

AS GRANDES ESTRELAS DO ALCAZAR LYRIQUE DO RIO DE JANEIRO: A EDIFICAÇÃO DE UM MITO

DANIELA MANTARRO CALLIPO*

RESUMO

Graças ao sucesso do teatro musicado, os palcos do Rio de Janeiro passaram a receber, a partir da segunda metade do oitocentos, artistas francesas contratadas por um período que variava de um a quatro anos. As *étoiles* difundiam o repertório francês, estimulando discussões entre os intelectuais, provocando mudanças nos hábitos da sociedade fluminense e estabelecendo trocas com artistas brasileiros. Em cena, entoavam-se hinos nacionais; cantavam-se *lundus* e *chansonnettes*. Fora dos palcos, compravam-se partituras das quadrilhas compostas para as artistas francesas. A vinda ao Rio de Janeiro proporcionava às *vedettes* o sucesso que ainda não haviam alcançado na sua terra natal e um pecúlio que lhes permitia enriquecer em pouco tempo. Pauline Lyon, Risetete e Aimée são as principais *étoiles* dessa constelação que encenou o repertório do teatro musicado francês nos palcos do Rio de Janeiro. A investigação de periódicos como *Le Nouvelliste*, *La Sylphide*, *La Lorgnette*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *Courrier du Brésil* e *BA-TA-CLAN* permite compreender o percurso dessas estrelas, as trocas que estabeleceram com a sociedade fluminense e sua contribuição para o processo de *mestiçagem*, fruto das transferências culturais.

PALAVRAS CHAVE: Transferências culturais; Mediadores culturais; Teatro musicado francês; Artistas francesas.

RÉSUMÉ

Grâce à la réussite du café-concert en France, plusieurs artistes françaises viennent travailler au Brésil pour une période d'une année ou de quatre ans. Les *étoiles* diffusaient le répertoire français, en stimulant des discussions entre les intellectuels, en enchaînant des changements dans les habitudes de la société brésilienne et en établissant des échanges avec les artistes brésiliens. Sur les planches de Rio, l'on chantait les Hymnes brésiliens ou français, des *lundus* et des *chansonnettes*. Dans la ville, l'on achetait les partitions

* Doutora em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutora pela Universidade de Campinas. Professora Assistente de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas na Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. E-mail: danielacallipo@gmail.com

des quadrilles composées pour les artistes françaises. Le séjour à Rio de Janeiro donnait aux *vedettes* l'opportunité de connaître le succès qu'elles n'avaient pas encore connu en France et de gagner de l'argent au point d'enrichir en peu de temps. Pauline Lyon, Risetete et Aimée sont les principales étoiles de cette constellation qui a joué le répertoire du café-concert sur les planches de Rio de Janeiro. La recherche dans les périodiques tels que *Le Nouvelliste*, *La Sylphide*, *La Lorgnette*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *Courrier du Brésil* et *BA-TA-CLAN* nous permet de comprendre le parcours de ces étoiles-là, les échanges qu'elles ont établis avec la société brésilienne et leur contribution pour le processus de *métissage*, le fruit des transferts culturels.

MOTS-CLÉS: transferts culturels; passeurs culturels, café-concert français; artistes françaises.

Graças ao sucesso do teatro musicado, os palcos do Rio de Janeiro passaram a receber assiduamente, a partir da segunda metade do oitocentos, artistas francesas contratadas por um período que variava de um a quatro anos. Sob o Segundo Império, assistiu-se ao nascimento da *vedette* francesa, a estrela dos cafés concertos. Por causa desse fenômeno, algumas artistas desconhecidas, que desfrutavam de um sucesso medíocre na França, decidiram trabalhar no Rio de Janeiro, onde alcançaram um estatuto inédito, semelhante àquele de que desfrutavam em Paris Thérèse, Virginie Déjazet e Hortense Schneider. No início, elas encarnavam a sensualidade, o escândalo, a audácia, o luxo, a excentricidade, mas, pouco a pouco se tornaram mediadoras culturais (ESPAGNE, WERNER, 1988) e difundiram o repertório do café concerto em vários teatros brasileiros. Por toda parte, surgiram novas salas de espetáculo que atraíam um público cada vez mais vasto. Fora dos palcos, compravam-se partituras das quadrilhas compostas para as *étoiles parisiennes* e, desse modo, a canção popular francesa, assobiada com discrição nas ruas, adentrou os lares fluminenses e passou a ser tocada em saraus e reuniões familiares. A vinda ao Rio de Janeiro proporcionava às *vedettes* o sucesso que ainda não haviam alcançado na sua terra natal e um pecúlio que lhes permitia enriquecer em pouco tempo.

Nesse contexto, observa-se a importância do Brasil em um circuito que compreendia também Estados-Unidos, Cuba, México e alguns países da América do Sul, como o Uruguai e a Argentina. O Novo Mundo era o Eldorado das artistas em início ou fim de carreira. Viajando sozinhas ou em *troupes*, elas se tornaram agentes de troca entre os países (GRUZINSKI, 2004), pois, não somente divulgavam

o repertório dos *vaudevilles* ou da ópera bufa, mas se alimentavam da cultura da nação que tinham visitado, estabelecendo com ela trocas que conduziam ao surgimento de uma cultura nova, original e *mestiça* (COOPER-RICHET, 2013). As turnês eram extremamente vantajosas não somente para as artistas, como também para os diretores de café concerto que podiam garantir salas cheias, alternando estilos e *étoiles* para não cansar o público. (PENET In: YON, 2010).

