



## (Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédiénne* no Rio de Janeiro oitocentista\*

Lená Medeiros de Menezes\*\*

---

**Resumo** – Neste artigo, tem-se como tema principal a análise do papel desempenhado pelo Alcazar Lírico no Rio de Janeiro de meados do século XIX. Considerado maldito por uns e aplaudido por outros, o teatro foi alvo permanente de polêmicas, mas se tornou referência no quadro das mudanças urbanas que então se processavam por conta dos lucros do café. No desenvolvimento da temática, dá especial relevo aos espetáculos de canto e dança que eram apresentados e às mulheres que desfilavam por seu palco, demonstrando a influência direta de Paris na reinvenção da noite carioca. Utilizando jornais e revistas como fontes principais, com destaque ao *Ba-ta-Clan*, o artigo dá visibilidade às atrizes e coristas que eletrizavam a cidade, tanto por seu desempenho nas peças encenadas, grande parte sucessos de Offenbach, quanto pelas diabruras que praticavam em outras dimensões do cotidiano urbano.

**Palavras-chave:** Alcazar Lírico; teatro de variedades; *cocotte comédiénne*; Rio de Janeiro.

---

A vida noturna na cidade do Rio de Janeiro nunca mais seria a mesma desde a virada dos 1860, quando, à Rua da Vala (atual Uruguaiana) números 47, 49 e 51, foi aberta uma nova casa de espetáculos: o Alcazar Lírico, que trouxe para a capital brasileira a novidade de um *vaudeville* revisitado. Diversão para muitos, maldição para outros, ele ficaria imortalizado nas crônicas sobre a cidade pela beleza das mulheres que se apresentavam em seu palco e pela introdução

de um teatro de variedades, inspirado na obra de Offenbach. Os números de canto e dança seriam eternizados pelas melodias oferecidas ao público.

Apelidado imediatamente de café-cantante pelos cariocas, o Alcazar tornou-se “fonte prodigiosa de alegria e centro de constantes distúrbios”, “dando muito o que fazer à polícia” (Filho e Lima, 1943) e originando maldizeres diversos, ao mesmo tempo em que popularizava

---

\* O texto é resultado de pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida junto à Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), inserida em pesquisa mais ampla financiada pelo CNPq, sobre francesas no Rio de Janeiro, da qual participaram, como bolsistas de Iniciação Científica, Angélica Bello Raymundo, Angélica Ferrarez de Almeida e Gisele Pereira Nicolau, além das voluntárias Renata Rodrigues de Freitas e Talita Daher Rodrigues.

\*\* Professora Titular de História Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: lenamenezes@hotmail.com.



artistas transformadas em fonte de encantamento ou maldição. Para Cruls, o Alcazar e mais tarde o Eldorado tornaram-se “o pesadelo das famílias”, pois neles:

(...) *os velhos babosos, os maridos bilontras e a rapaziada bordelenga se davam rendez-vous todas as noites, para rentear as atrizes brejeiras e as cupletistas gaiatas que degelavam os mais idosos e rescaldavam os mais moços.* (Cruls, 1965, p. 553)

O impacto do Alcazar na vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro provocou emoções contraditórias e exacerbadas não só por parte daqueles que vieram a escrever sobre a cidade, mas também entre frequentadores e não-frequentadores. Para Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, o “satânico” Alcazar era “o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exhibições de mulheres seminuas” que “corrompeu os costumes e atçou a imoralidade”, determinando “a decadência da arte dramática e a depravação do gosto”. (Macedo, 1988, p. 142) Gobineau, por sua vez, ao descrever a capital brasileira, mencionaria que “toda a vida dos habitantes do Rio se passa[va] num horrível teatro da rua do Ouvidor,<sup>1</sup> chamado Alcazar”. (*Apud* Filho e Lima, 1943, p. 547) Segundo muitos, o teatro não passava de planta venenosa que medrara em uma cidade, cujas noites apresentavam poucos atrativos, ocasionando a corrupção dos costumes e a consagração da imoralidade. Outros o definiam como “um teatrinho *mignon*”, onde o público ia “buscar duas horas de distracção, ouvindo banalidades

chistosas, que só os franceses sab[ia]m escrever e dizer”.<sup>2</sup>

Contraopondo-se aos muitos dizeres depreciativos, a revista *Ba-ta-Clan*<sup>3</sup> aplaudia sua existência não só pelo fato de o teatro possibilitar diversão em uma cidade onde elas praticamente inexistiam, como por fazer a capital brasileira tomar contato com *artistes d’elite*, como Aimée,<sup>4</sup> Delmary, Margueritte Bourgeois,<sup>5</sup> Lovato, Rissette,<sup>6</sup> Adèle Escudero, Duchaufont, Mathilde Poppe e outras, principalmente à época em que o Alcazar foi dirigido por Monsieur Arnaud.

Mulheres bonitas, a música de qualidade de Offenbach e espetáculos alegres e vibrantes foram uma mistura capaz de fazer a programação habitual do teatro eletrizar as noites. Quando chegava o Carnaval, os bailes oferecidos ao público, sempre concorridíssimos, faziam o público delirar. Pela mesma época, eram oferecidos espetáculos muito mais apimentados, caso de peças como *La Bacchanal* e *O Bisnaga Carnavalesca*. Este último caracterizava-se como “quadrilha chistosa, extraída do repertório das cantoras do Alcazar, composta por piano e edicada aos amadores do Carnaval”.<sup>7</sup> O sucesso das quadrilhas, antecipando o *cancon*,<sup>8</sup> possibilitava sempre um mergulho eletrizante do público no mundo da alegria e da diversão.

Considerando-se o período que Ms. Arnaud esteve à frente da casa de espetáculos, a qualificação dos espetáculos apresentados como de “mau gosto” mostrava-se uma grande injustiça, fruto, principalmente, do olhar



conservador e puritano dos que assim os caracterizavam. Graças aos esforços de Arnaud, o teatro atingiu seu auge a partir de 1864, quando passou a oferecer ao público, além da diversão e dos risos ou de amores assumidos ou proibidos, sucessos consagrados de Offenbach e artistas de destaque. Dessa forma, a capital brasileira, quase de forma imediata, passou a travar contato com novidades criadas em Paris que, ademais, representavam, no campo artístico, o esplendor que o Império de Napoleão III projetava sobre o mundo.

Nascido em 20 de junho de 1819, em uma pequena cidade próxima a Frankfurt, Jacques Offenbach, desde cedo, manifestou sua vocação artística. Em companhia do pai, deslocou-se para Paris em 1833, tomando contato com o “mundo da civilização”, no qual freqüentou aulas de violoncelo no Conservatório. De pronto, foi seduzido pela atividade teatral, febril, na Paris de meados do século, sendo cada vez mais atraído pela ópera cômica.

A criação de sua primeira peça teatral, um *vaudeville* intitulado *Pascal et Chambord*, deu-se em 1839. A partir de então, sua produção não parou de crescer, voltada para uma música alegre e de qualidade, que tomava por base a convicção do autor de que, “com as lágrimas, o riso [era] o que o público mais ama[va].”<sup>9</sup> Iniciados os anos 1840, suas peças passaram a ser apresentadas nos palcos dos teatros de Paris. Ao final da década, o compositor ascendeu ao posto de chefe de orquestra da *Comédie-Française*, abrindo caminho, assim,

para a consagração definitiva ocorrida no Segundo Império, quando tinha o apoio pessoal do próprio Napoleão III.

