



Cholera-morbus ou O morto embargado:
teatro e epidemia no Rio de Janeiro
em meados do século XIX¹

Cholera-morbus or The embargoed dead:
theatre and epidemic in Rio de Janeiro
in the mid-19th Century

Mariana Mayor ²

1. Agradeço à historiadora Vavy Pacheco Borges pela leitura cuidadosa deste artigo.

2. Doutora em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo e integrante do LITS/USP (Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5312-3918>

Resumo |

O artigo pretende discutir a encenação da farsa *Cholera-morbus ou O morto embargado*, em 1845, no Teatro S. Pedro, na capital do Império brasileiro. A partir do itinerário da epidemia de cólera entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro, o trabalho busca relações com a trajetória do próprio texto (original francês, traduzido em Portugal e posteriormente, montado no Brasil) e suas permanências ao longo de mais de seis décadas.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro Século XIX. Cólera. Rio de Janeiro.

Abstract |

The article intends to discuss the performance of the play *Cholera-morbus or The embargoed dead*, in 1845, at the S. Peter's Theatre, in the capital of the Brazilian Empire. From the itinerary of the cholera epidemic between Paris, Lisbon and Rio de Janeiro, this work seeks to establish relations with the trajectories of the dramaturgy (the French original text, translated in Portugal, and after staged in Brazil) and its continuities over more than six decades.

Keywords: Brazilian Theatre in the XIX Century. Cholera. Rio de Janeiro.

No dia 12 de janeiro de 1845, estreava no Theatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro o “novo drama” em um ato intitulado *Cholera Morbus ou O morto embargado*, representado pela Companhia Dramática¹, logo após a encenação da peça principal da noite, *O Proscripto*².

1. Ao longo da primeira metade do século XIX, o Teatro São Pedro no Rio de Janeiro manteve em atividade três companhias, a dramática, a de canto e a de baile, formadas por artistas nacionais e estrangeiros. Ao longo das tumultuosas décadas de 1820, 1840 e 1850, houve inúmeras dificuldades para a contratação e pagamento de artistas, resultando em conflitos e polêmicas políticas. No final do ano de 1840, o famoso ator João Caetano, que atuava como ensaiador e ator da Companhia Dramática do teatro, foi afastado de suas funções por disputas internas da diretoria. A partir de então, João Caetano irá ocupar com sua companhia o Teatro S. Francisco e o Teatro Niteroiense (inaugurado em 1842). Especificamente sobre os integrantes da Companhia Dramática, em 1845, que trabalharam na encenação da farsa *O morto embargado*, há poucas pistas até agora encontradas. Sabe-se que em anúncios de jornais, os nomes de Luiz Antonio Monteiro, Germano Francisco de Oliveira, Gabriela da Cunha de Vecchi, José Cândido da Silva e Maria Amália Monteiro aparecem como atores vinculados à Companhia Dramática (JORNAL DO COMMERCIO, 1845, p. 3).

Em 1847, dois anos depois, há um comentário de Martins Pena, em seus escritos teatrais intitulados *Folhetins*, sobre o estado da Companhia Dramática: “Não existe o menor zelo para a conservação dos atores na companhia e seu aperfeiçoamento”. (PENA apud PRADO, 1972, p. 65).

Um pouco mais tarde, em 1850, há dados de que a Companhia Dramática do Theatro São Pedro era composta por: “José Maria do Nascimento (ponto); Joaquim Nostardo de Santa Rita (2o contra-regra); Florindo Joaquim da Silva e Miguel Archanjo Gusmão (primeiros atores), João José do Amaral, Francisco de Paula Dias, Manoel Soares, Luiz Antonio Monteiro, Manoel José Pinto, Joaquim Monteiro Ramos, Eduardo José da Graça, Antonio Jacome da Cruz, José Candido da Silva, José Pereira Barbosa, Gabriel Pinto de Almeida (atores); D. Ludovina Soares da Cunha, D. Grata Nicolini (primeiras atrizes); D. Gabriela da Cunha Deveechy (1a dita Ingenua); D. Maria Amalia Monteiro, D. Gertrudes Angelica da Cunha; D. Clotilde Benedetti (atrizes).” (ALMANACK ADMINISTRATIVO..., 1850, p. 279).

Uma investigação em arquivos locais deve ser realizada para aprofundamento dos dados da pesquisa.

2. “Theatro S. Pedro de Alcantara. Companhia Dramatica. Domingo, 12 de janeiro de 1845, representar-se-ha o drama em 5 actos: O Proscripto. Terminará o espectáculo com o novo drama em 1 acto: A cholera Morbus ou o morto embargado. Os bilhetes vendem-se no escritório do theatro. Principiará às 8 1/2 horas” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1845, p. 03). A farsa foi rerepresentada no dia 26 de janeiro do mesmo ano, após o “[...] drama em 3 actos A orfã de Bru-xellas ou A segunda parte do Abbade de L’Epé” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1845, p. 03).

Este texto mantém a grafia original dos documentos consultados.

Por seu título, o texto fazia referência à epidemia de cólera que desde o início do século XIX arrasava populações indianas, africanas, européias e asiáticas, sendo considerada a primeira pandemia (rigorosamente, uma epidemia generalizada) do mundo moderno, após chegar via navios ingleses à América. Causada por uma bactéria infecciosa que atinge o intestino delgado, a cólera era transmitida principalmente pelo consumo de água e alimentos contaminados. A doença alastrava-se com a mesma velocidade dos navios à vapor e o transporte ferroviário, aproveitando-se de das péssimas condições sanitárias dos centros urbanos oitocentistas.

No Brasil, a epidemia chegaria somente depois da estreia da “graciosa farsa” que fazia alusão direta à cólera-morbus. Em maio de 1855, foram diagnosticados os primeiros casos da doença em Belém do Pará, e não tardou a seguir para outras grandes cidades litorâneas, como Salvador, e finalmente, Rio de Janeiro.