Considerados mediadores culturais, artistas e músicos são responsáveis por transferências culturais que ocorreram em várias partes do mundo, assim como jornalistas e editores de livros. Três artistas francesas que trabalharam no Brasil entre 1856 e 1868 interessam mais de perto. Elas foram escolhidas não somente por causa do sucesso que conheceram nos palcos brasileiros, mas também pela importância que tiveram para a sociedade fluminense dessa época, uma vez que estimularam novos hábitos – como os passeios noturnos – e fomentaram discussões sobre o teatro, ao divulgar o repertório do café concerto e da ópera bufa, entre outros.

Essas artistas são responsáveis pela passagem de um objeto cultural em outro contexto e, conseqüentemente, pela transformação de seu sentido, visto que “transferir não é transportar e sim, metamorfosear” (ESPAGNE, 1999, p. 02). O repertório que elas encenaram no Rio de Janeiro foi adaptado para o público brasileiro: em cena, cantavam-se composições tanto da França, quanto do Brasil: o Hino da Independência era seguido da Marselhesa, as *chansonnettes* precediam os lundus. As artistas ficavam na capital do Império por, pelo menos, um ano, o que lhes permitia enriquecer e se tornar célebres, apesar das críticas dos intelectuais que queriam construir um teatro nacional.

Em Paris, elas haviam trabalhado em cafés modestos ou pequenos teatros e os frequentadores desses estabelecimentos as admiravam e aplaudiam, mas as *étoiles* ainda não tinham conhecido o grande sucesso que o trabalho no Rio de Janeiro iria lhes trazer. Se o sucesso no Brasil, no entanto, garantia a elas *glamour*, joias, vestimentas requintadas, admiradores entusiastas e vários contos de réis, os contratos de curta duração obrigavam-nas a um trabalho incessante. Seu futuro era incerto e a passagem do tempo forçava-as a dizer adeus ao protagonismo, obtendo apenas a atribuição de papéis secundários, o que culminava, muitas vezes, no desemprego ou no esquecimento.

Pauline Lyon, Risetete e Aimée são as principais estrelas dessa constelação que encenou o repertório do teatro de variedades

nos palcos brasileiros. A pesquisa em periódicos como *Le Nouvelliste*, *La Sylphide*, *La Lorgnette*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio mercantil*, *Courrier du Brésil* et *BA-TA-CLAN*, entre outros, permitiu compreender as trocas que elas estabeleceram com a sociedade do Rio de Janeiro e sua contribuição para o processo de mestiçagem, fruto das transferências culturais. Quando retornavam à França, por exemplo, eram convidadas a cantar músicas brasileiras; aqui no Brasil, as canções de seu repertório invadiram crônicas de intelectuais como Machado de Assis.

As artistas pesquisadas já desfrutavam de uma pequena notoriedade na França, mas eram estrelas de menor grandeza na constelação parisiense. Algumas muito jovens, como Aimée, outras já maduras, como Risetete, todas tinham seu talento ofuscado pelos grandes nomes de Thérèse, Virginie Déjazet e Hortense Schneider que dominavam os palcos. Quase todas pertenciam a classes sociais bastante humildes, algumas eram *demi-mondaines*, poucas conseguiam sobreviver graças às apresentações nos palcos.

Seus nomes foram escolhidos, levando-se em conta a publicação de uma crônica no jornal fluminense *Correio Mercantil* de 16 de janeiro de 1866. Intitulada “De todas as coisas” e assinada por *Flaminius*, ela indicou a trilha a ser seguida, ao tratar dos espetáculos apresentados naquela semana:

Que mais tem a dar-me a semana? Espetáculos dramáticos? Estiveram em calmaria os teatros, e as antevésperas do carnaval nunca foram fecundas em novidades teatrais. Apenas tenho a registrar um triunfo no Alcazar na cena e um revés nos bastidores. O triunfo coube a *Lovato*, sucessora em perspectiva de *Aimée*, como *Aimée* sucedeu a *Risette*, como *Risette* sucedeu a *Valotte*, como finalmente *Garnier* e *Arnaud* sucederam a *Pauline Lyon* em outros tempos. A glória, para os grandes e pequenos artistas, é a mesma, é essa: e a ser lícito aplicar à vida o que é da morte, não seria justo dizer a essas realezas de uma noite, cujo reino é uma cena, cujos súditos são a nata dos súditos, a flor da mocidade: hoje por mim, amanhã por ti! (p. 01, grifo meu)

Desse modo, foram selecionadas as artistas francesas *Pauline Lyon*, *Risette* e *Aimée*, não somente por causa do sucesso que fizeram nos palcos fluminenses, mas também pela importância que adquiriram fora de cena, ao interferirem nos costumes da sociedade daquele período, seja pela criação de novos hábitos, pelo estímulo a discussões concernentes ao teatro musicado, ou ainda pela difusão de um repertório ainda desconhecido do público carioca.

