Mostrou o que deveriam e o que não deveriam aproveitar daquele novo tempo de progresso, que, em sua vertente mais indesejável, invadia as relações de gênero, permitindo que a mulher repensasse sua própria função naquela sociedade que se metamorfoseava.

As fontes indicam que França Junior participava de uma influente rede de sociabilidades que lhe garantiu empregos públicos e condecorações honoríficas, contudo isso não bastaria para a popularização de sua obra. Podemos dizer que a influência de seu sogro,

Angelo Thomáz do Amaral, tenha sido, não a responsável, mas a grande impulsionadora do iminente escritor assim que voltara da capital baiana. Mas, se, por um lado, pode ter sido amplamente favorecido por esse impulso, por outro, sua obra e seu nome só se mantiveram por um período tão prolongado nos jornais e teatros porque, certamente, sua produção se afinava com a sociedade à qual se destinava.

Além do riso, esse conteúdo ideológico a respeito de temas tão caros a sua atualidade perpassou toda a sua obra, e, se tanto seus folhetins quanto suas comédias foram, de maneira geral, bem acolhidas por público e crítica, podemos afirmar também que, muitos desses posicionamentos expressos pelo autor, eram compartilhados, então, com uma parte considerável de seus contemporâneos.

Na pesquisa que aqui se encerra, tentamos não pintar França Junior “pela lente da amizade”, mas, ao mesmo tempo, nunca nos desvencilhamos da consciência da impossibilidade de que esta pintura fosse feita “a olho nu”. Nosso trabalho consistiu em captar seus ecos, inquirir vozes do passado, sempre *norteados* pela verdade. Se, proferindo julgamentos a respeito de nossos objetos, agimos à semelhança de juízes, assim como eles, também sabemos que novas fontes (provas?) possam possibilitar que recorram à nossa sentença.

## Anexo 1

232

O BESOURO

19 DE OUTUBRO DE 1878

## A CREMAÇÃO (\*)

CARTAS PARA PARIS AO SR. FRANÇA JUNIOR.

Rio, 19 de outubro.

Meu caro França.



Ora! ora! seu França! Está o sr. em Paris! Pois olhe, — pelas suas cartas, pensava eu que o meu amigo estava em Pindamonhangaba.



Pois o sr. está em Paris?! E está em Paris para nos traduzir *quartier latin* por *quartelão latino*?! Esquecendo-se de esclarecer a nossa ignorância, traduzindo *cabaret* por *taberna*?



Está V. S. em Paris?! O sr. vai fazer-me acreditar na verdade da theoria de Taine, que diz: o *artista produz, conforme o meio em que vive*. Ou o sr. se atrapalhou com o *meio*, ou então



Já sei, o sr. está em Paris, mas recolhido ao remanso de seu nariz e só conhece os adiantamentos científicos, litterarios e artisticos



pelas pitadas que algum carranço lyrico lhe faz sorver de quando em vez, pitadas — seja dicto á puridade — de muito máu rapé litterario,



que obrigam o sr. França a espirrar sobre nós umas *piadas* contra o melhor dos direitos que ha na primeira capital do mundo: a conferencia scientifica, meio de fazer estudar sem livros e de ensinar o operario e o trabalhador, que dispõem de pequeno numero de horas para estudar.



Ora, seu França! espirrar umas coisas feias a proposito do *darwinismo* é mostrar o seu atrazo scientifico. — Espirrar que só os assassinos pertencem á sciencia moderna... Ora, seu França!



Nada: o sr. está em Macacú com toda a certeza, e nós vamos lá comer uma feijoadá com todos os pertencos olá!



Se o sr. França está em França, então está dentro do nariz, como Diogenes dentro da pipa, comendo *bacalhorum cum batatorum*. (Para não esquecer aquelle latim dos eruditos, que nós subemos).



Mandar de Paris para aqui um *cocó-ró-có* daquelles, seu França... Ora, seu França!



Tambem vou mandar *encadernar* o seu folheto em *coiro de menino pequenino, filho de vacca*.

NOTA. — Esta anecdota contou-se a primeira vez no dia em que o sabio rei o sr. Dom João VI fez 80 annos.