Por ocasião da Exposição Universal de 1855, obteve autorização da Prefeitura de Paris para explorar um teatro e oferecer espetáculos com dois ou três personagens e um máximo de cinco dançarinos. Foi com base nessa permissão que, em 5 de julho de 1855, foi inaugurado o *Les Bouffes Parisiens*, localizado em frente ao *Palais de l’Industrie*, no *Champs Elysées*. Na programação de estréia, foram apresentados um prólogo intitulado *Entrez Messieurs, Mesdames*, seguindo-se uma pequena opereta (*Une Nuit Blanche*), uma pantomina (*Arlequin Barbier*) e uma *saynète* (*Les Deux Aveugles*), atraindo, desde a inauguração, um público ansioso por novidades. Terminada a exposição, o lugar perdeu seu atrativo e Offenbach lutou pela obtenção de um novo privilégio. A inauguração da nova sala deu-se em 29 de dezembro de 1855, com a apresentação de *Ba-ta-Clan*.

Três anos depois (1858), deu-se o retumbante sucesso da primeira versão de *Orphée aux Enfers*, considerada a primeira grande opereta francesa. A peça tinha por inspiração a mitologia clássica e, por conta disso, sua estréia nos palcos parisienses foi acompanhada de severas críticas, pautadas na acusação de que, longe de ser uma homenagem, representava a ridicularização da *Grécia Antiga*. Apesar das críticas, a peça teve um grande sucesso e correu o mundo, atingindo, em primeira versão, o total de 228 apresentações.

Nos anos de 1870, voltou a fazer sucesso em uma versão engrandecida, composta por 4 atos e 12 quadros.

Com Meilhac et Halévy, seus parceiros prediletos e mais constantes, Offenbach formou o “trio infernal”, conforme ficou conhecido, responsável pela maior parte dos sucessos levados ao palco, fazendo a estrela do compositor iluminar a fase final do Império de Napoleão III: 1864 à 1870.<sup>10</sup> Com a derrota francesa para a Alemanha, seguiu-se um período de críticas e ostracismo, que amargurou a vida do consagrado autor. De qualquer forma, ele não parou de produzir e os cálculos existentes apontam para um total de 135 peças apresentadas nos teatros parisienses entre os anos de 1839 e 1880 (ano da morte do compositor), dentre obras musicais, operetas,<sup>11</sup> óperas cômicas<sup>12</sup> e óperas bufas.<sup>13</sup>

Para além da qualidade de sua música, a grande contribuição de Offenbach foi estimular para o retorno de um teatro leve e popular, inspiração no *vaudeville*<sup>14</sup> dos tempos da Revolução em França, muito apreciado pelo povo e pela burguesia que então ascendia ao poder. Por conta disso e das inovações musicais trazidas por sua obra, o autor ficaria para sempre conhecido como um compositor responsável pela produção de uma música jovem de qualidade, espiritual, brilhante e concatenada, com o ar de novidade que pairava nos ares parisienses nos idos de 1850 e 1860.

Na capital brasileira, o sucesso de Offenbach pode ser demonstrado pela frequência com a

qual suas peças foram levadas aos palcos cariocas. Por outro lado, a escolha do autor em muitas das apresentações ocorridas com o objetivo de arrecadar fundos para fins beneméritos – muitas delas no Alcazar – é também um bom demonstrativo.

Em março de 1865, *Orphée aux Enfers* foi apresentada em reunião particular com vistas à libertação de uma escrava, com bilhetes sendo vendidos em lojas comerciais localizadas à Rua dos Ourives nº 46 e à Rua Sete de Setembro nº 103.<sup>15</sup> Em dezembro de 1866, foi a vez de *Barbe Bleue*, em benefício do Gabinete Português de Leitura.<sup>16</sup> Dois anos depois, em dezembro de 1868, dois espetáculos com fins beneficentes, ambos com apresentação de suas peças. O primeiro foi a exibição de *Les Dames de la Halle* para custeio da partida de uma família estrangeira necessitada. A segunda, uma nova encenação de *Barbe Bleue*, teve por objetivo a construção de uma capela para São Francisco Xavier, com ingressos sendo vendidos na Notre Dame de Paris, já então conceituada loja de departamentos que oferecia ao público a moda importada da França.<sup>17</sup> Seis anos depois, em maio de 1874, um novo espetáculo beneficente viria a ajudar uma família francesa. Conforme nos aponta o *Diário do Rio de Janeiro*, a platéia carioca pode desfrutar de “brilhante espetáculo” oferecido pela “companhia parisiense do Alcazar”. Este fora “promovido pelos empregados da casa Notre Dame de Paris, a favor da viúva e filho do seu companheiro amigo, Étienne Jaymot”.<sup>18</sup>



As novidades francesas no ramo do teatro compuseram o contexto da modernização. E a inevitável comparação entre presente e passado foi a base de muitas análises que atestavam os avanços brasileiros em direção à tão ansiada civilização. Por ocasião da apresentação de *Une Demoiselle em Lotterie*, de Offenbach, por exemplo, a *Revista Dramática* assim contrapunha duas temporalidades:

*O teatro agora não é mais um palanque de saltimbancos adestrados no jogo de pilbérias grosseiras (...); pelo contrário, é um recinto onde, ao passo que nos distraímos, corrigimos os costumes, aprendemos a dar valor às mais delicadas manifestações de inteligência e de arte e, sobretudo, a esse apurado bom gosto que diverte e educa insensivelmente as platéias.*<sup>19</sup>

A idéia da educação pela via do teatro tinha por raiz o mesmo processo de mimetismo da cultura francesa que afetava a sociedade como um todo. A verdadeira missão que era atribuída à França, de iluminar os caminhos a serem trilhados na direção de um modo civilizado de viver assim foi sintetizada pela *Revista do Teatro*:

*A França que se incumbe de pensar pela humanidade, a França que é cérebro do mundo intelectual entendeu que devia ditar leis a tudo e por isso fez uma legislação para o teatro.*<sup>20</sup>

Enquanto “farol da civilização”, cabia à França vender ao mundo bens culturais variados. Dentre eles, obras teatrais. A febre dos *vaudevilles*, das operetas e das óperas bufas

que caracterizou o Segundo Império francês foi responsável pela abertura de inúmeros novos teatros, voltados para gêneros que consagravam novos atores e atrizes no cotidiano urbano. Esse foi um processo que atingiu não só as cidades francesas, mas também cidades afrancesadas na Europa e no mundo por elas penetrado. Dessa forma, guardados os distanciamentos necessários, podemos dizer que tão controverso e inovador como Les Bouffes Parisiens de Offenbach foi o Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro. Ambos ofereciam ao público o teatro da moda, marcado pela apresentação de números musicados alegres, populares e urbanos. Como nos diz Diniz: “caricaturas musicais associadas a um estilo de teatro descritivo”. (Diniz, 1984)

Coube, assim, ao Alcazar carioca a primazia na encenação dos gêneros que faziam *frisson* nas platéias parisienses, trazendo para a vida cotidiana uma nova personagem urbana: a *cocotte comédienne* do teatro ligeiro e das operetas; atriz-cortesã da modernidade oitocentista.<sup>21</sup> No palco do Alcazar, elas tornaram-se alvos permanentes da curiosidade do público, criando a demanda necessária para que o *Ba-ta-Clan* a elas dedicasse uma de suas colunas, intitulada significativamente *L'Alcazar en Robe de Chambre*, dedicada à divulgação de notícias sobre as ‘alcazalinhas’,<sup>22</sup> fossem elas estrelas de primeira grandeza (intérpretes das principais árias das óperas bufas) ou participassem simplesmente do coro ou dos números de danças.

Dessa forma, o *Ba-ta-Clan* tornou possível o registro da presença das artistas do Alcazar no cotidiano urbano imperial, mulheres que, de outra forma, tenderiam a permanecer ocultas no silêncio do anonimato.