Cerca de dez anos separam a estreia da farsa do início do flagelo no Brasil. Pela via cômica, de alguma maneira, o palco do mais “ilustre” teatro do império antecipou o medo coletivo e a tragédia que acometeria principalmente os segmentos mais pobres da população litorânea oitocentista. Mas por quê encenar uma farsa sobre a cólera, quando a doença era ainda uma realidade distante das terras brasileiras?

Nos documentos manuscritos do Conservatório Dramático Nacional, instituição criada em 1843 para “promover a arte teatral” - e que na prática acabou funcionando como um instrumento de censura do Império - aparece a ficha dos registros de Exame Censório de *O morto embargado*. Na fonte documental, há o indicativo de que o requerimento de liberação deste texto para a encenação fora realizado no mesmo ano da estreia da comédia (1845) por Joaquim Bernardo Leal³.

3. REGISTRO de Exame Censório da peça “O morto embargado, ou, A cólera-morbo. Contêm: designação de Ernesto Frederico Pires de Figueiredo Camar-

Como o texto dessa montagem não foi encontrado até o momento, teremos que investigar a encenação por meio de outras pistas. Através de fontes de jornais da época, manuscritos da Biblioteca Nacional e leitura de bibliografia específica podemos traçar algumas hipóteses que nos revelam aspectos dessa encenação, a começar pelo autor do requerimento ao Conservatório Dramático para liberação do texto, Joaquim Bernardo Leal.

Sócio e secretário honorário da Sociedade Amante da Instrução, amanuense da Academia Imperial de Medicina e da Sociedade dos Seculares Empregados de Igrejas, Joaquim Bernardo Leal era um dos muitos homens livres que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro atendendo as demandas do Império escravista. Formado em filosofia pelo Convento de Santo Antônio, também dava aulas particulares na Lapa e foi professor do prestigioso Colégio D. Pedro II. Viveu praticamente todo o século XIX e, por isso, deve ter acompanhado as grandes mudanças institucionais, que muito pouco modificaram estruturalmente o Brasil oitocentista: era um jovem estudante do Seminário de São José quando houve a proclamação da Independência por um herdeiro da monarquia dos Bragança em 1822; já trabalhava como professor durante o conturbado período da Regência e viu a ascensão ao governo de D. Pedro II. Morreu em 1882 - se vivesse pouco mais, teria visto a abolição da escravidão, seis anos depois, e a proclamação da República⁴.

O professor Joaquim Bernardo Leal trabalhou também na Companhia Dramática do Teatro São Pedro de Alcântara, contratado como

go passada por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos; Requerimento de exame remetido por Joaquim Bernardo Leal; parecer; despacho de Diogo Soares da Silva de Bivar. Anexo: requerimento de exame remetido em 1845." Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, seção Manuscritos, I-08,09,074.

4. Ver Rangel (1979, p. 66). Outras informações sobre as funções de Joaquim Bernardo Leal foram coletadas pela autora na leitura do *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* nos anos de 1840 a 1860.

guarda-livros, em 1852⁵. Curiosa função que, provavelmente, devia se relacionar à organização e liberação de repertório, cópia de textos e, talvez, à escolha de peças. Seria ainda funcionário de duas figuras ilustres do teatro brasileiro no período: o ator João Caetano, que acumulava as funções de diretor e empresário da Companhia naquele ano, e o ensaiador francês Emilio Doux⁶.

Há registros de exames censórios de textos teatrais requeridos por Leal nos anos de 1851, 1852 e 1853. Sua responsabilidade no pedido de liberação de peças não necessariamente indica autoria dramaturgica. Muitos dos textos são, inclusive, versões de peças conhecidas do público brasileiro desde meados do século XVIII⁷. No caso específico de *Cholera morbo ou O morto embargado*, há a indicação no *Jornal do Commercio* de que “a espirituosa comédia” foi traduzida do francês por J. B. Ferreira⁸.

Sabe-se que há duas comédias francesas, ambas encenadas no ano de 1831 no Théâtre des Nouveautés, em Paris, que carregam no título uma menção direta à cólera. São elas a “revista crítica e política” *Pilules dramatiques ou cholera-morbus*, escrita por Edmond Rochefort, Adolphe

5. Segundo o *Almanack Administrativo do Rio de Janeiro*, em 1852, a Companhia Dramática do Teatro São Pedro era dirigida pelo empresário João Caetano dos Santos, seu administrador fiscal era Emilio Doux e tinha como guarda-livros, Joaquim Bernardo Leal (ALMANACK ADMINISTRATIVO..., 1852, p. 287).

6. Para a trajetória interessantíssima do ensaiador Emilio Doux, que passa pela França, Portugal e Brasil, ver Azevedo (2015).

7. Dessas peças, é possível citar a comédia portuguesa *D. João de Alvarado, ou o criado de si mesmo*, de autoria anônima, representada no palco da Casa da Ópera de Vila Rica, em 1793. O requerimento de Leal ao Conservatório Dramático data de 1852. Ver em: REGISTRO de Exame Censório da peça *D. João de Alvarado, ou o criado de si mesmo*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Manuscritos - I-08,09,030. Sobre a apresentação da comédia em Vila Rica, ver em Brescia (2012, p. 72).

8. “Terminará com a espirituosa comédia de 1 acto traduzida do francez por J. B. Ferreira *O morto embargado ou cholera-morbo*.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1868, p. 3).

de Leuven, Ferdinand de Villeneuve e Michel Masson e a “folie”⁹ *Le mort sous le scellé ou le choléra-morbus*, de MM. Barthélemy, Lhérie e Cerain.