Olha, amigo França: O seu folheto da feijoadá  
S: LLASI

Os seus folhetins de Paris  
SILASOL

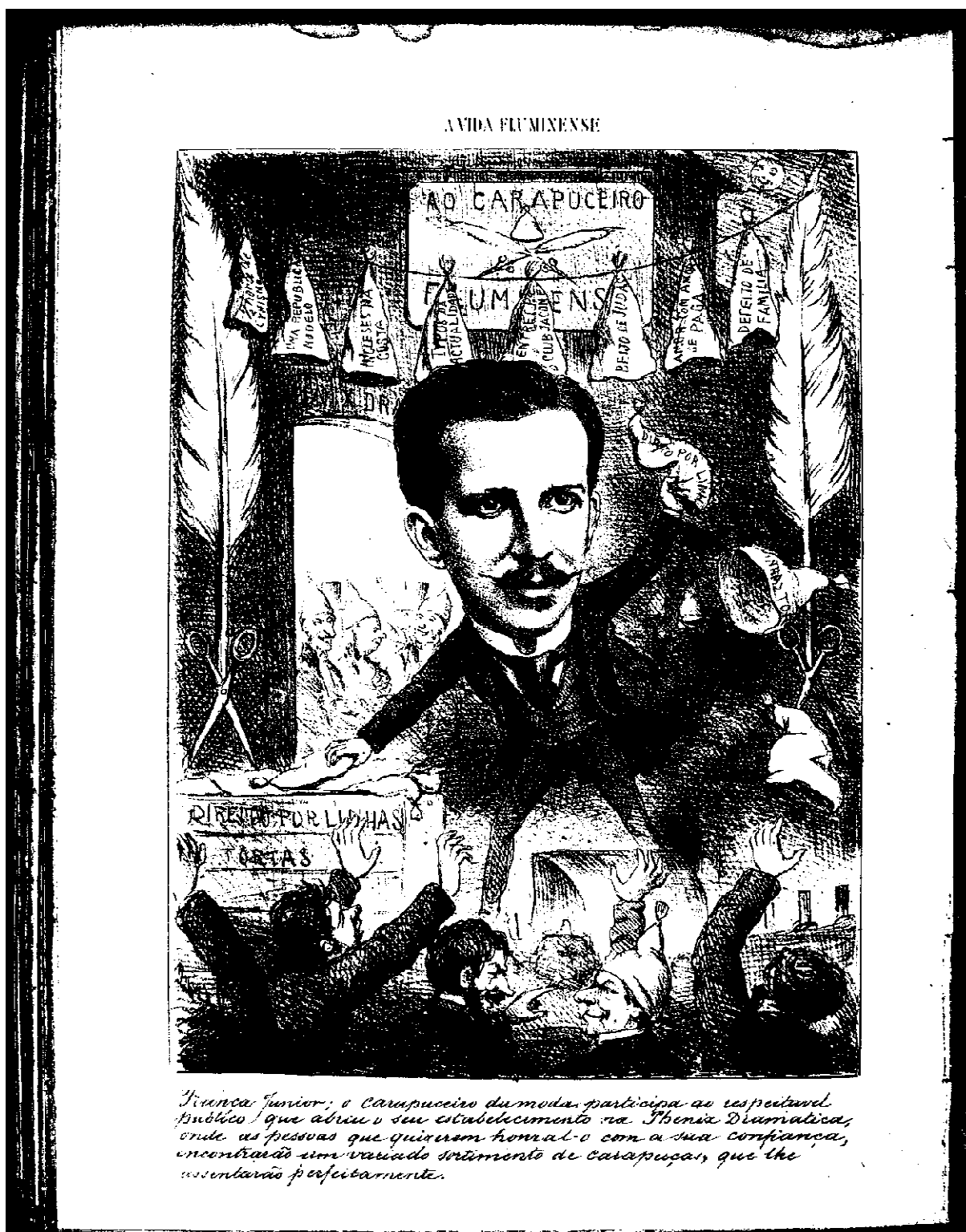
Os dous Orestes e Pilades são quatro Orestes e ... Pirulas. Temos conversado.  
SOLMIDÓ.

Isto é para nós. Adeus até outra vez.

(\*) É este o nosso processo critico, desde que está autorizado pelo digno sr. ministro de Imperio.

R. BORDALLO PINHEIRO

## Anexo 2



## Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. Outras Histórias de Pai João: Conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. **Afro-Ásia**, n.31. Universidade Federal da Bahia, 2004.

ADORNO, Sérgio. **Os Aprendizes do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ALMANACK Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Província do Rio de Janeiro com os municípios de Campos e de Santos para o Anno de 1872 – Vigésimo-nono Anno. Rio de Janeiro: Laemmert, 1872.