Segundo o *Ba-ta-Clan*, Émilie Foucaud era muito alegre, com um nariz que dava um ar picante à sua fisionomia; Vittoria Carlotta era considerada uma das melhores, se não a melhor, bailarina do Alcazar; Mlle. Valentine era uma cantora ligeira, com voz fresca e charmosa, embora com pouca extensão; Jeanne de Bar tinha “corpo escultural” e era “comediante de dicção irreprovável”, sendo, enfim, uma “boa atriz”. Quanto a Amélie Abel, ela era “divina”, faltando-lhe apenas papéis que lhe possibilitassem eclipsar Aimée ou Delmary, enquanto Marie Barbotti amava “dançar e mostrar suas formas”, sendo sua função ocupar-se do público da galeria.<sup>23</sup>

A circulação de profissionais de canto e dança entre Paris e Rio de Janeiro, como indicam os periódicos de época, era, por sua vez, bastante significativa. Marie Kruth já dançara em Paris, Viena e Berlim, antes de chegar ao Rio de Janeiro. Amélie Abel fora figurante do Théâtre des Bouffes Parisiens. Mlle. Walter fora cantora cômica do Palais d’Hiver à Paris e intérprete da canção cômica na peça *La Marseillaise des Femmes*. Finalmente, Adèle Lovato fora aluna do Con-servatório de Paris e, após grande sucesso no Alcazar do Rio, voltou para a França para trabalhar no Opera Comique.<sup>24</sup>

O papel de destaque que desempenhou na capital brasileira pode ser medido por sua despedida dos palcos brasileiros, ocorrida em noite de gala na qual, em sua homenagem, foi reprisado o *Tromb-al-Cazar* e estreadas as peças *Les Noces de Jeannete* e *Une fille Terrible*.<sup>25</sup> No caso da famosa Delmary, sobre a qual se dizia que, “apesar da voz, tinha muito método e estilo”, ela havia estreado no Bouffes Parisiens em maio de 1865, deslocando-se logo depois para a capital brasileira.

Na ainda provinciana cidade do Rio de Janeiro dos idos de 1860, o surgimento do Alcazar Lírico representou mais um dos episódios possibilitados pelo progresso material vivido a partir do fim do tráfico. Quando de sua inauguração, faziam apenas cinco anos da introdução da iluminação a gás na capital brasileira, contemplando, no momento inicial, as ruas São Pedro, Sabão, Rosário, Ouvidor, Direita e o Largo do Paço. A consequência imediata do progresso que esta possibilitou foi uma maior circulação na noite, processo no qual o Alcazar teve papel de destaque, animando todo o entorno da Uruguaiana, Ouvidor e Largo da Carioca.

Como fruto dos lucros do café, o Rio de Janeiro da época conheceu o surgimento de uma camada social intermediária, essencialmente urbana, capaz de absorver e consumir os bens culturais que lhe eram oferecidos. Nesse processo, tudo aquilo que era importado ou tinha por foco de irradiação a França adquiriu uma nova situação.



Conforme narram os viajantes estrangeiros que passaram pela capital brasileira na primeira metade do século XIX, o Rio de Janeiro, antes de 1850, não contava com símbolos da modernidade como os cafés, da mesma forma que não dispunha, também, de locais permanentes de diversão.<sup>26</sup>

*À noite, quando já bem escuro, a cidade parece então completamente vazia de qualquer habitante decente. Nas esquinas e nas ruas vêem-se somente negros e também brancos de ambos os sexos, cujo aspecto jamais poderia atrair ou divertir o transeunte. Há poucos cafés ou confeitarias, sendo estes unicamente freqüentados pela mocidade e pelos estrangeiros que se demoram apenas algumas horas no Rio. Não existe propriamente vida de sociedade. Os que têm recursos vivem no campo, em sua 'chácara'... É lá que recebem os amigos...* (Burmeister, 1980, p. 63)

Faz-se necessário lembrar que desde 1789 já havia cafés em Paris, freqüentados por revolucionário(a)s, transformados em importantes locais de sociabilidade e sedição.<sup>27</sup> Por outro lado, desde os tumultuados e difíceis anos 1790, prostitutas neles passaram a marcar *rendez-vous*, resultado visível das crises que se sucediam.<sup>28</sup> A expansão da prostituição pelas camadas pobres da população acarretou um intercâmbio profundo entre *grisettes* (jovens mulheres trabalhadoras) e *lorettes* (mulheres de “vida fácil”), fazendo eco a um imaginário que colocava os cafés como locais de perdição, situados entre o céu e o inferno.<sup>29</sup>

Até a chegada da Família Real em 1808 e a conseqüente abertura dos portos, o Rio de Janeiro permanecia colonial e escravocrata, colocado à margem de uma forma de viver que ganhava fôlego por conta da ascensão burguesa. Inserida nos parâmetros do progresso e da civilização, esta contemplava a diversão, o lazer, o prazer e a circulação nas ruas. A presença da Corte seria responsável por um longo caminho de mudanças, acabando por pressionar a adoção de novas regras para a vida social. A chegada de homens e mulheres afeitos às “conquistas da civilização” fez com que novos hábitos, costumes e necessidades invadissem o cotidiano. Como não podia deixar de ser, por conta das novas demandas, o comércio expandiu-se consideravelmente, com ingleses, franceses e alemães dando o toque da diferença étnico-cultural, em uma cidade que, abruptamente, transformara-se em sede da monarquia portuguesa.

Apesar das mudanças registradas, entretanto, pelo menos até a segunda metade dos oitocentos, as oportunidades de diversão permaneciam restritas. Apenas as festas religiosas, que iniciadas nas igrejas e capelas terminavam nas ruas, juntamente com os espetáculos apresentados no Teatro São João divertiam as elites. Dessa forma, quando companhias francesas, italianas e portuguesas apresentavam-se na cidade, era sempre um grande acontecimento; ocasião na qual os membros da nobreza e os abastados locais vestiam seus melhores trajes, “cortados por



mãos francesas”, de forma a ostentar seu “requinte” e/ou sua riqueza.

A partir do término do tráfico e dos lucros trazidos pela exportação do café, o progresso material fez-se visível na cidade, possibilitando a invenção da vida noturna como mais uma das facetas da influência francesa que se vinha firmando na capital imperial desde a chegada da Família Real ao Brasil. Não é puro acaso que, no ano de 1866, uma peça intitulada *La vie parisienne*, apresentou ao público de Paris um personagem inspirado nos endinheirados brasileiros que circulavam pela Europa. Protagonizando música intitulada *L'air brésilien*, essa personagem exclamava: “*Sou brasileiro, eu tenho ouro*”.<sup>30</sup>

A urbanização crescente ofereceu à capital um leque amplo de novas opções. A iluminação a gás, por exemplo, permitiu que as lojas da Rua do Ouvidor permanecessem abertas para além do crepúsculo, propiciando condições para a mulher fazer compras em horários antes impossíveis de serem imaginados. As vitrines da “mais francesa das ruas brasileiras”, por outro lado, viraram fetiches possíveis de serem admirados, tanto de dia quanto de noite. A hégira das modistas francesas para a Rua do Ouvidor que, para Manuel de Macedo, teria ocorrido nos 1820, prolongar-se-ia por todo o século. Veja-se o exemplo dado por Mme. Adèle Muzet, costureira-modista que abriu loja em 1866 à Rua dos Ourives, nº 50, mudando-se, em 1870 para a Rua do Ouvidor, nº 110,<sup>31</sup> ou Mme. Besse, a primeira francesa a anunciar o

uso da máquina de costura que, em 1855, estabeleceu-se à Rua do Rosário, nº 74, mudando-se, em 1858, para a Rua dos Pescadores, nº 47, até fixar-se na Rua do Ouvidor, nº 35 em 1862.<sup>32</sup>

O desenvolvimento dos transportes e da navegação a vapor, por seu turno, foram responsáveis pela construção de um “mundo menor” (Barraclough, 1976), encurtando significativamente as distâncias entre o Brasil e a Europa. Permitiu, assim, que, com frequência, chegassem às cidades do litoral brasileiro tanto artigos de desejo quanto profissionais e artistas vindos das principais capitais do Velho Mundo. Estes tornaram-se responsáveis pelo delírio e deleite daqueles que ostentavam o verniz da civilização.