Pauline Lyon (? – 1876), nascida Anna José (LYONNET, 1912, p. 381), é a primeira estrela dessa constelação a chegar ao Brasil para integrar a *troupe* da *Compagnie Française*. Ela começou sua carreira no Théâtre Montansier em 1848 e atuou em Lisboa entre 1852 e 1853. A informação mais curiosa fornecida pelo *Dictionnaire des comédiens français* (LYONNET, 1912) é a de que Pauline Lyon havia sido modista¹, o que comprova sua situação financeira precária. É difícil localizá-la nos comentários dedicados às apresentações teatrais em Paris, porque o sobrenome “Lyon” foi adotado quando decidiu viajar para o Brasil. Na França, era somente Pauline.

Ela desembarca no Rio de Janeiro em primeiro de agosto de 1856 com os artistas Lemonier, Pascal e Judith Ferreira. A lista de passageiros do *Lyonnais* indica que Mlle. Lyon estava acompanhada de uma filha, mas não informa sua idade. Embora tenham sido acolhidos com “muita simpatia” (*Le Nouvelliste*, 01/11/1856, p. 02), os artistas franceses tiveram problemas com a alfândega, que não liberou sua bagagem até que tivessem as passagens pagas por um “particular” (*Correio Mercantil*, 05/08/1856, p. 01). Segundo um colaborador anônimo do jornal *Correio Mercantil*, a situação dos “pobres artistas” era lamentável, visto que eles haviam deixado seu país – onde seus ganhos eram modestos – para trabalhar em um país estrangeiro, depois de ter feito uma longa viagem, correndo o risco de perder tudo, até mesmo suas roupas. O comentário é importante, porque oferece uma ideia mais precisa da situação dos artistas franceses que chegavam ao Brasil naquele período. Não se tratava de estrelas célebres na França que pertenciam ao “star system” e exigiam *cachets* fabulosos para partir em turnês, mas de um grupo de artistas que ainda não havia conhecido o sucesso e se submetia a condições de trabalho bastante precárias. O Brasil representava uma possibilidade de sucesso e reconhecimento, ou no mínimo, um bom contrato por um ou dois anos.

A *Compagnie Française* encenava peças como *Le Demi Monde* de Dumas Fils, *Bataille de Dames* ou *Un Duel en Amour*, de Scribe, *Le genre de M. Poirier*, de Augier, o *vaudeville Croque Poule*, de Rosier, *Par droit de conquête*, de Legouvé, *Le coucher d'une étoile*, de Golzan, *La corde sensible*, de Thiboust e *Les deux aveugles* de Offenbach. Este excelente repertório era apresentado ao público brasileiro no Teatro Francês, que enfrentava dificuldades para atrair espectadores. Apesar do talento dos artistas, da

¹ *Modiste*, em francês, é um termo usado tanto para costureiras como para *demi-mondaines*.

qualidade das peças, dos comentários positivos da crítica e da presença do Imperador D. Pedro II, que assistiu à estreia da peça *Le Demi Monde*, o teatro estava sempre vazio, o que obrigou Pauline Lyon a deixar a *Compagnie* e o Brasil. Ela decide retornar ao Rio de Janeiro, onde desembarca em 1º de novembro de 1858, para trabalhar em um café cantante dirigido por Léon D'Hôte e integrar a *troupe* das *Folies Parisiennes*, cujo repertório consistia de *vaudevilles*, canções e *pochades*. O sucesso da *troupe* é imediato e Pauline é recebida com entusiasmo: o público atrai numerosos buquês aos seus pés para festejar seu retorno e seu talento. (*Courrier du Brésil*, 15/11/1858, p. 5)

No dia 06 de novembro, Pauline apresenta canções brasileiras: um “lundu”, uma “modinha” e a célebre “Suspiros de amor”. O público a adora. A abertura do Alcazar Lyrique, porém, no dia 17 de fevereiro de 1859, vai prejudicar a Companhia de Pauline e D'Hôte, visto que o café concerto atrai um público cada vez mais numeroso. A elegância da arquitetura, a disposição das galerias, o conforto dos salões, tudo está disposto de maneira a agradar. O local é “cômodo, fresco, elegante e perfeitamente iluminado” (*Courrier du Brésil* 06/03/1859, p. 04). A direção do estabelecimento, que sofre a pressão da opinião pública, convida dois artistas de renome e não mede sacrifícios para contratá-los: trata-se de Pauline Lyon e D'Hôte. É o fim das *Folies Parisiennes* e o nascimento de uma estrela que será chamada de “Pássaro azul” por causa de sua preferência por vestidos dessa cor.

