

# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Concorrência Teatral e Propriedade Literária: o caso da opereta D. Juanita (Rio de Janeiro, 1883-1884)

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v28i1.68535>

Silvia Martins de Souza

 <https://orcid.org/0000-0002-8824-4477>

Universidade Estadual de Londrina, (UEL), Londrina-PR, Brasil

E-mail: smartins@uel.br

### Theatrical Competition and Literary Property: the case of the operetta D. Juanita (Rio de Janeiro, 1883-1884)

**Abstract:** In the second half of the 19th century, theater went through an intense process of transformation in terms of creation, production and reproduction in the main western capitals, becoming the main urban collective entertainment and one of the first signs of the emergence of a mass culture. In this article we seek to shed a little light on this phenomenon from the analysis of the paradigmatic case of the staging of the operetta D. Juanita on the stages of Rio de Janeiro between 1883 and 1884, with emphasis on one of its developments: the issue of literary property.

**Key words:** Theater; literary property; Nineteenth-century Rio de Janeiro.

### Concurso Teatral y Propiedad Literaria: el caso de la opereta D. Juanita (Rio de Janeiro, 1883-1884)

**Resumen:** En la segunda mitad del siglo XIX, el teatro vivió un intenso proceso de transformación en cuanto a creación, producción y reproducción en las principales capitales occidentales, convirtiéndose en el principal entretenimiento colectivo urbano y uno de los primeros signos del surgimiento de una cultura de masas. En este artículo buscamos arrojar un poco de luz sobre este fenómeno a partir del análisis del caso paradigmático de la puesta en escena de la opereta D. Juanita en los escenarios de Río de Janeiro entre 1883 y 1884, con énfasis en uno de sus desarrollos: la cuestión de la propiedad literaria.

**Palabras clave:** Teatro; propiedad literaria; Río de Janeiro del siglo XIX.

### Concorrência Teatral e Propriedade Literária: o caso da opereta D. Juanita (Rio de Janeiro, 1883-1884)

**Resumo:** Na segunda metade do século XIX, o teatro passou por um intenso processo de transformação em termos de criação, produção e reprodução nas principais capitais ocidentais se transformando no principal entretenimento coletivo urbano e um dos primeiros sinais do surgimento de uma cultura de massas. Neste artigo busca-se lançar um pouco de luz sobre este fenômeno a partir da análise do caso paradigmático das encenações da opereta D. Juanita nos palcos do Rio de Janeiro entre 1883 e 1884, com ênfase sobre um dos seus desdobramentos: a questão da propriedade literária.

**Palavras-chave:** Teatro; propriedade literária; Rio de Janeiro Oitocentista.

Recebido em: 13/06/2023

Aprovado em: 09/11/2023

Em outubro de 1883, o jornal *Espectador* noticiou que bem poucas vezes a cidade do Rio de Janeiro tinha tido um ano tão pródigo “para diferentes divertimentos, sobretudo o teatro”. Havia se apresentado na cidade três companhias “de ópera cômica, uma de ópera bufa, seis de dramas, três de prestidigitação e uma de coreografia” (ESPECTADOR, 14 set. 1883, p. 1)<sup>1</sup>. Em uma outra nota, esta publicada quatro meses antes, na *Gazeta de Notícias*, chegou-se a comparar o Rio de Janeiro a Paris, em termos de divertimentos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 5 jun. 1883, p. 2). À parte os exageros contidos nesta comparação, as duas notas sugerem que em inícios dos anos 1880 o Rio de Janeiro já se encontrava inserido no processo que transformou a natureza do teatro no mundo ocidental, momento em que as artes cênicas deixaram “de ser uma forma cultural definida, praticada e experimentada de forma predominantemente local, para adquirir alcance global” (BALME, 2016, p. 26).

Quando, em inícios da segunda metade do século XIX, foram extintas as subvenções governamentais aos teatros nas principais capitais europeias, as companhias teatrais se tornaram empresas como outras quaisquer. O número das salas de espetáculos aumentou significativamente, os teatros foram tomados pela música ligeira e pelos cenários vistosos, e os empresários teatrais tiveram que atender ao gosto de um público cada vez mais diversificado, que demandava novidades a todo tempo, o que exigia altos investimentos. (CHARLE, 2012, p. 15) Não surpreende que neste ambiente a concorrência entre as companhias teatrais começasse a se tornar acirrada.

No Brasil, os primeiros indícios da presença do teatro musicado datam dos anos 1840, quando as companhias francesas de Mr. Ernest e Mr. Levasseur se apresentaram na Corte com um repertório composto por *vaudevilles* e óperas cômicas de Scribe<sup>2</sup>. Nos anos 1860, as operetas de Offenbach tornaram-se o carro-chefe do Teatro Alcazar Lírico, empresariado pelo também francês Mr. Arnaud. A partir da década seguinte, o caminho já estava aberto para outros dramaturgos cujas peças foram representadas no Rio de Janeiro e nas capitais de algumas províncias do império em traduções ou adaptações graças à atividade de certos empresários, sobretudo portugueses, italianos e franceses, que traziam nas suas bagagens sucessos já testados em cidades europeias.