ALONSO, Ângela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. **RBCS**, vol.15, n.44, p.35-55, out. 2002.

\_\_\_\_\_. **Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. **Tramas Femininas na imprensa do século XIX: tessituras de Ignez Sabino e Délia**. 2008 (Doutorado em Letras)- Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em:<[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1903](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1903)>. Acesso em: 12 nov.2010.

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. VII JORNADA MULTIDISCIPLINAR: Humanidades em Comunicação. Bauru, 2005. **Anais...** Disponível em: <[http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/68\\_clara\\_miguel.htm](http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/68_clara_miguel.htm)>. Acesso em: 12 jan. 2011.

ASSIS, Machado. **O Velho Senado**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000228.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

ASSIS, Machado. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Jackson, 1951.

AZEVEDO, Aluísio. Figuras I. **O Globo**, 5 abr.1882.

AZEVEDO, Arthur. França Junior. **Século XX: revista de letras, artes e sciências**. Num. 7 abr. 1906, ano 1.

AZEVEDO, Elisabeth R. **Um Palco Sob as Arcadas**. São Paulo: Annablume, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3 ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil: Manuel Bandeira**. Organização, posfácio e notas Júlio Castañon Guimarães. 2 ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

BARBOSA, Silvana Mota. A Política Progressista: Parlamento, sistema representativo e partidos nos anos 1860. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos

Pereira das (Org.). **Repensando o Brasil do Oitocentos: Cidadania, Política e Liberdade**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional e Imprensa Nacional, 1898. vol. 4. [1883-1902.7.vols.]

BUITONI, Dulcília Schoeder. **Imprensa Feminina**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

CAMINHA, Adolfo. **Cartas Literárias**. Rio de Janeiro, 1895.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins Ed, 1964.

CANO, Jefferson. **O Fardo dos Homens de Letras: o orbe literário e a construção do império brasileiro**. 2001. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000231043>>. Acesso em: 12 jan.2011.

\_\_\_\_\_. **Folhetim: Literatura, Imprensa e a Construção de uma esfera pública no Rio de Janeiro do século XIX**. Disponível em: <<http://www.ifics.ufrj.br/~nusc/cano.pdf>>. Acesso em: 12 jan.2011.

CAPUANO, Yvonne. **Rita Lobato Velho Lopes**. Sociedade Brasileira da História da Medicina. Disponível em: <[http://www.sbh.org.br/index.asp?p=medicos\\_view&codigo=203](http://www.sbh.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=203)>. Acesso: 12 jan. de 2011.

COSTA, Carlos Roberto da. **A revista no Brasil: o século XIX**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24042009-152705/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jan.2011.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2000.

COELHO, Márcia Azevedo. **Muito siso e pouco riso: a comédia conservadora de França Junior**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Folcloristas e Historiadores no Brasil: pontos para um debate. **Proj. História**, São Paulo, (16), fev. 1998. pp.167-183.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martín Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DUARTE, Constância. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. v.17, p.151-172, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 jan.2011.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **A Arte Brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Teatro na estante: estudos sobre dramaturgia Brasileira e Estrangeira**. Ateliê Editorial: São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos; 15).

FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. **Folhetins: Publicados na Gazeta de Notícias**. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1915.

\_\_\_\_\_. **Folhetins**. 4. ed. aum. com os folhetins publicados nos jornais “O Globo Ilustrado”, “O Paiz” e o “Correio mercantil”. Prefácio e coord. Alfredo Mariano de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.

\_\_\_\_\_. **Política e Costumes: folhetins esquecidos (1867-1868)**. Org., Introdução e Notas de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. (Vera Cruz. Literatura Brasileira, 6).

FRANCO, Talita; SANTOS, Elizabeth Gomes dos. Mulheres e Cirurgiãs. **Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões**. Rio de Janeiro: vol.37. nº1. Jan/Fev 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010069912010000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010069912010000100015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 jan.2010.

FREITAS, Luiz Eduardo Viveiros de. **Folhetins e Máscaras: a obra da França Junior**. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - PUC, São Paulo, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Thiago de Melo. **Um espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2004.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, CPDOC/Vértice, 1, p. 5-27, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Monárquico, Reações e Transações**. 3º vol. t.2. São Paulo: Difil, 1976.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, Do Império à República. 5º vol. t.2. São Paulo: Difel, 1985.