No dia 28 de setembro, os jornais anunciam o benefício de Pauline no Alcazar Lyrique. Uma multidão assiste ao espetáculo e a artista é ovacionada, recebendo centenas de buquês. Graças a seu triunfo colossal, ela ganha uma pequena fortuna que lhe permitirá enfrentar uma terrível adversidade: no dia 21 de outubro, o Alcazar fecha as portas por causa de numerosas dívidas. Provavelmente utilizando o dinheiro do benefício, Pauline e D'Hôte decidem abrir seu próprio estabelecimento: o Grand Café Parisien: 5 billards. Todos os jornais da época comentam a ruptura entre os dois artistas e o diretor do Alcazar, na época, Adolphe Hubert. D'Hôte e Pauline publicam um anúncio no periódico *Echo du Brésil* (1859, p. 14) afirmando que não ainda não haviam recebido seus vencimentos após a falência do Alcazar, embora seu contrato estivesse em vigor, apesar de seu desejo de rompê-lo.

Em primeiro de janeiro de 1860, é inaugurado o Grand Café Parisien. Os jornais anunciam que a casa adquirida por Pauline e d'Hôte foi totalmente reformada e nada possuía de sua forma

primitiva: os salões haviam sido pintados e redecorados, um terraço elegante havia sido construído, terraço este onde seriam servidas bebidas de primeira qualidade e cinco mesas de bilhar estariam à disposição dos fregueses.

Não é possível saber se foram os pedidos dos antigos admiradores, ou necessidade dos proprietários de voltar a atuar, o fato é que em fevereiro, os anúncios publicados nos principais periódicos do Rio de Janeiro informam que o Grand Café Parisien se tornará *Bouffes Fluminenses*, um café concerto onde o público poderá passar noites agradáveis, pois um espetáculo variado será apresentado todos os dias (*L'Écho du Brésil*, 19/02/1860, p. 15). É interessante observar que a entrada é livre para as senhoras, o que indica uma mudança no comportamento do público brasileiro. O Alcazar só era frequentado pelos homens, que não podiam nem mesmo admitir fazê-lo.

Em junho, Pauline e d'Hôte fazem uma pequena turnê em São Paulo e aí são recebidos com ovações e grande entusiasmo. No dia 30 daquele mês, voltam ao Rio de Janeiro e fazem uma apresentação no Teatro Ginásio, um grande e renomado teatro fluminense.

Ao que tudo indica, os negócios não vão muito bem: em julho, o nome *Bouffes Fluminenses* é mudado para *Les Bouffes Français* e Pauline vende seu estabelecimento. A *troupe* começa a se apresentar em alguns teatros do Rio de Janeiro e São Paulo. Em janeiro de 1861, Pauline e d'Hôte fazem uma turnê no sul do Brasil e deixam o país que os aplaudiu durante cinco anos.

Nesse mesmo ano, a *troupe* batizada de *Bouffes Parisiens* desembarca em Buenos Aires para uma série de apresentações no Teatro della Victoria. Considerada a companhia mais célebre e completa do gênero, ela é dirigida artisticamente por Pauline Lyon. Graças ao sucesso obtido, a *troupe* faz turnês na Argentina em 1863 e 1864, mas se instala definitivamente no Uruguai quando o governo argentino anuncia uma epidemia de febre amarela (FRADE In: PELLETTIERI, 2005, p. 448).

Entre 1862 e 1866, a Companhia de Pauline e d'Hôte conhece um verdadeiro triunfo em Montevideo. Durante seis anos, "the spectacular *Bouffes Parisiens*" (SALGADO, 2003, p. 185) fará parte do programa do Teatro Solis, cujo público aplaude com entusiasmo a extraordinária seleção do repertório e o "cancan sensacional" (SALGADO, 2003, p. 185).

Depois de ter trabalhado na América do Sul durante treze anos, Pauline Lyon volta para a França em 1869, com um bom

pecúlio. Finalmente, conhece o sucesso em sua terra natal, no papel de Junon na reestrela de *Orphée aux enfers*. É, contudo, um papel secundário, como serão todos os outros que ela representará na França.

Pauline Lyon veio ao Brasil para trabalhar como atriz, mas conseguiu se impor na América do Sul como uma artista completa e uma competente diretora de Companhia. A notícia de sua morte foi lamentada na França: a imprensa a descreveu como uma “atriz dramática” que Paris havia apreciado no papel das aias no Teatro Déjazet, no Renaissance, no Gaîté (*Le Figaro*, 13/07/1876, p. 03). Pauline teria apreciado o cumprimento. Ela sabia, porém, que os momentos mais importantes de sua carreira haviam sido vividos na América do Sul.

Victorine Bellamy (1827-?) conhecida como Risetete, escapou a todas as convenções, encarnando uma figura emancipada, de vida escandalosa que combinava audácia e talento. Ela começou sua carreira artística aos 23 anos no Café Moka em Paris, mais conhecido como café da Rue de la Lune, pois aí se situava, ocupando um apartamento no primeiro andar de um prédio simples e antigo (VALADON, 1865, p. 206). Em 1861, Risetete parte para uma turnê em Marseille e, finalmente, conhece o sucesso: no Casyno Lyrique, o público aplaude e prestigia a artista de grande mérito (*Le Monde Dramatique*, 19/09/1861, p. 02). Em abril de 1862, Risetete começa a trabalhar no Eldorado: sua atuação não passa despercebida, como se pode depreender das palavras de um colaborador do jornal *Tintamarre*, que a descreve como uma “artista que interpreta e canta a *saynette follichone* com tanta verve e gentileza, que o público a aplaude tanto quanto Déjazet ao interpretar *Gentil-Bernard* e *Douanière de Brionne* (*Le Tintamarre*, 06/04/1862, p. 05). Ela se apresenta, ao mesmo tempo, no Café des Ambassadeurs, mas a grande estrela da casa é Marguerite Baudin.