Um componente decisivo para o enraizamento do teatro musicado no Brasil foi o recurso à paródia no processo de adaptação, sobretudo da opereta. O responsável por este achado foi o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques com o seu *Orfeu na Roça*, paródia à opereta *Orfeu nos Infernos* de Offenbach. Ao sucesso de *Orfeu na Roça* seguiram-se os das paródias *A Bela Helena*

1 De acordo com o Sousa Bastos (1908, p. 102), ópera cônica é um misto de drama e comédia que tem na música e nos diálogos seu ponto forte e a ópera bufa tem a música mais ligeira do que a ópera cônica e diferencia-se desta por apresentar personagens burlescos e satíricos. Todos os jornais citados neste artigo foram localizados na Hemeroteca Digital Brasileira, na Hemeroteca Digital Luso-Brasileira e na Hemeroteca Digital de Lisboa.

2 Vaudevilles são comedias recheadas de pequenos números de música ligeira (SOUZA BASTOS, 1908, p. 153).

(que ganhou o título de *Abel e Helena*); *A Filha de Madame Angot* (*A Filha de Maria Angu*); *Barbe Bleue* (*Barba de Milho*) e *La Grande-Duchesse de Gèrolstein* (*A Baronesa de Caiapó*).

Em 31 de maio de 1883, a Grande Companhia de Ópera Cômica Italiana de Cesare Ciacchi se estabeleceu no Teatro Imperial Pedro II do Rio de Janeiro e anunciou a estreia da opereta *D. Juanita*. As plateias da cidade já tinham conhecimento das encenações da peça em Viena e Madri, em função das notícias veiculadas pelos jornais, tanto que a *Gazeta de Notícias* salientou que a opereta vinha “precedida de grande reputação, principalmente quanto à música, que dizem ser de grande originalidade e elevado merecimento” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 maio 1883, p. 2).

Opereta alemã em três atos escrita pelos libretistas Richard Genée e Camillo Walzel, e musicada pelo compositor Franz von Suppé, *D. Juanita* estreou no Carltheater, em Viena em 21 de fevereiro de 1880. Neste mesmo ano o libreto foi publicado em alemão e pouco tempo depois ganhou adaptações e traduções para o italiano, português, espanhol e inglês.

O libreto apresentado pela empresa Ciacchi no Rio de Janeiro foi uma versão italiana em um prólogo e dois atos. Por não existirem exemplares em português para serem adquiridos na cidade, que pudessem ajudar os espectadores a acompanharem a ação, foi publicado na Gazetilha do *Jornal do Commercio* um resumo do entrecho da opereta. Embora ele fosse avaliado como um tanto “ingênuo e descosido” pelo autor da matéria, foi considerado “um pouco menos tolo do que aqueles que estamos acostumados a ver neste gênero de composições” (JORNAL DO COMMERClO, 31 maio 1883, p. 30)<sup>3</sup>.

Poucos dias após a estreia, *D. Juanita* já se transformara um sucesso na Corte com as representações bastante concorridas às quais não faltaram o casal imperial que, segundo a *Gazeta de Notícias*, não perdeu nenhuma récita até o dia 8 de junho (GAZETA DE NOTÍCIAS, 9 jun. 1883, p. 2.). Em fins de julho, antes mesmo de a Companhia Ciacchi se retirar para Montevidéu e Buenos Aires, o empresário teatral Jacinto Heller manifestou intenção de montar uma adaptação da opereta para o português no Teatro Santana. No mês seguinte foi a vez da empresária Esther de Carvalho anunciar que *D. Juanita* estava em ensaios na Fênix Dramática e de outro empresário - Sousa Bastos - comunicar que a opereta seria também levada no Teatro das Novidades. Em agosto de 1883, portanto, o Rio de Janeiro vivenciava uma situação inusitada: três empresários se preparavam para colocar em cena simultaneamente um mesmo espetáculo. A situação gerou uma polêmica na imprensa que, além de tratar da concorrência teatral, abrangeu questões relativas aos direitos de propriedade literária, tal como eram chamados os direitos autorais na ocasião.