HUIZINGA, Johan. **El concepto de la historia**. 3. ed. Tradução espanhola. México: F. C. E., 1980.

IMPÉRIO DO BRASIL. Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Primeiro ano da undécima legislatura. Sessão de 1861. Tomo I. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve, 1861.

IMPÉRIO DO BRASIL. Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Anno da décima-terceira legislatura. Sessão de 1868. Tomo I. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1868.

IMPÉRIO DO BRASIL. Annaes do Senado do Império do Brasil. Segunda sessão em 1868, 1 a 30 de junho. Volume II. Rio de Janeiro: Typographia do Correio Mercantil, 1868.

IMPÉRIO DO BRASIL. Coleção das Leis do Império. Disponível em: <[www.archive.org/stream/coleodasleis23brazgoog/coleodasleis23brazgoog-djvu.txt](http://www.archive.org/stream/coleodasleis23brazgoog/coleodasleis23brazgoog-djvu.txt)>. Acesso em: 30 ag. 2010.

JOÃO DO RIO. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com>> Acesso em: 12 jan.2011.

KUGELMAS, Eduardo. Revisitando a geração de 1870. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 18, n. 52, June 2003 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010269092003000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092003000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 18 Feb. 2011. doi: 10.1590/S0102-69092003000200012.

LAZZARI, Alexandre. **O buriti perdido e outras invenções: história, lugares e memória da nação de Afonso Arinos de Melo Franco**. (mimeo), 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LE SENNE, Camille. **Le Theatre à Paris...** .H. Le Soudier: Paris, 1888. p.303 a 309. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30802404q>>. Acesso em 15 nov. 2010.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980a.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposição O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX**. Relação das Obras Expostas out/nov 1980 na Acervo Galeria de Arte. 1980b.

LIMA, Israel Souza: **Biobibliografia dos patronos**: Fagundes Varela e França Júnior. Rio de Janeiro, 2003.

LIPSKI, John M. **Os primeiros contatos afro-portugueses**: implicações para a expansão da língua. Disponível em: <<http://www.personal.psu.edu/jml34/contatos.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2009.

MACEDO, J. M. **As vítimas-algozes**: quadros da escravidão. São Paulo: Scipione, 1991.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.

MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloisa. **Arcadas Largo de São Francisco**: história da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

MARZANO, Andréia. **Cidade em Cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2008.

MELLO, Maria Tereza Chaves. **A República Consentida**: cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Eduf), 2007.

MELLO MORAIS, A.J. de. **Serenatas e Saraus**: coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. v.3.Folclore. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A Voz e a Partitura**: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese de doutoramento. IFCH – UNICAMP.Orientador: Maria Clementina Pereira da Cunha. Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra no teatro de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social e da Cultura, 1999.

MENDES, Julia Brito. **Canções populares do Brasil**: coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas a maior parte das quais trasladada da tradição oral pela distinta pianista D. Júlia de Brito Mendes. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1911.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINISTÉRIO da Fazenda do Brasil. **Relação de Ministros de Dom Pedro II**. Disponível em: <[http://www.fazenda.gov.br/portugues/institucional/ministros/dom\\_pedroII032.asp](http://www.fazenda.gov.br/portugues/institucional/ministros/dom_pedroII032.asp)> Acesso em: 02 jan, 2011.

MORAIS E SILVA, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. v. 1.1789. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario>>.Acesso em: 10 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Língua Portuguesa**. v. 2. 1789. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

MOREL, Marco. La génesis de La opinión pública moderna y el proceso de independência (Rio de Janeiro, 1820-1840). In: GUERRA, François-Xavier; LEMPÉRIÈRE, Annick *et al.* **Los espacios públicos em Iberoamérica: ambigüedades y problemas. Siglios XVIII-XIX.** México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). **História da Literatura, teorias, temas e autores.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

\_\_\_\_\_. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Revista Estudos Femininos.** Florianópolis, v. 11, n. 1, Jun. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 out. 2010.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das Miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX).** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: Império.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PÁDUA, Antônio de. Aspectos do estilo cômico de França Junior. In: BRASIL. Ministério da Educação e da Cultura. **Coletânea: diversos.** Rio de Janeiro, 1963.