A primeira foi encenada em fevereiro de 1831 e, a segunda, em dezembro do mesmo ano, pouco antes da epidemia entrar na França, de certa maneira antecipando a propagação da doença infecciosa no território francês. O assunto deveria mobilizar o público, num misto de curiosidade e assombro com certo grau de exotismo, pois os jornais da época perseguiram os estragos da cólera no itinerário global da doença. Ainda era possível fazer do flagelo objeto de riso, pois para a maior parte das instituições e da população francesa havia a crença de ser possível barrar a entrada da epidemia no país.¹⁰

Os dez meses que distanciam a estreia de *Pilules dramatiques ou choléra-morbus* de *Le mort sous le scellé ou choléra-morbus* transformaram a forma de interpretação dos perigos da doença: a primeira comédia, de fevereiro de 1831, trata tematicamente do estado de crise dos teatros franceses à época. Neste texto metateatral, a epidemia entra como parte das metáforas sanitárias para a discussão da “[...] situação física e moral dos teatros [...]”¹¹.

As personagens são todas alegorias dos teatros franceses, como “A ilusão” (Ópera-comique) ou “O glorioso” (Théâtre Français), à exceção de um médico e de um burguês que quer vender apólices de seguros para

9. “Folie”, no contexto da produção teatral francesa do século XIX, pode ser definida como uma espécie de vaudeville cômico. Ver em CNRTL (s.d., sem paginação).

10. O início da epidemia na França é marcado no dia 15 de março de 1832, pela entrada de um navio inglês em Calais com passageiros contaminados. Rapidamente o contágio se alastra, contando ainda em abril com cerca de doze a treze mil doentes e sete mil mortos. A duração da epidemia de 1832 teve um total de seis meses, com cerca de vinte mil mortos somente em Paris. Para mais informações, ver: Poulet (1970).

11. No original: “[...] situation physique et morale des théâtres [...]”.

os teatros¹². No diálogo da primeira cena da comédia, entre o burguês e o médico, é possível observar que a cólera aparece como uma menção jocosa, e não como elemento impulsionador das ações dramáticas:

BURGUÊS: Não é da minha conta...mas antes de me engajar mais adiante, eu venho consultá-los sobre a situação física e moral dos teatros.

SCARLATIN: Em termos físicos, eles causam tristeza, e em se tratando do moral, eles dão pena...Os infelizes são devorados pela cólera morbus...aquela doença do Norte...

BURGUÊS: Que foi inventada pelos russos! (...)" (MESENTHÈRE, 1831, p. 7, tradução nossa)¹³

Muito provavelmente a versão encenada no Rio de Janeiro em 1845 foi a segunda comédia, *Le mort sous le scellé ou choléra-morbus*. Temos essa hipótese a partir de três evidências. Em primeiro lugar, a tradução do título em português é praticante direta do francês, *O morto embargado ou cólera-morbus*. Além disso, na listagem de personagens publicada no jornal vemos nomes idênticos à versão francesa. E por último, pela menção ao nome do tradutor, assunto que investigaremos mais adiante.

12. O texto com números musicais traz alegorias representando teatros franceses da época, como "A discórdia da Opéra"; "O glorioso, do Théâtre Français", "A ilusão, da Ópera-comique". As outras personagens são "A condessa d'Arezzo, do Gymnase"; Agrippine, do Odéon; Jovial, do Théâtre dès Nouveautés; O pai Pacrace, do Théâtre des Varietés; Trestailons, do Porte Saint-Martin; O cometa; e as personagens "mudas": O mendigo (Le mendiant), do Théâtre de Vaudeville; a Alegria (la Gaité); a Ambiguidade (L'ambigu); o Centauro (Le Centaure), do Circo; les Folies Dramatiques; Les Théâtres Montansier et Molière; Mme. Saqui; Les Funambules. Ver o texto completo em: Mesenthère (1831).

13. No original: "BOURGEOIS: Ce n'est pas de mon ressort...mais avant de m'engager plus avant, je viens vous consulter sur la situation physique et moral des théâtres.

SCARLATIN: Au physique ils font de la peine, et au moral ils font pitié...Les malheureux sont dévoré par le choléra-morbus...cette maladie du Nord...

BOURGEOIS: Qui a été inventée par les Russes! (...)"

Este *vaudeville*¹⁴, que se passa em Londres, na Inglaterra, conta a história do endividado pintor Williams, e sua esposa, Anna, que se encontram em uma situação de penúria com credores batendo à porta. Entre reviravoltas, travestimentos e desencontros, Williams aproveita da epidemia da cólera para se fingir de morto e despistar o médico Morthombe, o burguês Lustrill, fabricante de graxa e enamorado de Anna, e o oficial Lavenett.

O texto, entremeado de *couplets* (duetos musicais), usa a epidemia da cólera como um dos disparadores do jogo cômico. De forma contrária à primeira comédia, que apenas cita a epidemia, agora o flagelo torna-se presente através do plano mirabolante do pintor Williams, que sai de cena para fazer com que sua mulher, Anna, despiste os credores com a notícia de sua morte:

Cena VIII

LAVENETT: Como é? A última vez que o vi, há seis meses, ele estava em perfeito estado.

ANNA: Vós me vedes em lágrimas.

LAVENETT: Neste caso, eu devo cumprir meu dever...vou entrar.

ANNA: Pare!

LAVENETT: Não, não!...É preciso que eu me certifique por mim mesmo.

ANNA: Ele morreu de cólera.

14. De forma resumida, *vaudeville* é a denominação francesa para uma forma de teatro musicado. Segundo Bastos (1908), “[...] a palavra é francesa; mas está de há muito adoptada entre nós. Por bastante tempo assim foi classificada a peça que, tendo música ligeira, não podia ser chamada ópera-cômica ou opereta. Era propriamente uma comedia com couplets e emsembles. Hoje, os francezes adoptaram o systema de chamar vaudevilles às comedias, ainda que sem musica, com situações burlescas, verdadeiras pochades. Em Portugal é ainda vaudeville a comedia recheiada de pequenos e ligeiros números de música” (BASTOS, 1908, sem paginação). Em uma definição mais recente, segundo Pavis (2002): “Na origem, no século XV, o vaudeville (ou vaus de vire) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII. (...) No século XIX, o vaudeville passa a ser, com Scribe (entre 1815 e 1850) e depois Labiche e Feydeau, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual [...]” (PAVIS, 2002, p. 427).