É bem verdade que o Alcazar não se localizava na Rua do Ouvidor, como afirmara Gobineau, mas todo o entorno formado pela famosa rua, a Rua da Vala e o Largo da Carioca, onde situavam-se confeitarias, cafés, restaurantes e hotéis, fervilhava com a circulação noturna, movimento no qual as “alcazalinhas” ocupavam o centro das atenções.

Possibilitando o encontro do público com letras de duplo sentido, com piadas consideradas grosseiras e consideradas de mau gosto, o Alcazar escandalizou os conservadores ao apresentar em seu palco mulheres desnudas “de corpos apetitosos”: as “odaliscas alcazalinhas”, como passaram a ser chamadas;<sup>33</sup> referência direta ao nome de origem árabe do estabelecimento.







Tudo isto possibilitou que o teatro se tornasse ponto de encontro da *jeunesse dorée* da época, reunindo nomes que, mais tarde, viriam a se firmar no universo literário ou político da cidade ou do país.<sup>34</sup> O futuro Barão do Rio Branco, por exemplo, veio a casar-se, na Europa, com uma ex-artista do Alcazar: Marie Stevens, belga da Aldeia de Acoz que, embora não fizesse parte do elenco da companhia, apresentava-se nos intervalos com números muito aplaudidos. “Franzina, de grandes olhos negros marcados por expressão romântica, que contrastavam com os cabelos castanho-claros”, tinha “nariz bem proporcionado, fino” e “boca bem talhada”, sendo uma “dessas criaturas que incita[va]m o culto da proteção, tão frágeis e doces se mostra[va]m na aparência”. (Vianna Filho, 1959, p. 41)

Apresentados em francês e português, os espetáculos agradavam a um público cada vez mais ávido por diversão, formado principalmente por homens sós ou acompanhados por suas *cocottes*. As propagandas veiculadas por revistas e jornais de grande circulação, como o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Jornal do Commercio*, dão uma idéia da variedade dos números que eram apresentados, por vezes, em uma só noite, colocando no palco dezenas de belas mulheres, como demonstra anúncio publicado na revista *L'illustration*:

*Aujourd'hui, lundi, 18 mars, Espetáculo francês e português. Grande concerto instrumental, composto de 40 artistas. "On ne passe pas" ou "Le porte d'honneur", vaudeville militaire em 1 acte, jouée par*

*M<sup>me</sup> Louise Aimée e E. Lavagade. Durante intervalo de 2 pièces, a orquestra executará le quadrile "Le Trombonne de l'Alcazar".*<sup>35</sup>

Era o teatro que se fazia Teatro de Variedades no contexto da modernização, passando a incluir em um único espetáculo, números de música, canto, dança, acrobacias e encenações diversas.

*(...) No gênero alegre nós iríamos ouvir as graças (sim, as graças, tudo é possível...) dos revisteiros apimentados, esquentadas por todo aquele excesso de provocação fesceninas (...) Era ou não a civilização, era ou não o Rio reflexo de Paris, era ou não a cidade igual a todas as outras cidades, com as mesmas necessidades, a Coréia de cinismo e o mesmo apetite pelos frutos ácidos, pela mocidade que todas as cidades velhas possuem?*<sup>36</sup>

Dentre as operetas, *vaudevilles* e óperas bufas encenadas em Paris – algumas de alta comicidade – várias tornaram-se célebres e correram o território francês e o mundo.<sup>37</sup> Inúmeras delas, musicadas por Offenbach, foram apresentadas ao público carioca (tanto no Alcazar, quanto, posteriormente, em outros teatros da cidade), com pouco distanciamento temporal com relação à capital francesa. Dentre estas destacaram-se, pelo retumbante sucesso alcançado nos dois lados do Atlântico: *Les Deux Aveugles*, *Entrez Messieurs*, *Mesdames*, *Tromb-Al-Ca-Zar*,<sup>38</sup> *Le Soixante-six*, *Une Demoiselle en Loterie*, *Le Mariage aux Lanternes*, *Mesdames de la Halle*, *Orphée aux Enfers*,<sup>39</sup> *Geneviève de Brabant*, *Daphnis et Chloé*, *Le Pont des Soupirs*,<sup>40</sup> *Les Bavards*,



*La Belle Hélène*,<sup>41</sup> *Barbe-Bleue*,<sup>42</sup> *La Vie Parisienne*,<sup>43</sup> *La Grande Duchesse de Gérolstein*,<sup>44</sup> *Le Beau Paris*, *Robinson Crusoé*, *Geneviève de Brabant*,<sup>45</sup> *Le Château à Toto*, *La Créole*.

Com relação a várias das peças acima destacadas e a algumas outras, a jocosidade carioca produziu adaptações e traduções absolutamente irreverentes, algumas de autoria de Arthur Azevedo. Foi assim que *Barbe Bleue* virou “Barba de Milho”, *Orphée aux Enfers* transformou-se em “Orfeu da Roça”, *Mini Bamboche* passou a ser ‘Mini Bilontra’, a *Grã-duchesse de Gertolestein* recebeu o nome de “Baronesa de Caiapó” e *La Fille de Madame Argot* foi intitulada “A Filha de Maria Angu”.<sup>46</sup>

As canções alegres, picantes e brejeiras e com melodias sedutoras logo eram memorizadas pelos freqüentadores do estabelecimento, atingindo um público maior através de sua reprodução nas ruas e em diferentes circuitos de sociabilidade. O dinamismo com que mudavam as peças em cartaz garantia a novidade necessária em uma cidade que ansiava por diversão, conforme indicam as programações que se seguem, divulgadas, em francês, pelo *Jornal do Commercio* no ano de 1864:

01/01/1864 - Alcazar Lyrique Fluminense -  
Direção de J. Arnaud & C. – trupe parisiense hoje  
– 1º janeiro de 1864 – Por ocasião do 1º de  
janeiro do ano – um pedido geral - um pedido  
geral – uma noite de carnaval. *Marie Anne* –  
canção créole por Mlle Adèle Escudero – *Une  
demoiselle em loterie* – ópera-buía de Offenbach.

02/01/1864 - Alcazar Lyrique Fluminense –  
*La fille de l'épicier* – *saynette* buía em um ato.

03/02/1864 – *O Bisnaga Carnavalesca*  
– nova quadrilha chistosa extraída do  
repertório das cantoras prediletas do Alcazar,  
composta para piano e dedicada aos amadores  
do Carnaval por A. Baguet, preço 1\$000.  
Reimprimiram-se as quadrilhas *Risette* e  
*Chico*, ambas para piano. 1\$ cada uma. *Le  
Bacchanal* – grande número carnavalesco  
dançado por M. e M<sup>me</sup> Escudero.

03/06/1864 – *La part du diable* –  
Abertura executada por orquestra sob a  
direção do jovem e hábil chefe de orquestra  
M. Poppe.