PENA, Martins. **O Noviço, O Juiz de Paz na Roça, Quem Casa Quer Casa.** São Paulo: Martim Claret, 2001.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda; CHALHOUB, Sidney (orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes (orient.); CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (bols.). **Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944).** Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, jan. 2003. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=docente:anacanti:pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROVÍNCIA DE SÃO PAULO. **Lei n.28 de 24 de março de 1871.** Decretada pela Assembléia Legislativa Provincial de São Paulo e sancionada pelo presidente da província Antônio da Costa Pinto. 1871. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1871/lei%20n.28,%2024.03.1871.htm>>. Acesso em: 30 ag. 2010.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito: resistência negra no Brasil escravista.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**RIHGB**, Rio de Janeiro, t.17: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1854. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>. Acesso em: 14 jan. 2010.

**RIHGB**, Rio de Janeiro, t.18: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1855. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>. Acesso em: 14 jan. 2010.

ROHDEN, Fabíola. **Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. t. I. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

\_\_\_\_\_. **Martins Pena**. Porto: Chardron, 1901.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, José Brasilício de. A. Coleção Novo Album de Modinhas Brasileiras. **Sempre Viva: recitativo/ poesia do Dr. França Junior**. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Música de D. Filippone e Tornaghi, (s/data). Disponível em: <<http://www.docpro.com.br/escolademusica/bibliotecadigital.html>>. Acesso em: 21 dez. 2009.

SOUZA, Pablo Bráulio. **Cultura política, Sátira e Caricatura: moralidade pública liberal na imprensa humorística paulista na década de 1860**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

\_\_\_\_\_. Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império Brasileiro (segunda metade do século XIX). IV ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 2009, Curitiba. **Anais...** Disponível em: <<http://www.labhstc.ufsc.br/ivencontro/pdfs/comunicacoes/SilviaCristinaMartinsSouza.pdf>> Acesso em: 22 dez. 2009.

\_\_\_\_\_. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura**. EdueL: Londrina, 2010.

\_\_\_\_\_. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. 2009, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009. CD-ROOM.

\_\_\_\_\_. O Teatro de São Januário e o “Corpo Caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista. In: Associação Nacional de História – ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História, 2007. **Anais...**2007.

\_\_\_\_\_. Resenha de Mamede Mustafa e Jarouche (Org.). Poesias da Pacotilha. **Cadernos AEL**, v 9 , n.16/17, 2002. Disponível em: <[http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes\\_ael/index.php/cadernos\\_ael/article/viewFile/68/69](http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/68/69)>. Acesso em: 24 mar. 2010.

TEATRO DE FRANÇA JUNIOR I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 5)

TEATRO DE FRANÇA JUNIOR II. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 5)

TEIXEIRA, Milton M. **A Pinacoteca perdida de Botafogo**. Disponível em: <[www.museu-emigrantes.org](http://www.museu-emigrantes.org)>. Acesso em: 19 nov. 2009.

TILL, Rodrigues. **História da Faculdade de Direito de Porto Alegre 1900\2000**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

WEINSTEIN, Bárbara. Escravidão, cidadania e identidade nacional no Brasil e no Sul dos EUA. In: PAMPLONA, Marco A. e DOYLE, Don H. (Coords.). **Nacionalismo no Novo Mundo: A Formação de Estados-Nação no Século XIX**. Rio de Janeiro: Record Ed., 2008.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Oliveira. **O Ocaso do Império**. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925.

VON MARTIUS, Carl Friedrich P. Como se deve escrever a história do Brasil. In: \_\_\_\_\_. **O estado de direito entre os autóctones do Brasil**. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1982.

Jornais e Revistas do século XIX:

**A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, 1870-1872. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Periódicos.

**Bazar Volante**, Rio de Janeiro, 1863-1866. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Obras Raras.

**Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, 1867-1868. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Obras Raras.

**Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1878-1879, 1882. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Periódicos.

**Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 1870. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Periódicos.

**Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1863-1870. Biblioteca da Universidade Federal de Juiz de Fora – CEIA.

**O Besouro**, Rio de Janeiro, 1878-1879. Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro. Biblioteca Digital Rio. Disponível em: <<http://www.docvirt.noip.com/demo/bperj/principal.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2009.

**O Globo**, Rio de Janeiro, 1881-1883. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Periódicos.

**O Globo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 1881-1882. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Setor de Guarda: Periódicos.

**O Paiz**, Rio de Janeiro, 1884-1890. Biblioteca da Universidade Federal de Juiz de Fora – CEIA.

**Revista Ilustrada**, 1878-1880; 1887-1889. Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro. Biblioteca Digital. Disponível em: <<http://www.docvirt.noip.com/demo/bperj/principal.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2009.