LAVENETT (tremendo): De cólera?..

ANNA: Morbus, senhor... e bem! Entreis agora se vós quereis.

LAVENETT (confuso): Eu creio em vós, senhora; não me aproximarei, por favor...Vós não me tocastes na entrada, não?..Onde está mesmo meu chapéu?..[...] (BARTHÉLEMY; LHÉRIE; CÉRAN, 1831, p. 13-14, tradução nossa)¹⁵

A situação entra numa espiral jocosa quando o burguês, Lustrill, para agradar Anna, aceita ser maquiado de “morto de cólera”, passando-se aos olhos do médico e do oficial como o próprio cadáver do senhor Williams:

ANNA: Escuta-me: o doutor Morthombe deve vir neste mesmo instante, enviado pelo Sir. Lavenett, quem fiz crer que meu marido estava morto aqui, em meus braços; eu quis poupar sua memória da vergonha de um suicídio.

LUSTRILL: Que posso eu fazer neste caso?

ANNA: Substituir meu esposo.

LUSTRILL: Ah, não me pede coisa melhor.

ANNA: Façais vós o morto em seu lugar. [...] (BARTHÉLEMY;

LHÉRIE; CÉRAN, 1831, p. 17, tradução nossa)¹⁶

15. No original: Scène VIII

LAVENETT: Comment se fait-il? La dernière fois que je l'ai vu, il y a six mois, il se portait parfaitement.

ANNA: Vous me voyez dans les larmes.

LAVENETT: En ce cas, je dois remplir mon devoir...je vais entrer.

ANNA: Arrêtez!

LAVENETT: Non! Non!...Il faut que je m'assure par moi-même.

ANNA: Il est mort du choléra.

LAVENETT, tremblant: Du choléra?..

ANNA: Morbus, monsieur...Eh bien! Entrez maintenant si vous le voulez.

LAVENETT, troublé: Je vous crois, madame; ne m'approchez pas, je vous en prie...Vous Ne m'avez pas touché en entrant, n'est-ce pas?...Où est donc mon chapeau? [...]

16. No original: ANNA: Ecoutez-moi: le docteur Morthombe doit venir à l'instant même, envoyé par Sir Lavenett, à qui j'ai fait accroire que mon mari était mort ici, dans mes bras; j'ai voulu épargner à sa mémoire la honte d'un suicide.

LUSTRILL: Que puis-je faire en cette occurrence?

ANNA: Remplacer mon époux.

LUSTRILL: Eh! Je ne demande pas mieux.

ANNA: Faites le mort à sa place. [...]

É interessante notar que neste texto a cólera não seria mais a doença “inventada pelos russos”, e sim um risco real e próximo: não há dúvidas dos perigos de morte, dos sintomas, da facilidade de contágio¹⁷. Ao mesmo tempo, a chave cômica de alguma maneira deixava turva a possibilidade de compreensão da tragédia que se aproximava do território francês. Pouco tempo depois, ambos os *vaudevilles* não seriam mais representados. O primeiro caso de cólera em Paris será datado de março de 1832. Em seis meses, a doença faria cerca de vinte mil vítimas, a maior parte trabalhadores pobres moradores do centro de Paris¹⁸.

De certa maneira, a trajetória desse texto antecipa o itinerário da

17. No início do texto, ainda há a apresentação:

“Cena IV (Os mesmos, exceto Williams).

LUSTRILL: [...] Vós faláveis então, doutor, da cólera quando entrei...

MORTHOMBE, com ânimo: Vós não sabeis?... Ela está em Londres..

LUSTRILL: Ah bem! Tinha apostado.. Está decidido, não saio mais sem cloro; eu o colocarei em tudo, no meu cabelo, nos meus hábitos, nas minhas roupas, na minha sopa e nos meus “beftecks”... eu o introduzirei mesmo na minha graxa para assegurar meu débito, e intitularei: graxa anti-cólera.

MORTHOMBE: Oh! Ninguém pode ter o luxo de escapar deste flagelo; ele fará progressos assustadores. [...] (BARTHÉLEMY; LHÉRIE; CÉLAN, 1831, p. 17, tradução nossa).

No original:

“Scène IV (Les mêmes, excepté Williams Meet Daniels)

LUSTRILL: [...] Vous parliez donc, docteur, du choléra quand je suis entré...

MORTHOMBE, avec gaieté: Vous ne savez pas?...il est à Londres.

LUSTRILL: Eh bien! Je l’aurais parié...c’est décidé, je ne sors plus sans chlore; j’en mets partout, dans me cheveux, dans mes habits, dans mon linge, dans ma soupe et dans mes beftecks...j’en introduirai même dans mon cirage pour en assurer le débit, et je l’intitulerai: cirage anti-cholérique.

MORTHOMBE: Oh! Personne ne peut se flatter d’échapper à ce fléau; il fera des progrès effrayants.

18. Junto à epidemia, ocorreu um crise política, que levou a rebeliões e insurreições na cidade de Paris. O primeiro ministro faleceu de cólera em 16 de maio de 1832. Um dos líderes da oposição, o General Lamarque, faleceu logo depois, em 5 de junho. Na ocasião do seu funeral, houve uma rebelião violentamente reprimida.

própria cólera. Após quatro anos, em 1835, *Le mort sous le scellé* seria encenado em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, importante prédio teatral em atividade desde meados do século XVIII. Ali, a comédia foi representada em francês por atores franceses, e em 1839, seria reapresentada já em português com tradução e adaptação de J. B. Ferreira.