Tanto os espetáculos que eram oferecidos ao público quanto as atrizes que deles participavam, ao mesmo tempo em que causavam fascínio e aplausos frenéticos, provocavam escândalo e críticas contundentes. A circulação das alcazalinhas pelos hotéis e cafés das proximidades eletrizava a noite, criando um verdadeiro *demi-monde*<sup>47</sup> tropical, onde circulavam atrizes-cortesãs estrangeiras acompanhadas por seus protetores. Não só era costume os jovens se postarem à porta do teatro para observar a circulação das artistas e freqüentadores, como, após os espetáculos, muito comum tornou-se o hábito de freqüentar jantares realizados em locais onde as novas deusas da noite pudessem ser vistas.





*Para ir ao espetáculo, quando as conduções, além de morosas, eram escassas, melhor seria ficar logo pelo centro. Para as ceias, nem sempre se encontraria assim um propósito tão razoável. Nem razoável nem honesto. Entra-se-ia muitas vezes num hotel ou numa cervejaria à procura de uns olhos ou de umas pernas vistas no tablado do Eldorado ou do Alcazar. E para isto, havia-se de ir, preferencialmente, ao Renaissance, paredes-meia com essa última casa de diversões, ou ao Hotel des Princes, na Praça da Constituição, ou chegar ainda até os Frères Provenceaux, na rua do Ouvidor, esquina de Latoeiros (Gonçalves Dias), com uma pensão de 'meninas' mal comportadas no sobrado. (Filho e Lima, 1943, p. 550)*

Dentre todas as alcazalinhas, certamente, a maior fama coube a Mlle. Aimée,<sup>48</sup> dona de “uma fisionomia provocante, olhos cintilantes, nariz fino, boca pequena, pernas perfeitas, boa voz, ótima inteligência”, fazendo com que “tudo seduz[isse] nela”.<sup>49</sup> Ou, como a ela se refere Gastão Cruls: “Entre tantas mundanas que por aquela época, como sempre, não de ter afogado paixões, mas que se perderam no anonimato, uma houve que, pelas suas altas proezas e a rédua de adoradores e chichisbéus que trazia à rabadilha, levou o nome aos jornais e à página de livros.” (Cruls, 1965, p. 554) Desta forma, correspondeu no Brasil ao que Hortense Schneider representou em Paris.

Estrela de primeira grandeza no elenco dos áureos tempos do Alcazar, Aimée teria voltado rica para a França. Dizem os cronistas que levou

consigo mais de um milhão e meio de francos, amealhados graças a seus admiradores fiéis e enamorados. Sua partida teria sido um acontecimento memorável na cidade, despertando sentimentos contraditórios naqueles que, direta ou indiretamente, com ela haviam convivido. Enquanto deixava saudades em muitos maridos chorosos, alegrava o coração daquelas que por ela sentiam um misto de raiva, desdém, ciúme, inveja e admiração.

Não sem exageros, os memorialistas que vivenciaram o acontecimento atestam que muitas mulheres, ao saberem da partida de Aimée, acorreram à Praia de Botafogo para soltar foguetes comemorativos, enquanto viam o vapor costear o Pão de Açúcar e sumir no horizonte, levando aquela que lhes tinha ocasionado noites de vigília, choro e tristezas. De qualquer forma, Aimée ficaria imortalizada na escrita de seus admiradores ou de seus críticos, cristalizada no imaginário carioca como aquela bela francesa que associava alegria de viver e leveza de costumes.

Por ocasião de sua partida, a revista *Semana Ilustrada* dedicou a ela uma página inteira, chamando-a de “fada” alcazalina. Os exageros do dizer da reportagem demonstram não só o grau de celebridade da *cocotte* quanto o impacto de seu retorno para a França, após quatro anos de permanência na cidade do Rio de Janeiro:

*Mulheres ajoelhadas, agradecidas pelos céus; padres que voltavam tranqüilamente a rezar as suas missas; roceiros que regres-*

*savam às suas lavouras; empregados públicos que iam, de novo, assinar o 'ponto' nas repartições; casais que se reconciliavam; estudantes que prosseguiam nos estudos; soldados que se lembravam de seus quartéis.*<sup>50</sup>

Fazendo jus à fama, Aimée continuou a ser presença nos jornais, mesmo após a partida, protagonizando histórias fantásticas e ensejando atitudes inusitadas. Conta-se, por exemplo, que os leilões dos artigos pessoais que a artista deixara em solo brasileiro tornaram-se concorridíssimos. Alguns objetos íntimos, inclusive, teriam alcançado valores inimagináveis, caso de objeto que, rompendo os limites do privado e do criado-mudo, teria sido vendido pela espantosa quantia de cem mil réis. (Cruls, 1965, p. 554)

Coube a Machado de Assis, então em sua juventude, tornar-se aquele que mais carinhosamente a imortalizaria em seus escritos, caracterizando-a, romanticamente, como:

*Demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina, meio angélica – uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio, enfim, a graça parisiense, toute pure.*<sup>51</sup>

O mesmo Machado, ao comentar seu nome, diria que Aimée era “uma francesa que em nossa língua se traduzia por amada, tanto nos dicionários como nos corações”,<sup>52</sup> a mesma Aimée que, segundo o *Ba-ta-Clan*, teria “uma fisionomia provocante; olhos

cintilantes, nariz fino, boca pequena, pernas perfeitas, boa voz e ótima inteligência”.<sup>53</sup>

Segundo Mello Barreto Filho, o destaque de Aimée dar-se-ia tanto por sua “brilhante atuação no palco” quanto principalmente “pelas diabruras que praticava fora dos bastidores”, pois, “como ‘demoninho louro’, conseguira transformar em verdadeiro inferno muitos lares que, até então, haviam vivido na mais perfeita paz do Senhor.” (Filho e Lima, 1943, p. 218) Essas diabruras, para o mesmo autor, seriam também “a causa, talvez a principal, dos conflitos que ocorriam no Alcazar, cujo policiamento era reforçado todas as noites”. Segundo ele, teria sido por causa de Aimée que, em outubro de 1868, o negociante português Antonio Maia Teixeira de Melo, à porta do teatro, matou, à queima roupa, o soldado de polícia José Borges Ribeiro, conhecido como Abalada”.<sup>54</sup>

A até hoje célebre Aimée viveu na cidade do Rio de Janeiro entre 1864 e 1868 e foi a “primeira cantora cômica e estrela parisiense” das operetas do Alcazar, tendo abrilhantado as noites cariocas desde sua ruidosa estréia em junho de 1864, integrando grupo contratado por Monsieur Arnaud<sup>55</sup> em Paris, à data de sua última apresentação (agosto de 1868). Atravessando o oceano a bordo do navio Bearn, ela chegou ao Rio de Janeiro em 16 de junho de 1864. Logo após sua chegada, apresentou-se no palco do Alcazar, onde encarnou personagens memoráveis e causou *frisson* em uma platéia formada, princi-



palmente, por homens – de todas as classes e posses – em um Rio de Janeiro no qual o contingente masculino era adensado continuamente por uma imigração que privilegiava a vinda de homens sós, em busca de um futuro melhor.<sup>56</sup>

Assumindo os principais papéis femininos das operetas *offenbachianas*, Aimée foi Eurydice em *Orphée aux Enfers*, Hélène em *La Belle Hélène*, Boulette em *Barbe Bleue* e Penélope em *Le retour d’Ulysse*. Residente na Rua dos Giganos, hoje Constituição, sua fama permitiu-lhe acumular “mais de um milhão e meio de francos”, que lhe permitiram voltar a Paris e viver uma existência de luxo e conforto antes a ela interdita. (Cruls, 1965, p. 554)

Na esteira de Aimée – ainda que sem atingirem sua fama – outras artistas brilharam nos palcos do Alcazar, mulheres que, para alguns, não passavam de meretrizes bem pagas. As paixões que elas despertaram ficaram registradas por escrito para a posteridade, conforme pode ser verificado na correspondência que se segue, publicada, em francês, pelo *Ba-ta-Clan*:

*Senhorita,*

*Coloco a vossos pés, além de meu coração, um apartamento luxuosamente mobiliado, um conto de réis por mês e um cupê atrelado a um magnífico alazão.*

*Dizei uma palavra e eu cairei diante de vós, tão levemente quanto me permitirão meu abdômen ... um tanto majestoso, meus reumatismos e meus sous pieds.*<sup>57</sup>

*Imponho apenas uma condição, minha cara, ser amado por mim mesmo.*

*Afetuosamente,*

*Justin Légrillaud*

Decidido a obter os favores de Boboche, Légrillaud oferecia-lhe aquilo que, regra geral, compunha o tradicional “contrato” entre uma cortesã e seu patrocinador: teto, transporte e uma quantia mensal que garantisse sua sobrevivência e satisfação de seus desejos. A aceitação da proposta por Boboche é simples, direta e significativa:

*Senhor,*

*Não poderia estar mais lisonjeada diante da honra que me fazeis. Se aceito tanto o vosso amor como o vosso dinheiro, é porque sei que vós não gostaríeis que eu tomasse um sem o outro e, se assim não fosse, juro-vos que o dinheiro me teria bastado.*

*Entrego-me a vós, senhor, porque não tenho família, visto que a família que tive – uma das mais honradas – me rejeitou quando tinha quinze anos, alegando que eu havia deixado a lavanderia para seguir um jovem ator do Teatro de Montmartre que me dava aulas de declamação.*

*Sozinha a partir de então, sem apoio, sem conselhos, eu teria certamente dificuldade de conservar minha inocência; preciso de um mentor ... seja esse mentor, Senhor, e tereis salvado uma pobre jovem que esperava por isso já há muito tempo.*

*Conbeço-vos o suficiente, Senhor, para não precisar suplicar-vos que me respeiteis.*

*Aliás, mamãe, que vive comigo e a quem comuniquei vossas propostas, será minha proteção.*

*Seria inútil se tentásseis dobrá-la; ela é um cêrbero. Nada o consegue! ... apenas o conhaque.*

*Com os melhores cumprimentos, etc.*<sup>58</sup>

*Eugénie Boboche, Artista dramática*<sup>59</sup>

Para além de demonstrar as paixões que as *cocottes*<sup>60</sup> francesas despertavam entre seus admiradores, a correspondência trocada entre Légrillaud e Boboche é exemplo emblemático que o *demi-monde* que fez a fama boêmia da Paris dos oitocentos havia se estabelecido em terras brasileiras, graças à presença das *comédiennes* do Alcazar.

Não só as estrelas de primeira grandeza do teatro tiveram sua presença registrada pelos jornais e revistas de época ou pelos cronistas da cidade. Dançarinas anônimas, de segunda ou terceira categorias, também foram lembradas, caso da *Petite Pauline*, freqüentadora assídua da Confeitaria Paschoal, citada por Mello Barreto como “trêfega, inteligente e viva”, “tentação dos velhos e a perdição dos moços, na época do Alcazar”. Na imagem jocosa do autor, “ao contrário do que acontecera ao tempo de Villegagnon, quando os franceses perseguiam as índias, era a gente da terra que saía atrás das francesas”. (Filho e Lima, 1943, p. 143 e 553)

A sedução da mulher francesa, no contexto da *attirance* brasileira pela França, marcaria todo o século XIX e o início do XX, estendendo-

se da chegada das primeiras modistas ao Rio de Janeiro, que eternizariam a Rua do Ouvidor, ao glamour da *Belle Époque*, quando prostituição de luxo tornou-se sinônimo de meretrício exercido por francesas, a ponto de Lima Barreto, com sua crítica mordaz afirmar:

*(...) e a civilização se faz por tantos modos diferentes, vários e obscuros, que me parece ver naquelas francesas, húngaras, espanholas, italianas, polacas bojudas, muito grandes, com espantosos chapéus, ao jeito de velas enfunadas ao vento, continuadoras de algum modo da missão dos conquistadores.* (Barreto, 1956, p. 105-106)

De uma forma ou de outra, injusta ou merecidamente consideradas meretrizes, as “francesas” sintetizaram os sonhos eróticos de solteiros, casados e viúvos nos oitocentos cariocas, em um contexto de expansão urbana no qual mundanas sofisticadas representavam uma das facetas do novo viver importado da França.

Na multifacetada influência francesa sobre o Rio de Janeiro, as artistas do Alcazar vieram substituir ou justapor-se às modistas da rua do Ouvidor no imaginário dos homens. Por que não dizer, também, das mulheres, considerando-se que as alcazalinhas eram um modelo proibido mas copiado, despertando sentimentos confusos de repulsa e admiração. Já se iam mais de cinquenta anos desde que os primeiro(a)s franceses e francesas haviam chegado ao Brasil, acompanhando a Família Real<sup>61</sup> e cerca de quarenta anos desde que os tratados firmados entre Portugal e França possibilitaram que os tecidos e as “quinquilharias” francesas comesçassem a se



tornar objetos do desejo das elites que circulavam na cidade.

Com modistas, floristas, trançadores de cabelos, perfumistas francese(a)s e tantos outros tornando-se verdadeiros representantes de um novo tempo, ruas inteiras foram tomadas por lojas modernas e refinadas, espaços emblemáticos do bom gosto, refinamento de costumes e civilização. Algumas delas, com a inauguração do Alcazar, ganharam fama justamente por vestirem, pentearem e embelezarem as “alcazalinhas”.<sup>62</sup>

Desde que se impôs, no Rio de Janeiro, a tendência de importação das modas e costumes afrancesados, por conta da presença da Família Real e da antiga sedução das cabeças coroadas da Europa pelos artigos e bens culturais franceses, o processo não parou de ampliar-se e diversificar-se, quer com relação a vestimentas e adereços, quer com relação aos prazeres e lazeres. À época de Pedro I, por exemplo, já se encenavam *vaudevilles* com

elenco francês, apesar de o referido elenco ser amador, formado por modistas, contramestres e caixeiros das lojas da Rua do Ouvidor.

As influências aprofundaram-se à medida que o tempo passou, graças, em parte, à presença das pensionistas do Palácio de Cristal (situado na Rua dos Latoeiros, atual Gonçalves Dias) e com as hóspedes dos hotéis Europa (situado entre a Rua Uruguaiana e o Largo de São Francisco), Ravot e Frères Provençaux (localizados na esquina da Rua Gonçalves Dias). Novas cores, novos sons, novos perfumes e uma nova movimentação noturna deram nova feição à cidade. A inauguração de novos estabelecimentos, como o Eldorado e, quando já não mais existia o Alcazar, do Moulin Rouge (em homenagem ao célebre cabaré francês de Pigally), localizado na Praça do Rocio, atual Praça Tiradentes, além de um novo Alcazar, inaugurado para os lados da Lapa,<sup>63</sup> demonstrou que o Teatro de Variedades viera para ficar como parte das novidades que continuamente chegavam de Paris.