Risetete nunca será uma grande estrela na França, como Thérèse, mas ela conquistou uma parte do público que frequentava os cafés concertos, sobretudo aquele da província. Prevel, colaborador do jornal *L'Orchestre*, coloca Risetete na primeira fileira das artistas do Eldorado e afirma que ela é alegre e esperta, canta com audácia e sua voz é franca, embora o gesto seja um pouco masculino (*L'Orchestre*, 1862, p. 86.).

Victorine Bellamy desembarca no Rio de Janeiro em 16 de fevereiro de 1863 acompanhada por Joseph Arnaud, o novo diretor do Alcazar Lyrique. No dia seguinte à sua chegada, participa do Grand Bal Masqué do Alcazar e conhece o carnaval brasileiro. Ela

começará a trabalhar no dia 21 de fevereiro – apenas cinco dias após sua chegada– e será apresentada como a “célebre e graciosa estrela parisiense” (*Diário do Rio de Janeiro*, 17/02/1863, p. 04).

A imprensa brasileira fica encantada diante da artista que se torna, rapidamente, uma celebridade. Alguns jornalistas observam que ela já não é tão jovem (Victorine já tem quarenta anos!), mas isso não a impede de ter um séquito de admiradores e atrair um numeroso público ao Alcazar. O Brasil representa para Risetete a primeira (e talvez a última) oportunidade de brilhar como uma grande artista. Na França, ela representava sempre um papel secundário, mas no Rio de Janeiro, tornou-se a primeira estrela do café concerto de Arnaud e assegurou seu sucesso cantando “Duc de Byzance”, “Turlurette”, “Ma chanson”, “Pepito”, “Le petit Riquiqui”, “Risetete” et “La Brésilienne”, canção composta para ela por Charles Valotte et S. de Nerciat, artistas franceses que viviam no Brasil havia alguns anos.

Em julho de 1863, Risetete abre um processo contra o Alcazar para conseguir anular seu contrato. Arnaud publica em todos os jornais uma advertência em que declara considerar Mlle. Victorine Bellamy como parte integrante da companhia do Alcazar até a decisão do tribunal. A administração protesta contra a suspensão do trabalho de Risetete e contra todo compromisso assumido pela artista com outros cafés ou teatros (*Correio Mercantil*, 12/07/1863, p. 02).

No dia 23 de julho, Risetete faz sua reestreia no Alcazar em meio a aclamações entusiasmadas de seus admiradores. Seu triunfo é completo: uma chuva de flores inunda o palco, aplausos “frenéticos” rebentam de toda parte e Risetete deve esperar que a “tempestade” se acalme antes de começar a cantar (*Le Nouvelliste*, 23 de julho de 1863, p. 01).

É difícil saber se o litígio relamente existiu ou se foi forjado para atrair a atenção do público. É verdade, porém, que, em toda sua vida, Risetete teve problemas com os diretores dos cafés-concertos. A artista não era nem um pouco ingênua, sabia como funcionavam as engrenagens da indústria lírica e tirava disso o melhor proveito.

Victorine Bellamy deixa o Brasil em 24 de fevereiro de 1864, após ter cumprido um contrato de um ano com o Alcazar Lyrique. Seu retorno à França foi festejado pelo colaborador do *Petit Journal*, que comenta seu trabalho na América, onde inúmeras coroas recompensaram seu talento “brilhante e original” e convida os leitores a ouvi-la no Café des Ambassadeurs (*Le Petit Journal*, 22/05/1864 p. 04).

Risette visita o Brasil ainda uma vez em 1866, para se apresentar em um novo café-concerto brasileiro, o Eldorado, logo em seguida batizado de Jardin de Flore. A artista é recebida com entusiasmo, sob uma trovoadas de *bravos*, aplausos e distinções. Para o colaborador do jornal *Semana Ilustrada* (02/12/1866, p. 2491), é o triunfo da “reine des chansonnettes”, que estava ainda mais alegre, mais bela e mais gorda do que nunca. Para o jornalista do *Bazar Volante* (09/12/1866, p. 07), a estreia de Risette no Jardin de Flore foi um dos momentos mais esplêndidos de sua vida.

Em fevereiro de 1867, Risette inicia sua carreira dramática atuando em *Les aventures de Rocambole*. Em maio, ela participa da montagem em português da comédia “Procure-me depois de amanhã”, no renomado Teatro Ginásio Dramático. Em novembro desse mesmo ano, participa de um espetáculo em homenagem ao rei de Portugal e canta o hino da sociedade portuguesa “Amor à Monarquia”. A atriz é aplaudida por um público refinado e elegante. A modesta cantora do Café Moka recebe, então, os cumprimentos do ministro português e das autoridades brasileiras (*Diário do Rio de Janeiro*, 02/11/1867, p. 01).