Ora, este é justamente o nome do tradutor que aparece no jornal carioca para a divulgação da versão brasileira. Ou seja, estamos tratando da encenação no Rio de Janeiro de uma peça francesa, traduzida e representada em Portugal, em 1839.

João Batista Ferreira era tabelião em Lisboa, e atuava como tradutor de peças francesas no Teatro da Rua dos Condes e na Companhia de Emile Doux - o mesmo ensaiador que virá para o Brasil anos depois - durante a década de 1830 (FERREIRA, 2019, p. 284). Seguindo uma espécie de tradição dramatúrgica proveniente do século XVIII, Ferreira traduzia os textos em francês, “ao gosto português”¹⁹, seja na

19. A expressão diz respeito à herança das comédias espanholas, que em Portugal se transformou em um novo fenômeno editorial e teatral no século XVIII. É conhecido o texto de José Mascarenhas, que resume as características dos textos “ao gosto português”. Para o autor, a introdução das personagens cômicos chamados de graciosos, “[...] à maneira do teatro espanhol [...]”, como “[...] criados chocarrões, de vida desbragada, viciosos na linguagem e comportamento cênico” (MIRANDA, 1973, p. 134) era uma forma de cativar um público ainda muito influenciado pela comédia espanhola. Com função predominantemente cômica, essas personagens criavam um desvio da trama principal que, muitas vezes, não tinha relação direta com a mesma.

A tradição das traduções adaptadas se manteve ao longo do século XIX, em Portugal. Especificamente sobre o caso das traduções de João Batista Ferreira, a pesquisadora Licínia Rodrigues Ferreira escreve: “Uma vez aceite a necessidade de recorrer ao repertório francês, propunha-se então, ao menos, uma adaptação à realidade portuguesa. É de novo a questão de «acomodar os dramas ao gosto português», agora com diferentes contornos. Em primeiro lugar, a introdução da estética romântica nos nossos palcos requeria a cópia do modelo francês, única forma de erradicar os cânones antigos. No entanto, debatia-se a oportunidade de certos temas que, pela história ou pela sociedade, se encontravam longe do quotidiano português. Assim, algumas peças receberam nítida coloração nacional, ao serem transpostas para português, como *O gaiato de Lisboa* (*Le gamin de Paris*, de J.-F.-A. Bayard e E. Vanderburch). Outras seguiram a letra do original, quando considerado que evocava temas universais, com a ressalva de alterar expressões ou estilo na linguagem.” (FERREIRA, 2019, p. 286).

adaptação/transposição para a realidade portuguesa, seja na criação de novas personagens cômicas.

A tradução de Ferreira para *Le mort sous le scellé ou le Cholera-morbus* se tornou *Cholera-morbus ou O morto embargado*. Provavelmente, o tradutor deve ter mantido a trama principal da versão, inclusive não alterando os nomes das personagens, nem retirando as indicações de duetos musicados. A peça bem poderia continuar se passando em Londres²⁰, até porque Lisboa naquele momento estava bem longe da rota da epidemia da cólera (só iria chegar às terras lusas em 1854). De “folie” passaria a ser uma “graciosa farsa”, para ser representada após as apresentações dos chamados “gêneros sérios” dramas, melodramas e tragédias.

A versão portuguesa viajou de navio pelo Atlântico e chegou ao porto do Rio de Janeiro. Fosse através das vendas de livreiros, de encomenda de algum diretor da Companhia Dramática do Teatro São Pedro, de algum empresário teatral ou mesmo um guarda-livros como Joaquim Bernardo Leal, a farsa *O morto embargado* foi ensaiada pela Companhia Dramática do Teatro S. Pedro e estreou no palco do Teatro Imperial, em 1845.

Não há até o momento documentos disponíveis para saber detalhes sobre a encenação de 1845. Entretanto, é possível ter uma ideia sobre a farsa levada ao palco do mesmo teatro anos depois, em 1852. Neste ano, no dia 26 de dezembro, *O morto embargado* foi novamente

20. A cólera atinge a Inglaterra em 1831. A primeira morte data de de 26 de outubro de 1831, em Sunderland. Com a circulação da doença por outras províncias inglesas até chegar em Londres, houve um estado de pânico em toda capital. Medidas de quarentena foram feitas em alguns bairros. Durante dezembro e janeiro de 1831/1832, houve um aumento no número de casos em Londres, deixando a população em alerta. Uma peça chamada *Cholera morbos, or Love and Fright* foi apresentada. Segundo algumas fontes, um homem dispersava uma multidão aterrorizada gritando “Collar her”, depois de uma garota assaltar seu bolso, permitindo-a correr livremente. O jornal *The Times* achou-a “[...] an outrage and an indecency” (THHOL, 1992, sem paginação).

apresentado no Theatro São Pedro de Alcântara. Por anúncios de jornais, sabe-se que os atores Augusto, Manoel Soares, Gusmão, Martinho, Clotilde e Monte-clar representaram as personagens. Naquele momento, a Companhia Dramática do teatro estava sendo dirigida pelo empresário João Caetano, e administrada por Emilio Doux, o mesmo diretor que trabalhou com o tradutor J. B. Ferreira em Portugal. Provavelmente, foi este último quem deve ter ensaiado a peça (AZEVEDO, 2015). Os atores contavam ainda com uma grande equipe, formada pelo ponto, maquinista, mestre de canto, cabeleireiro, diretor de orquestra.