Foi a peculiaridade deste acontecimento o impulso que deu origem a este artigo. Para sua

<sup>3</sup> A primeira edição da opereta em português só apareceu no Rio de Janeiro em novembro de 1883 e foi impressa por Augusto F. dos Santos, proprietário da Tipografia Comercial (BERGER, 1984, p. 175).

elaboração nos baseamos nos trabalhos de três historiadores que se transformaram nos fios condutores da análise: Christopher Charle, Christopher Balme e Fernando Antônio Mencarelli, Embora Charle e Balme considerem o teatro um componente paradigmático para se entender as dinâmicas e contradições da modernidade que começou a tomar corpo no mundo ocidental a partir de 1850, eles priorizam elementos diferentes para o entendimento deste processo os quais, todavia, se complementam. Charle defende que, por ter sido o principal entretenimento coletivo do período, capaz de atingir uma gama diversificada de espectadores, o teatro provocou um efeito acelerador nas mudanças de costumes, hábitos e códigos morais nas sociedades (CHARLE, 2012, pp. 19-30). Balme, por sua vez, observa que um duplo imperativo impulsionou o teatro produzido no período – o comércio e as ideias –, e argumenta que esta dimensão econômica não deve ser relegada a segundo plano cabendo ao historiador desvelar como, quando e em que circunstâncias isso aconteceu (BALME, 2016, p. 210). O diálogo com Fernando Antônio Mencarelli, justifica-se por três motivos. Em primeiro lugar, porque foi a partir da leitura da sua tese de doutorado que localizamos uma documentação que propiciou investigar o episódio que deu origem a este artigo, o qual ele cita, mas não analisa. Em segundo lugar, por ser ele um dos historiadores brasileiros que mais tem explorado as estratégias comerciais e simbólicas utilizadas por atores, autores, diretores e empresários no teatro brasileiro da segunda metade do século XIX. E, por fim, por compartilharmos com ele o interesse por uma abordagem de objetos culturais informada pelas premissas da história social da cultura, isto é, centrada na diversidade dos sujeitos históricos e nos conflitos e tensões presentes em diferentes espaços e práticas sociais. A partir de tal perspectiva, certos episódios emergem como “portas de entrada” para acessar zonas opacas do fenômeno teatral, deixando claro que tal expressão não deve entendida no sentido positivista de acesso transparente ao passado. Ao contrário, tais “portas de entrada” são recursos que só se validam a partir de dois movimentos simultâneos: a historicização do objeto e a mediação do historiador, que trabalha com categorias como “verdade” e “verossimilhança”, ou “provas” e “possibilidades”, deixando claro seu papel na narrativa.

O presente texto tem por objetivo lançar alguma luz sobre um momento do processo de inserção do Brasil no circuito potencial de sucessos teatrais da primeira globalização cultural a partir de uma análise das repercussões das encenações e da polêmica travada em torno *D. Juanita* nos palcos do Rio de Janeiro, entre 1883 e 1884<sup>4</sup>. Para tanto, utilizamos como fonte principal a

4 A noção de globalização cultural aqui utilizada foi tomada de empréstimo a Christopher Balme. Para ele, “durante a segunda metade do século XIX, ocorreu uma mudança sísmica na maneira como as nações e culturas começaram a lidar umas com as outras, e que, por sua vez, se reflete nas formas pelas quais o teatro foi organizado e disseminado, e na maneira como funcionou como força cultural” (BALME, 2012, p. 208, grifo nosso). Dentre as possibilidades de investigação que o tema oferece, ainda segundo Balme, encontra-se a mobilidade de empresários, atores e companhias, e os desdobramentos destas experiências de contato, que raramente ocorreram de forma tranquila, e

imprensa periódica, pelo fato de que foi por meio dela que as encenações e a polêmica foram publicizadas, sempre conscientes de que elas, como quaisquer fontes, apresentam as opiniões e visões dos seus autores<sup>5</sup>. O movimento realizado foi o de colocar em diálogo as vozes que emergem das matérias e notas publicadas nos periódicos com uma outra documentação, basicamente legislações, apontamentos sobre o teatro português e brasileiro, dicionário de teatro e obras que fornecem subsídios para a história do ator no século XIX. Em função disto, se algumas vezes o texto pode parecer uma de bricolagem de falas, isto ocorre em função dos limites impostos pelas próprias fontes e do esforço de dar a ver ao leitor de hoje as tensões e os conflitos vivenciados nos meios teatrais por homens e mulheres do passado.

\* \* \*

As pretensões de Jacinto Heller, Esther de Carvalho e Sousa Bastos de montarem a opereta *D. Juanita* concomitantemente despertaram a atenção da imprensa fluminense naquele ano de 1883. O jornal *Lucros e Perdas* sublinhou que “um empresário estrangeiro comeu a carne”, e que outros empresários “atiravam-se ao osso” acrescentando: “Terá este o que roer? E, se tiver, chegará para os três?” Provavelmente surpreso com o inusual da situação, o autor anônimo da matéria se perguntava se isso teria sido feito “de comum acordo” entre os empresários e concluía dizendo: “Vamos ter três *Donas Juanitas* distintas e..... nenhuma verdadeira talvez” (LUCROS E PERDAS, ano 3, ago. 1883, p. 56). O que esta afirmação explicitava era que os espectadores assistiriam a adaptações do original, como já era comum ocorrer com peças estrangeiras encenadas no Rio de Janeiro naqueles tempos.