No entanto, o diretor do Jardin de Flore anuncia a falência de seu café-concerto. Dizem que Risette é responsável pelo insucesso, uma vez que ela estava rica e se preparava para gastar em Paris tudo o que ganhara no Brasil. Pode-se constatar que os diretores de café-concerto sempre tiveram problemas financeiros, enquanto as artistas francesas partiam do Brasil com um excelente pecúlio.

Em 6 de novembro, Risette participa de uma apresentação de caridade e, em seguida, começa a fazer uma série de apresentações no Alcazar Lyrique para se despedir do público brasileiro. No dia 24 de novembro, ela deixa o Brasil para se instalar em Constantinopla e cai, pouco a pouco, no ostracismo.

Seus admiradores lamentam sua partida, mas há outra estrela que chama a atenção do público do Alcazar e dos jornalistas: Célestine Aimée Tronchon, mais conhecida como Marie Aimée Tronchon, ou simplesmente, Aimée. Nascida na Argélia em 1852, é provável que tenha começado a trabalhar aos 8 anos em Paris como dançarina no Casino de la Rue Cadet. Vermorel (1860, p. 32) cita uma menina chamada Aimée, gentil e graciosa dançarina, cuja juventude desperta a inveja das rivais. Aos dez anos, ela se apresenta com Pacra, Risette e Irma no Eldorado, como cantora cômica. O colaborador do jornal *La Chanson* (15/01/1863, p. 04) comenta o desempenho da jovem artista e a compara à célebre Mme. Chollet-Biard. Ela possuía todas as qualidades de dicção de

sua antiga companheira de concerto, mas exagerava seu maior defeito, que era mostrar uma certa insipidez ou maneirismos em coisas que exigiam “ingenuidade e naturalidade.”. Aimée trabalhou no Eldorado até que Arnaud fosse buscá-la para trabalhar no Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro por um período de quatro anos.

Ela desembarca no Rio de Janeiro em 18 de junho de 1864, acompanhada por Joseph Arnaud que apresenta a menina de apenas 12 anos como “primeira cantora cômica, estrela parisiense”. O fato é que a jovem artista não era uma celebridade na França e o Brasil representava para ela uma oportunidade de ter sucesso, ganhar dinheiro e se tornar uma estrela.

A nova *vedette* do Alcazar agrada ao público graças a seu repertório variado e a seu charme, que mistura malícia e inocência. Ela canta “Les cafés concerts”, “La gardeuse d’ours”, “Une soirée de Carnaval”, “Lanfli, Lanfla”, “Turlututu” “L’Ours et le Pacha”, “Entre Paris et Lyon”, “J’ sommes trop près des maisons”, “Pif Paf”, “Rossignolet”, “La perle de l’Alsace” et “Une bonne pour tout faire”. Mas é com “Rien n’est sacré pour un sapeur” que se torna célebre.

A jovem artista atrai uma multidão de admiradores ao Alcazar: ela é jovem, bela, dotada de uma linda voz. Arnaud lhe oferece a oportunidade de mostrar seu talento dramático em uma montagem de *Folies Dramatiques* de Dumanoir em que ela atua em cinco papéis diferentes. Os críticos a admiram, o público a adora.

Em 1º de fevereiro de 1865, ocorre a primeira representação de “Orphée aux enfers”, com Aimée no papel de Eurídice. A ópera bufa de Offenbach foi um sucesso: apesar de serem observadas algumas falhas na produção, ela atinge, em 15 de janeiro de 1868, sua 347ª apresentação. A quadrilha para piano “Orphée aux enfers” era vendida a 500 R\$ na loja de Filliponi & Tornagui e sua execução tornou-se obrigatória no carnaval do Rio de Janeiro. Aimée triunfa no papel de Eurydice. A imprensa brasileira reconhece seu talento e aplaude a artista que tem um verdadeiro conhecimento do palco e trabalha com “inteligência e espírito” (*Semana Ilustrada*, 20/05/1866, p. 08).

Em julho de 1866, a jovem *étoile* interpreta a protagonista de *La Belle Hélène*, de Victorien Sardou. Seu desempenho entusiasma o público e a crítica: segundo o colaborador da *Semana Ilustrada*, que assina sob o pseudônimo de “Señor Rolando”, Aimée causaria “furor” em todos os lugares, até “mesmo em Paris, que é o viveiro dos grandes artistas e dos grandes talentos” (*Semana Ilustrada*, 1º/07/1866, p. 08). Em setembro, Aimée e Urbain participam de uma *soirée particulière* no seio da *haute société* brasileira. Eles encenam a peça *O Meirinho e o Pobre* em português e as obras de Offenbach

La Chanson de Fortunio e *Les Bavards* (*Semana Ilustrada*, 04/11/1866, p. 08).