O público devia já estar familiarizado com as notícias sobre a pandemia de cólera que se alastrava por vários países do mundo. Nos jornais cariocas, há textos acompanhando o itinerário da doença desde o início da década de 1840, nas sessões com relatos do “exterior”: “[...] sabemos que a cholera chegou perto da fronteira da Polónia”, ou “[...] quando a cólera arrasou Paris há uns anos já.”²¹. Ao mesmo tempo, a doença parecia muito distante, um fato que devastava países “do Norte”. Tanto os atores quanto o diretor, ensaiador e a equipe envolvidos na montagem, deveriam também acompanhar as novidades mórbidas da epidemia, mas com o relativo distanciamento - favorável às comédias - para encenar a farsa com toques pitorescos.

Sabe-se que Gusmão era um conhecido ator português, que trabalhou em Portugal no Teatro da Rua dos Condes e no teatro do Salitre, sob direção de Emilio Doux. Veio para o Brasil em 1847, provavelmente, na companhia do próprio Doux e estreou no Teatro S. Pedro, sob direção de João Caetano (BASTOS, 1908). Martinho, por sua vez, era Martinho

21. Ver nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro* do mês de setembro de 1841. No *Correio Mercantil* de 1849, em uma seção intitulada “publicação a pedido”, houve uma descrição de tratamento de *cólera morbos* com homeopatia. O texto, assinado por João Vicente Martins, relata o itinerário da cólera na Índia, Ásia e Europa, e termina “[...] em 1848 Ella invade outra vez a Europa!! Queira Deus que seja menos devastadora!!” (CORREIO MERCANTIL, 1849).

Correa Vasques, irmão do famoso ator cômico Francisco Correa Vasques - ambos mestiços, nascidos no Brasil em uma família pobre do Rio de Janeiro²².

A encenação da farsa deve ter reiterado as situações cômicas do texto, dando destaque ao ator Martinho, que é descrito nos jornais como grande ator cômico²³. O jogo entre ele, brasileiro, e Gusmão, ator português poderia também explicitar diferenças culturais e inclusive certo tom de zombaria entre Martinho (brasileiro) e Gusmão (português) - dado o contexto antilusófono do período que sucedeu à independência do Brasil. Inclusive é de se perguntar se a cor de pele de Martinho também seria objeto de comicidade por parte do ator português, dada a estrutura escravista da sociedade e reiterada marginalização de descendentes de escravizados africanos. Outro aspecto que chama a atenção é o de que os jornais cariocas não fizeram nenhuma menção à representação da peça em Portugal, nem à nacionalidade do tradutor português: “J. B. Ferreira” aparece somente como autor da tradução da peça francesa.

Pequenas contextualizações da farsa para a realidade brasileira também podem ter sido feitas, reiterando situações cômicas, e especialmente as músicas cantadas em dueto podem ter sido “abrasileiradas”

22. Segundo a pesquisadora Silvia Cristina Martins de Souza: “Mulato nascido no seio de uma família humilde, filho natural de Benedita Correa Vasques, Francisco Correa Vasques e seus dois irmãos – Martinho e Bernardino –, tiveram uma vida simples e pouco acesso à educação formal como, de resto, foi comum entre os homens livres pobres na sociedade senhorial escravista brasileira. Em 1851, com doze anos de idade, Vasques terminou o curso elementar no colégio Marinho e empregou-se na Alfândega do Rio de Janeiro. Durante um certo período, que não foi possível precisar, foi membro da Guarda Nacional, servindo no primeiro batalhão da freguesia do Santíssimo Sacramento. Certo é que em 1857 estaria atuando na companhia do Teatro São Pedro de Alcântara, empresariada por João Caetano, na qual seu irmão Martinho já trabalhava como ator cômico.” (SOUZA, 2005, p. 159).

23. “Tem hoje lograr no Teatro São Pedro o benefício do actor Martinho. Esse artista goza de tantas simpatias que não precisamos recomendar o espectáculo desta noite: estamos certos que ha de ser concorrido e animado” (CORREIO MERCANTIL, 1857, sem paginação).

com os ritmos do lundu e fandango que faziam sucesso nos palcos dos teatros cariocas (Martinho é descrito nos jornais como cantor de árias nos intervalos das peças²⁴).

Fato é que a farsa fez muito sucesso no Rio de Janeiro. *O morto embargado* foi rerepresentado diversas vezes pelo mesmo elenco (Martinho, Gusmão, Augusto e Manoel Soares são sempre descritos nos jornais como “[...] atores dos principaes papeis”) nos anos de 1852, 1853 e 1854 no Teatro S. Pedro e no teatro de Santa Thereza (em Niterói)²⁵, até a chegada da cólera na capital do Império, em 1855.

O Rio Janeiro vinha passando por diversas epidemias com feições dramáticas, como a febre amarela, que em 1852 matou quase 10.000 pessoas de diversas classes sociais²⁶. Entretanto, a tragédia sanitária de 1855 assumiria um aspecto menos democrático que a anterior, pois a cólera atingiu sobretudo a população pobre e os homens e mulheres negras escravizadas, como no relato do médico oitocentista Pereira Rego:

A epidemia, invadindo todas as freguesias do município sem excepção, actuou com mais violência em algumas freguezias suburbanas, taes como, Engenho Velho e Jacarépaguá, dizimando sem piedade os trabalhadores da estrada de ferro no distrito do Engenho Novo, e os escravos da fazenda do Macaco por falta de

24. No *Correio Mercantil* de 1853: “ Faz hoje o seu benefício, no teatro de S. Pedro de Alcantara, o artista José Cândido da Silva. Representa-se o drama Afonso II ou o Valido d’El Rei e a comedia O Morto Embargado ou o Cholera Morbus. Os intervalos são preenchidos com uma aria pelo senhor Martinho, um dueto pelo Sr. José Paulo e pela Sra. Montano, e variações de Rebeca pelo Sr. Noronha.” (CORREIO MERCANTIL, 1857, sem paginação).