## Referências Bibliográficas

- BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP, 1980.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Notícia histórica e descritiva da cidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984.
- FILHO, Mello Barreto; LIMA, Hermeto. *História da polícia do Rio de Janeiro*. Aspectos da cidade e da vida carioca. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: UnB, 1988.
- VIANNA FILHO, Luiz. *A vida do Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

**Abstract** – *The primary theme in this article is the role played by the Alcazar Lírico in the second half of the nineteenth century in Rio de Janeiro. Damned by some and celebrated by others, that theater was a permanent target of controversies, but became a reference in the frame of urban changes under way on account of the profits from the coffee business. The development of the theme highlights chorus lines and the women parading on stage, showing the straight influence of Paris in the reinvention of the Rio de Janeiro night life. Making use of newspapers and magazines as primary sources, with special emphasis on the Ba-ta-Clan, the article brings to light the actresses and chorus girls that electrified the city, either on account of their performance in the plays staged, a great part of which hits by Offenbach, or by their mischievous ways in other dimensions of the daily urban life.*

**Keywords:** *Alcazar Lírico; variety shows; cocotte comédiénne; Rio de Janeiro.*

**Resumen** – *El tema principal de este artículo es el estudio del papel desempeñado por el teatro Alcazar Lírico en Río de Janeiro a mediados del siglo XIX. Considerado maldito por unos y aplaudido por otros, el Alcazar fue blanco de constantes discusiones, pero se volvió una referencia en el marco de las transformaciones urbanas que entonces eran patrocinadas por las ganancias del café. En el desarrollo del tema, se atribuye especial importancia a los espectáculos de canto y danza allí presentados y a las comediantas que se lucían en el escenario, señalando el influjo directo de París en la reinención de la vida nocturna de Río de Janeiro. Utilizando diarios y magazines como referencias primordiales, sobre todo el Ba-ta-Clan, el artículo da visibilidad a las comediantas y coristas que entonces magnetizaban la ciudad, por su actuación en las piezas puestas en escena, en su mayoría éxitos de Offenbach, – cuanto por sus inocentadas en otros ámbitos de la vida de la ciudad.*

**Palabras-clave:** *Alcazar Lírico; teatro de variedades; cocotte comédiénne; Río de Janeiro.*

---

## Notas

<sup>1</sup> Em realidade, Gobineau equivocou-se com a localização do teatro, pois o mesmo ficava apenas nas imediações da Rua do Ouvidor.

<sup>2</sup> *Entreactos*, 12 de maio de 1860, p. 4.

<sup>3</sup> Periódico dirigido por Charles Berry, tinha coluna intitulada “L’Alcazar em robe de chambre”, com matérias dedicadas às atrizes do Alcazar. Observe-se que Ba-ta-Clan era, também, o nome de uma das operetas de sucesso de Offenbach, que estreou no Théâtre des Bouffes Parisiens em 1855, satirizando as práticas políticas às convenções da ópera tradicional.

<sup>4</sup> Sua estréia no Rio de Janeiro deu-se em 25 de junho de 1864, cantando a canção cômica “Rien n’est sacré pour un sapeur”.

<sup>5</sup> Artista do Théâtre Gymnase de Paris, estreou no Alcazar Lírico do Rio de Janeiro em 20 de abril de 1864.

<sup>6</sup> Risette foi caracterizada como “celebridade parisiense” pelo *Jornal do Commercio* de 16 de fevereiro de 1864.





(Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédiénne* no Rio de Janeiro oitocentista

- <sup>7</sup> *Jornal do Commercio*, 03 de fevereiro de 1864.
- <sup>8</sup> O *cancan*, segundo alguns, teria aparecido nos anos 1830, no *bas-fond* de Paris e Milão, ficando posteriormente imortalizado em cabarés de todo o mundo. Para outros, representou uma evolução de quadrilhas como “Le Trombonne de l’Alcazar. O registro da palavra no Rio oitocentista dá-se em 1864, quando Mme. Valotti apresentou ao público carioca “Les cancans du quartier, folia em um ato”. Cf. *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de janeiro de 1864.
- <sup>9</sup> (...) “avec les larmes, le rire est ce que le public aime le mieux”. Sobre Offenbach, a melhor opção na internet encontra-se no site: <[www.offenbach.org](http://www.offenbach.org)>.
- <sup>10</sup> São posteriores a 1871: *Orphée aux Enfers*, *Geneviève de Brabant*, *La Fille de Madame Angot*, *La Jolie Parfumeuse*, *Madame l’Archiduc*, *La boulangère a des écus* (última colaboração Offenbach-Meilhac-Halévy), *La Créole*, *Madame Favart*, *La Fille du tambour-Major* e *Les Contes d’Hoffmann*.
- <sup>11</sup> A opereta é uma espécie de ópera cômica sentimental.
- <sup>12</sup> A ópera cômica define-se como gênero intermediário entre a ópera e a comédia, com a alternância de diálogos cantados e falados.
- <sup>13</sup> A ópera bufa distingue-se da opereta pela adoção de um tom de sátira social. A grande contribuição de Offenbach, Havély e Meilhac ao gênero foi a introdução dos diálogos falados. Ver: Marie-Odile Mergnac, <<http://site.voila.fr/bataclan/page2.html>>.
- <sup>14</sup> O *vaudeville* era um gênero teatral que entrecortava canções alegres e apresentações de balé. A partir do século XIX, ganhou novo sentido, passando a ser comédia popular ligeira. Segundo Gengembre, torna-se “a versão cômica do teatro burguês”, caracterizado por “estrofes cantadas e uma intriga superficial, marcada por quiproquós e surpresas”, tendo como registro o patético, o romanesco e um final feliz e moralista. *Apud*: Gengembre, 1997, p. 299-376, citado por Celina Maria Moreira de Mello.
- <sup>15</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de agosto de 1865.
- <sup>16</sup> *Idem*, 15 de setembro de 1866.
- <sup>17</sup> *Idem*, 25 de dezembro de 1866.
- <sup>18</sup> *Idem*, 15 de maio de 1874.
- <sup>19</sup> *Revista Dramática*, 23 de agosto de 1860, p.63.
- <sup>20</sup> *Revista do Teatro*, 1860, p.79.
- <sup>21</sup> Observe-se que as atrizes-cortesãs do oitocentos foram imortalizadas na literatura por Alexandre Dumas Filho, em *A Dama das Camélias* e por Émile Zola em *Nana*. Em ambos os casos, as protagonistas retratavam mulheres de carne e osso. Para detalhes, ver: Susan Griffin. *O livro das cortesãs*. Um catálogo de suas virtudes. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- <sup>22</sup> O termo pertence a Joaquim Manuel de Macedo. *Op. cit.*
- <sup>23</sup> *Ba-ta-Clan*, respectivamente 14 de julho de 1867 (duas primeiras referências), 21 de setembro de 1867, 29 de junho e 22 de junho de 1867, 31 de outubro de 1867, 29 de junho de 1867.
- <sup>24</sup> *Idem*, 29 de junho de 1867.
- <sup>25</sup> *Idem*, 13 de junho de 1867.
- <sup>26</sup> Basta que se observe o surpreendente crescimento em Paris. Eles eram 3.000, em 1789; 4.500, em 1840; 22.000, em 1870; e 30.000, em 1880. Ver: HAINE, W. Scott. *The world of the Paris Café*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- <sup>27</sup> Foi no Café de Foy no Palais Royal, por exemplo, que Camille Desmoulins exortou o povo a tomar a Bastilha.
- <sup>28</sup> O colapso do comércio de luxo, com a Revolução, causou enorme desemprego, o que explicaria, para além da expansão da prostituição, a emigração de francesas para países como o Brasil. No tocante à prostituição, há estimativas de que perto de ¼ das mulheres foram alistadas como *femme publique*, quando não suplementavam seus ganhos por estes meios, daí a identificação entre *grisettes* (jovens mulheres trabalhadoras) e *lorettes* (cortesãs). Para detalhes, ver: Valerie Steele. *Paris Fashion. A Cultural History*. Oxford: Berg, 1998.