Em novembro de 1866, a imprensa comemora a estreia de *Barbe Bleue*, feita em benefício de Aimée, que interpretou o papel de Boulotte, dando à sua personagem um grande “realce” e cantando com “suma graça” (*Semana Ilustrada*, 04/11/1866, p. 08). Seu desempenho foi considerado um *tour de force*, graças ao “admirável talento da artista”, cujo progresso em cena era visível: “Pronúncia, inflexão de voz, movimentos, e até a própria maneira de rir, tudo é de uma imitação perfeita neste tipo agreste de uma aldeã que faz declarações de amor a socos”. O colaborador da *Semana Ilustrada* critica-lhe apenas certa “exageração” na cena do paço do Rei; em todo o restante da peça, porém, é “irrepreensível”, podendo ser comparada a Hortense Schneider em Paris (*Semana Ilustrada*, 26/11/1866, p. 08).

A partir desse momento, Aimée representará os papéis principais de *Orphée aux enfers*, *Barbe Bleue*, *La Belle Hélène*, *Le Pont des Soupirs*, *Les Bavards*, *La Grande Duchesse de Gerolstein* e *La chanson de Fortunio*. A mudança no repertório revela a intenção de Joseph Arnaud de transformar seu café concerto em um teatro de qualidade, o que ocorrerá em 1867, quando o nome de seu estabelecimento passa a ser Théâtre Lyrique Français.

Em agosto de 1867, Aimée representa o papel do Duque de Richelieu na comédia *Premières Armes de Richelieu*. Ela é chamada de “Déjazet brasileira”, uma “prima donna” que produz uma “impressão profunda no público”, graças ao seu talento e sua distinção, seu “tato perfeito, gosto, fineza”. Nada havia escapado à “graciosa rainha que a natureza dotara de tanta inteligência e tantos instintos artísticos” (*BA-TA-CLAN*, 23/08/ 1867, p. 127). Nessa nova fase de sua carreira, cada representação será para Aimée um novo triunfo, uma nova ovação. A artista é não somente bela e encantadora, mas mostra uma grande aptidão para atuar. O público, que a admirava no início como uma jovem deusa, passa a respeitá-la como uma verdadeira artista: os buquês, as coroas e os aplausos são numerosos.

Em julho de 1868, os brasileiros se preparam para a partida de Aimée. No dia 18 daquele mês um baile lhe é oferecido e dez dias depois a artista se apresenta nos palcos do Théâtre Lyrique Français pela última vez.

O periódico *Semana Ilustrada* resume o estado de espírito geral, diante de sua partida: mulheres agradeceram aos céus, homens se suicidaram, padres voltaram a rezar missas, casais se

reconciliaram, tudo isso por que do “ceú fluminense desapareceu a mais brilhante estrela” (*Semana Ilustrada*, 30/08/1868, p. 08).

Aimée retornará ao Brasil em 1869 para uma série de apresentações. Seus admiradores a recebem com entusiasmo e a aplaudem com fervor uma última vez.

Foi a oportunidade de atuar no Brasil que fez de Aimée uma estrela milionária e famosa. É curioso observar que todas as estrelas francesas que trabalharam nos teatros do Rio de Janeiro eram bem remuneradas. O universo do teatro aparece como uma via de acesso privilegiado à fortuna e à glória; entretanto, era um sistema muito caro que provocava o endividamento e a falência dos cafés concertos.

Ao retornar à França, Aimée começa a se apresentar no Théâtre Variétés onde representa os papéis principais de *Brigands* e *Barbe Bleue*, mas sua atuação passa despercebida. Ela decide partir para os Estados Unidos onde, aos 18 anos, estreia no Grand Opera House em 21 de dezembro de 1870 com *Barbe Bleue*, surpreendendo os americanos com a bela voz de soprano e o talento dramático. Em 1871, a artista cria a própria companhia: *Mlle. Aimée's opéra bouffe company* que estreia no Lina Edwins Theater com *La Périchole* (KENRICK, 2003).

Em 1872, a companhia de Aimée se apresenta no Canadá e em Cuba, onde ela teria ganhado 107 mil dólares em uma semana; entretanto, é no México que a *étoile* triunfa: em um de seus benefícios, são jogadas no palco 100 coroas de flores, em torno das quais pendiam guirlandas de piastras, o equivalente a 138 mil francos (*Le Monde Illustré*, 08/10/1887, p. 235).

Todos os anos, entre 1876 e 1887, Aimée faz turnês em Nova York onde ela era extremamente célebre. Quando a saudade da França se tornava insuportável, a artista retornava a seu país natal, onde nunca encontrou, todavia, a mesma calorosa recepção com que era recebida na América.

Rica, mas doente, Aimée volta para a França, onde falece no dia 02 de outubro de 1887, aos 35 anos de idade, vítima de câncer. Seu último desejo foi doar toda sua fortuna para o orfanato das Artes.

As *vedettes* representam o principal atrativo e o primeiro argumento comercial do café concerto (PIANA In: YON, 2010, p. 275). O Segundo Império Brasileiro vê surgir um novo divertimento popular, mas também assiste ao desenvolvimento de uma verdadeira indústria da cultura. Um exemplo curioso é o sucesso repentino de um pianista chamado Auguste Baguet: ele

morava no Rio de Janeiro desde 1860 e consertava pianos para sobreviver. Em 1862, ele começa a trabalhar no Alcazar Lyrique como maestro e compõe uma quadrilha intitulada “Chicocando”, graças à qual se tornará rico e famoso.