25. Ver publicações do *Diário do Rio de Janeiro* e *Correio Mercantil* dos respectivos anos.

26. “Persistindo as péssimas condições de higiene publica já indicadas, e não havendo de todo desaparecido os casos de Febre amarella, antes pelo contrario aumentando em Outubro e Novembro do anno antecedente, era natural support que o estado sanitário não melhorasse; e isso sucedeu com effeito. Foi peor ainda do que o do precedente, como demonstra a cifra da mortalidade, atingindo a 9.727 [...]” (REGO, 1872, p. 74).

condições higienicas que se davam a seu respeito, quer quanto á alimentação, quer quanto ás habitações, quer finalmente quanto ás enfermarias em que eram recolhidos, predominando neles a forma hemorrágica e a typhoide (REGO, 1872, p. 87-88).

A seletividade social da doença, que atingiu somente parte da população carioca - não por acaso excluída do espectro de cidadãos e indivíduos pela condição de cativo, fez com que não se alterasse o funcionamento dos teatros naquele ano²⁷. Em jornais da época, inclusive, apareciam textos que menosprezavam os riscos da doença, explicitando que seus autores enxergavam apenas o que estava à frente de seu círculo social²⁸.

É certo que tanto em Paris quanto em Lisboa os teatros também não foram fechados por medida de segurança. Mas diferentemente das capitais europeias, o espetáculo *O morto embargado* continuou sendo apresentado nos palcos cariocas durante a epidemia: há registros de

27. Em Paris, a cólera foi rapidamente associada à miséria e por isso, não foram suspendidas as atividades consideradas “sociais”: “os teatros, ontem e hoje, contavam com o mesmo número de espectadores”, lia-se ainda nos jornais” (TERRIER, 2020, sem paginação, tradução nossa). No original: “les théâtres, hier et aujourd’hui, comptaient le même nombre de spectateurs, lit-on encore dans le journal.” Na tese sobre o Teatro da Rua dos Condes, não há indicativo de interrupção de atividades nos anos de 1854 e 1855, durante a epidemia da cólera em Portugal (FERREIRA, 2019, Anexos).

28. “Dizem que também em Sergipe tem aparecido alguns casos epidêmicos com o mesmo caracter do cholera-sporadico: eu de medicina nada entendo, mas estou persuadido que o medo é o nosso cholera, e a epidemia do terror, embora appareça com diferentes caracteres, só assenta os medrosos.” Parte Noticiosa. *O Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1855, anno I, n. 06. Anos antes, a doença da cólera é usada como metáfora: “Que quer pois dizer essa estolida phrase do discurso da corôa - homens dominados por paixões violentas perturbarão a paz? Essa phrase ou se refere às grandes massas de combatentes que denodadamente e batêrão em Pernambuco, ou se refere aos homens mais conspicuos que figurarão á frente da revolta. Tomada no primeiro sentido semelhante phrase, é um insulto e ao mesmo tempo um non senso. Que nova especie de cholera morbos moral é essa que atacou a infeliz província de Pernambuco, senhores ministros?” (CORREIO MERCANTIL, 1850, sem paginação).

apresentações em 1857, 1860, 1863 - se seguirmos os noticiários vemos sua permanência em palcos profissionais e amadores até 1917 - um verdadeiro fenômeno da dramaturgia cômica²⁹. Apesar dos recentes estragos da cólera, a corte divertia-se “[...] bailava-se, cantava-se passeava-se, ia-se ao teatro.” (ASSIS, 1967, p. 184), como escreve Machado de Assis, no romance *A mão e a luva*, em menção à epidemia.

É intrigante pensar os motivos da persistência do texto cômico nos palcos brasileiros, ao que tudo indica, contrariamente aos de Paris e Lisboa. Praticamente o mesmo elenco participa das montagens de 1857 (Martinho, Soares e Augusto continuariam como personagens principais). Isso se daria pela qualidade das montagens? Pela força cômica que o texto teria no Brasil? Ou talvez é possível pensar em certa apatia social que passa ao largo do sofrimento das populações menos favorecidas - fazendo da cólera ainda motivo de comicidade?

O comportamento “apático” das elites cariocas ante às misérias de segmentos numerosos da população da cidade pode ser revelado em um episódio ainda durante a epidemia de cólera no Rio de Janeiro. Luiz Felipe de Alencastro comenta que um dos preventivos durante o surto da doença foi o uso de sapatos, citando o seguinte anúncio: “É geralmente conhecido que a moléstia reinante tem atacado com mais influência a escravatura, devido a esta andar descalço [...] lembramos pois aos senhores possuidores de escravos muita vantagem tirarão de os trazerem calçados enquanto nos flagela a epidemia atual [...]” (ALENCASTRO, 1997, p. 79).

Através da propaganda, é possível especular sobre o medo dos

29. Nos jornais cariocas, é possível seguir ano a ano as encenações: em 1900, a peça é representada no Club Dramático de Cascadura por amadores; em 1901, no Grêmio Dramático São Caetano; no mesmo ano, 1901, no Club Dramático de Santa Isabel; em 1902, no Club Dramático Quatro de Novembro; em 1916, na Sociedade Recreativa Centro Gallego, e por fim, em 1917, no Teatro Municipal de Belo Horizonte (CORREIO DA MANHÃ, 1917, p. 4).

senhores ao cogitar a possibilidade de seus escravizados usarem sapatos, marca de distinção social e da condição de libertos. A solução sanitária e social seria aceitar o uso de sapatos por parte dos escravizados enquanto durasse a epidemia, mas apenas durante o surto da doença. Em outra fonte, no já citado texto do médico Pereira Passos, há um comentário sobre os “limites” sociais da doença, em sintonia às teorias classificatórias de gêneros humanos que entravam em cena na segunda metade do século XIX:

Ella limitou-se a atacar os pretos, os homens de côr, e alguns ilhéos empregados em trabalhos árduos por desprezarem os preceitos higiênicos; poucas foram as vitimas dadas nas outras classes, assim como nas tripolações dos navios ancorados no porto, execute quando estas eram compostas de pretos e de homens de côr. Os mendigos, que infestavam esta cidade em grande número, e dormiam nos adros das igrejas e nas praças publicas, foram as primeiras victimas da epidemia e desapareceram quasi todos. Ella acommeteu com violência os velhos, fazendo entre elles, bom numero de victimas. Os estrangeiros e a classe mais abastada pouco ou nada soffreram, differentemente do que acontece na febre amarella (REGO, 1872, p. 88).