- <sup>29</sup> Desde a Revolução em França, as relações sociais parisienses foram mediadas pela bebida e pela comida.
- <sup>30</sup> *Je suis brésilien, j'ai de l'or*. Ver: Jean Duvignaud. *L'acteur, sociologie du comédien*. Paris: Gallimard, 1965, p. 161.
- <sup>31</sup> Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, anos de 1866 e 1870. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert.
- <sup>32</sup> Idem 1855, 1858 e 1862.
- <sup>33</sup> Em jornais e revistas, como o *Entreactos*, esta era uma designação comum.
- <sup>34</sup> Dentre eles, o Conde de Porto Alegre, o Barão de Cotegipe, o Marquês de Paranaguá, Machado de Assis, Gusmão Lobo e o Barão do Rio Branco.
- <sup>35</sup> *L'illustration*, 1861.
- <sup>36</sup> Paulo Barreto (João do Rio). "A reforma das coristas". *Cinematographo*, 1909, p. 36.
- <sup>37</sup> *Ba-ta-Clan*, por exemplo, foi encenada 22 vezes em Lyon. *Le Trombonne del Al-Cazar* teve sucesso retumbante em Marselle.
- <sup>38</sup> *Tromb-Al-Ca-Zar* ou *Les Criminels Dramatiques* foi criado e apresentado no Bouffes Parisiens em 1856.
- <sup>39</sup> Ópera *féerie* em 4 atos e 12 quadros, *Orphée aux Enfers* teve uma primeira versão em 1858 e uma segunda versão em 1874, tendo sua estréia ocorrida no Bouffes Parisiens. Em 1867 a peça alcançou 306 apresentações. No Rio, foram 93 apresentações até 31 de agosto de 1885. No papel principal, representando Eurídice, destacaram-se, no Rio de Janeiro, Aimée e Delmary.
- <sup>40</sup> Teve duas versões (1861 e 1868), com apresentações no Bouffes-Parisiens e Variétés de Paris. Em 1867 foi sucesso no Alcazar do Rio, tendo no papel principal Mlle. Blanche.
- <sup>41</sup> Ópera bufa em 3 atos estreou em 1864 no Variétés de Paris. Teve apresentações no Alcazar do Rio desde 1866, com Hélène sendo vivida por Aimée. A mesma peça marcou a estréia de Mlle. Delmary nos palcos cariocas.
- <sup>42</sup> Ópera bufa em 3 atos estreou em 1866 no Variétés de Paris. Era uma sátira ao próprio Napoleão III e seu "apetite" pelas mulheres.
- <sup>43</sup> Ópera bufa em 5 atos, reduzida na 2ª versão para 4 atos, estreou em 1866 no Palais Royal, com reprises em 1892, 1896, 1904 e 1911. Em sua segunda versão estreou em 1873 no Variétés. Foi preparada para a Exposição Universal de 1867, quando Paris fervilhava.
- <sup>44</sup> Ópera bufa em 3 atos e 4 quadros, estreou em 1867. Era uma paródia das cortes e exércitos europeus, colocando em cena a expedição do México e a derrota austríaca em Sadova. Sua estréia deu-se no momento em que a exposição abria suas portas, incentivando o vai-e-vem nos teatros e restaurantes. No Rio de Janeiro, a peça encerrou a carreira de Aimée.
- <sup>45</sup> Ópera bufa, teve três versões (1859, 1867 e 1875), tendo também estreado no Bouffes Parisiens. O triunfo de *Orphée aux Enfers* explica a insistência no gênero, revisitando, desta vez, uma popular lenda medieval.
- <sup>46</sup> É este o título em português que o *Diário do Rio de Janeiro* de 18 de maio de 1876 registra, ao anunciar que a peça seria cantada por Rose Marie Delmary e Rose Villiot no Teatro D. Pedro II.
- <sup>47</sup> Termo foi criado por Alexandre Dumas Filho, autor da *Dama das Camélias* e amante de Marie Duplissis, que nela se inspirou para caracterizar o mundo no qual circulavam mulheres que não eram nem prostitutas nem senhoras.
- <sup>48</sup> Juntamente com M. Charles Urbain, Aimée imortalizou obras de Offenbach no palco do Alcazar.
- <sup>49</sup> *Ba-ta-Clan*, 21 de setembro de 1867.
- <sup>50</sup> *Revista Illustrada*, agosto de 1868.
- <sup>51</sup> Id. Ib.
- <sup>52</sup> Machado de Assis. *A Semana*, 21 de fevereiro de 1897.
- <sup>53</sup> *Ba-ta-Clan*, 08 de junho de 1867.
- <sup>54</sup> Id. Ib., p. 217.



- <sup>55</sup> Arnaud dirigiu o Alcazar desde a sua inauguração, estando à frente da casa em sua fase áurea, iniciada em 1864, justamente com o grupo do qual fazia parte Aimée, chegados ao Brasil em 16 de junho de 1864.
- <sup>56</sup> A partir de 1870, os fluxos migratórios dirigidos para a capital republicana estavam compostos, principalmente, por indivíduos oriundos da Europa meridional, com destaque Portugal, Espanha e Itália. Segundo o Censo de 1890, os portugueses fixados na cidade eram 106.461 (77.954 homens); os italianos eram 17.789 (12.392 homens) e os espanhóis eram 10.750 (7.758 homens). Com relação aos franceses, eles eram 3.962 (2.163 homens). Interessante observar que, enquanto nas três primeiras nacionalidades os homens eram a maioria inquestionável, entre os franceses, o número de mulheres era equivalente aos homens: 1.799, em virtude da ocorrência da imigração de mulheres sós, dentre às quais destacavam-se modistas, artistas de espetáculos de variedades e meretrizes.
- <sup>57</sup> Tira que prende a calça aos pés.
- <sup>58</sup> Tradução de Décio Rocha.
- <sup>59</sup> *Ba-ta-Clan*, 14 de setembro de 1867.
- <sup>60</sup> *Cocotte* seria uma das denominações para prostituta elegante, que teria se difundido no Rio de Janeiro nos anos 1870. Geralmente atriz dos espetáculos de variedades, as *cocottes* desfilavam pelas confeitarias da cidade e habitavam as *pensions d'artiste*, ou “pensões alegres”, no dizer popular.
- <sup>61</sup> Cite-se o exemplo do casal Catelinou. Antonio Luís Amedée Catelineau, parisiense nascido em Paris, de origem nobre e “reposeiro de Sua Majestade”, chegou ao Brasil em julho de 1816, com 31 anos. Acompanhava-o a esposa, nascida em Loger, cujo prenome não consta de nenhuma documentação. Ele, cabeleireiro, ela, modista, instalaram-se na Praça do Rio de Janeiro, inicialmente na Rua do Rosário, depois na Rua do Ouvidor. Com o retorno de D. João para Portugal, Monsieur Catelinou deixou o país, acompanhando Sua Majestade a Lisboa. Com sua partida, ocorrida em 14 de novembro de 1821, deixou procuração e todos os seus recursos com a mulher, que administrou os bens do casal de 1821 a 1824, quando, finalmente, obteve passaporte e partiu para Paris.
- <sup>62</sup> Sobre o tema, ver: J. M. Macedo. 1988, p. 142.
- <sup>63</sup> Na esteira da ampliação dos locais populares de diversão, foi inaugurado, ainda, o primeiro “mafuá” da cidade: o Maison Moderne, de propriedade de Pascoal Segreto, ligado, mais tarde, aos primórdios do cinema na cidade. Espécie de Parque de Diversões, o estabelecimento possuía tiro ao alvo, roda-gigante, montanha-russa, carrossel, cabeça-de-turco e um pequeno palco para o café cantante ao fundo. Cerveja e outras bebidas, por outro lado, eram servidas em mesas distribuídas pelo parque. Foi destruído pelas picaretas dos construtores da modernização na era Pereira Passos que teve, dentre seus objetivos, a “limpeza geral” do Largo do Rocio.