As cançonetas, as quadrilhas, as óperas bufas e os *vaudevilles* foram divulgados no Brasil por artistas francesas que tinham uma carreira medíocre na França e se tornaram estrelas nos palcos do Alcazar e de outros cafés concertos do Rio de Janeiro. Graças às *étoiles parisiennes*, o Brasil vê surgir uma indústria do espetáculo: músicos e compositores criam um repertório que deve ser renovado a cada quinze dias. As estrelas interpretam as canções francesas, mas também composições que são compostas por músicos franceses que moravam no Rio de Janeiro havia muito tempo, além das *modinhas*, *lundus* e hinos nacionais. Anunciam-se nos jornais a venda de partituras com os retratos das *divas* parisienses e, pouco a pouco, a música do café-concerto, conhecida, em princípio, apenas por estudantes e comerciantes, começa a penetrar nas casas das famílias *respectáveis*.

O estudo do percurso das artistas francesas que trabalharam no Rio de Janeiro sob o Segundo Império ajuda a compreender o contexto de circulação do repertório dos cafés concertos e as razões de seu sucesso. Embora desprezado pela maioria dos intelectuais brasileiros no século XIX, é possível encontrar traços desse repertório em suas crônicas, contos e romances. É preciso mencionar ainda as numerosas adaptações e paródias que foram encenadas nos palcos do Rio de Janeiro.

Graças às estrelas parisienses, um público brasileiro mais amplo conheceu o repertório do teatro musicado, com ele se entusiasmou –ou se escandalizou– mas criou o hábito de sair todas as noites para ir ao teatro. Não era o teatro nacional com o qual sonhavam os intelectuais, mas todos se divertiam com Pauline Lyon, Risette e Aimée, entre outras estrelas, hoje esquecidas. Será preciso esperar a vinda de Sarah Bernhardt para que se possa conciliar um repertório mais refinado, o respeito dos intelectuais e a admiração das mulheres.

REFERÊNCIAS

CATHERINE AUTHIER. La naissance de la star féminine sous le Second Empire. In: YON, Jean-Claude. *Les Spectacles sous le Second Empire*. Paris: 2010, p. 275.

COOPER-RICHET, Diana. *Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France - Brésil, XIX siècle)* São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 128-143, janeiro-junho, 2013.

ESPAÑE, Michel. WERNER, Michael. *Transferts: Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*. Paris: Éditions Recherche sur les civilisations, 1988.

ESPAÑE, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris: PUF, 1999, p. 02.

FRADE, Delfina Fernandez. Compañías Francesas. In: PELLETTIERI, Osvaldo (org.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Gallerna, 2005, p. 448.

GRUZINSKY, Serge. *Les quatre parties du monde – histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004.

KENRICK, John *Who's Who in Musicals: Additional Bios VII*, 2003. Disponível sur: <http://www.musicals101.com/who17.htm>. Acesso em 23 de novembro de 2014.

LYONNET, Henry. *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie...* Genève: Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912.

PÉNÉT, Martin. Le café concert, un nouveau divertissement populaire. In: YON, Jean-Claude. *Les Spectacles sous le Second Empire*. Paris: 2010, p. 354.

PIANA, Romain. “Pièces à spectacle” et “pièces à femmes”: fêtes, revues et “délassements comiques”. In: YON, Jean-Claude. *Les Spectacles sous le Second Empire*. Paris: 2010, p. 275.

SALGADO, Suzana. *The Teatro Solís: 150 years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. USA: Wesleyan University Press, 2003.

VALADON, Emma. *Mémoires de Thérèse de l'Alcazar*. Paris: Morris & Comp. , 1865, p. 206. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438658r?rk=21459:2>. Acesso em novembro de 2015.

VERMOREL, Auguste. *Ces Dames: physionomies parisiennes*. Paris, 1860, p.32. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22Ces%20dames%20%3A%20Physionomies%20parisiennes%204e%20%20C3%A9dition%22%29&suggest=1>. Acesso em 07 de julho de 2015.

Periódicos consultados

BA-TA-CLAN. Rio de Janeiro. 1867.

BAZAR VOLANTE. Rio de Janeiro. 1866.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro. 1856-1866.
COURRIER DU BRÉSIL. Rio de Janeiro. 1858-1859.
DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1863-1867.
L'ÉCHO DU BRÉSIL. Rio de Janeiro. 1859.
LE FIGARO. Paris. 1876.
LE MONDE DRAMATIQUE. Paris. 1861.
LE NOUVELLISTE. Paris. 1856-1863.
L'ORCHESTRE . Paris.
LE PETIT JOURNAL. Paris. 1864.
LA SYLPHIDE. Paris. 1850.
LE TINTAMARRE. Paris. 1862.
SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro. 1866-1868.

Recebido em 22/05/2017
Aprovado em 19/10/2017