A indiferença no relato do médico, que transparece no comentário sobre a demarcação social da doença, talvez possa revelar aspectos da permanência de mais de meio século da encenação da comédia sobre a epidemia nos palcos dos teatros do Rio de Janeiro. Entre adaptações e recriações de *O morto embargado*, numa sociedade tão violenta e desigual, surge o estranhamento diante da encenação com tons pitorescos, que pareceu não se abalar ao tratar de um fato histórico de feições trágicas à nível global.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. V. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição/A mão e a luva*. São Paulo: Cultrix, 1967

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Ensaiaadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX. *Sala Preta*, v. 15, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/98256/98303>. Acesso em: 14 mai. 2020.

BARTHÉLEMY; LHÉRIE; CÉRAN. *Le mort sous le scellé*. Folie en un acte, mêlée des couplets, par MM. Barthélemy, Lhérie et Céran. Représentée pour la première fois sur le Théâtre des Nouveautés, Le 8 Décembre 1831. Paris: J. N. Barba, Libraire, Palais-Royal, Grande Cour, Derrière le Théâtre Français, 1832. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=mSMAAAAcAAJ&pg=PA7&lpg=PA7&dq=le+mort+s-cellé+ou+cholera+morbus&source=bl&ots=HL5x2wgjqA&sig=ACfU3U-1F0rkkbrYJQsP0r-AwU-NIh_XeIQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj-J4oDt28XpAhWzErkGHWqEBSUQ6AEwAHoECAUQAQ#v=onepage&q=le%20mort%20scellé%20ou%20cholera%20morbus&f=false. Acesso em: 10 mai. 2020.

BASTOS, Antonio Sousa. *Dicionário do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Ouro Preto (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

CNRTL. Folie. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales - CNRTL*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/folie>. Acesso em: 14 mai. 2020.

EAST LONDON RECORD. The 1832 cholera epidemic in East London. *East London Record*, n. 02, 1979. THHOL. Disponível em: <http://www.mernick.org.uk/thhol/1832chol.html>. Acesso em: 20 abr. 2020.

FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes (1738-1882)*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

MIRANDA, José da Costa. Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no séc. XVIII. *Separata de Estudos Italianos em Portugal*, n. 36, 1973.

MESENTHÈRE, M. *Les Pilules Dramatiques ou Le Choléra-Morbus*. Revue Critique et Politique par M. Le Docteur Mesenthère. Représenté pour la première fois, sur Le Théâtre des Nouveautés, Le 11 Février 1831. Paris, R. Riga, Libraire, Boulevard Poissonnière, n. 01, 1831. Disponível em: <http://www.théâtre-documentation.com/content/les-pilules-dramatiques-edmond-rochefort-adolphe-de-leuven-ferdinand-de-villeneuve-michel#PDF>. Acesso em: 10 mai. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POULET, Jacques. Épidémiologie, sociologie et démographie de la première épidémie parisienne de choléra. Histoire des sciences médicales, 3-4 (1970). *BIU Santé*. Université de Paris. Disponível em: https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1970x004x003_4/HSMx1970x004x003_4x0145.pdf. Acesso em: 10 mai. 2020.

RANGEL, Genaro. *Semeadura e Colheita: memória histórica da imperial sociedade amante da instrução*. Belo Horizonte: Lutador, 1979.

REGISTRO de exame censório da peça “O morto embargado, ou, A cólera-morbo. Contêm: designação de Ernesto Frederico Pires de Figueiredo Camargo passada por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos; requerimento de exame remetido por Joaquim Bernardo Leal; parecer; despacho de Diogo Soares da Silva de Bivar. Anexo: requerimento de exame remetido em 1845. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, seção Manuscritos, I-08,09,074.

REGISTRO de Exame Censório da peça “D. João de Alvarado, ou o criado de si mesmo”. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Manuscritos - I-08,09,030.

REGO, José Pereira. *Esboço histórico que em grassado na cidade do Rio de Janeiro desde 1830 a 1870*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1872.

SOUSA BASTOS. *Dicionário do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de Souza. Cá estou outra vez em cena: diálogos políticos nas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques. *Sæculum – Revista de História*, n. 12, jan/jun. 2005, p. 52-64. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11315/6429>. Acesso em: 10 mai. 2020.

TERRIER, Agnès. Paris s’est vidée - Chapitre 1 le Choléra. *Opéra Comique*, 28 mar. 2020. Disponível em: <https://www.opera-comique.com/fr/actualites/paris-s-est-vidée-chapitre-1-cholera>. Acesso em: 25 mai. 2020.

Jornais

Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1850, p. 279.

Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1852, p. 287.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 08 de maio de 1917, p. 4.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 1849, sem paginação.

Correio Mercantil, terça-feira, 11 de outubro de 1853, Rio de Janeiro, n. 284, Anno X, sem paginação.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1850, sem paginação.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1857, p. 4.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 09 de junho de 1857, n. 157, anno XIV, sem paginação.

Diário do Rio de Janeiro, sábado, 11 de janeiro de 1845, n. 6814, anno XXIV, p. 3.

Diário do Rio de Janeiro, sábado 25 de janeiro de 1845, n. 6825, ano XXIV, p. 3.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1845, n. 294, ano XX, p. 3

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1868, p. 3.

Recebido em: 27/05/2020

Aceito em: 06/06/2020