A portuguesa Esther de Carvalho foi, além de empresária, uma atriz e cantora que, após conquistar sucesso em Lisboa, veio para o Rio de Janeiro em 1882, acompanhando o ator Ribeiro, seu colega de trabalho no Teatro Trindade com quem mantinha um relacionamento amoroso. Ribeiro chegou ao Rio contratado pelo empresário português Sousa Bastos, que se estabeleceu na cidade no ano anterior, o qual posteriormente também contratou Esther para fazer parte do elenco da sua empresa. Algum tempo depois, os dois se desligaram da companhia de Sousa Bastos para formar a sua própria no Teatro Fênix Dramática e passaram a estabelecer concorrência com ele (ÁLBUM FIGUEIRENSE, 10 mar. 1935, p. 318).

Jacinto Heller era filho de um português que chegou com a família ao Brasil quando ele são uma decorrência da forma como o teatro passou a ser considerado uma mercadoria na transação comercial entre países.

5 O teatro, ao lado da imprensa, foi um dos meios de comunicação que atingiu uma ampla gama de categorias sociais apresentando a vantagem em relação a esta última por não requerer competências de leitura. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, como a brasileira do século XIX, a leitura em voz alta e comunitária foi uma das mais importantes formas de circulação e apropriação de textos, da qual se beneficiou a imprensa.

contava três anos de idade. Aqui Heller fez-se ator e trabalhou com empresários famosos como João Caetano, Joaquim Heliodoro dos Santos e Furtado Coelho. Em 1870, ele tornou-se empresário ao adquirir do ator Francisco Correa Vasques a companhia que este montara no Fênix Dramática em 1868, que sob a direção de Heller durou 23 anos. Durante uma década, Heller foi o mais importante empresário a explorar os gêneros dramático-musicais no Rio de Janeiro, situação que começou a sofrer abalos com a chegada de Sousa Bastos à cidade (SOUZA BASTOS, 1898, p. 122).

Sousa Bastos começou sua carreira em Lisboa como jornalista, colaborando com periódicos especializados em teatro; foi autor e adaptador de dramas, comédias, operetas e revistas, ensaiador, diretor e empresário teatral em Lisboa e no Rio de Janeiro. Nesta cidade, na qual ele chegou em 1881, sua primeira iniciativa foi visitar todos os teatros para ver em qual deles se estabeleceria. Por seu nome já ser conhecido nos meios artísticos brasileiros, ele chamou atenção de Haddock Lobo, um entusiasta do teatro e tradutor de peças francesas que resolveu apoiá-lo. O Teatro Príncipe Imperial passava por uma reforma na ocasião ao término da qual foi alugado por Haddock Lobo, que lá montou uma companhia cuja direção entregou a Sousa Bastos (RIBALTAS E GAMBIARRAS, 13 out. 1881, pp. 1-2).

As pretensões de Esther, Heller e Sousa Bastos de montarem simultaneamente a *D. Juanita* acabaram por alimentar uma polêmica nos jornais iniciada por Celestino da Silva, um outro português que começou suas atividades no Brasil como cambista de teatro e chegou a tornar-se empresário do ramo. Eduardo Vitorino, que foi seu sócio por um tempo, disse que Celestino viajava por Madri, Paris, Lisboa e Milão para conhecer as novidades que trazia para o Brasil e que ele sabia como poucos escolher as peças de acordo com o gosto das plateias brasileiras. Embora tivesse estabelecido residência em Portugal, os negócios de Celestino eram no Brasil, sendo em Lisboa que ele firmava parte dos contratos com os atores e companhias (MENCARELLI, 2003, p. 86). No Brasil, seus investimentos começaram com a contratação de espetáculos de crianças revelação ou crianças prodígio, como então se dizia. Em 1882, ele contratou as pequenas atrizes Gemma Cuniberti (italiana) e Francisca Julieta dos Santos (brasileira), que fizeram sucesso na cidade encenando nos Teatros São Luiz e Recreio Dramático o papel de Pedro da comédia *O Demônio Familiar* de José de Alencar. Gemma e Julieta de tal maneira se notabilizaram com suas interpretações repletas de gestos, inflexões e maneiras traquinas que os jornais alimentaram uma rivalidade entre elas com base em seus potenciais cênicos (GAZETINHA, 28 jun. 1882, p. 2). Outras fontes de lucro de Celestino foram a contratação de companhias equestres, que tinham boa aceitação entre as plateias fluminenses, e a aquisição de direitos de propriedade literária de dramaturgos estrangeiros dos quais ele se tornava representante no Brasil. Quando as obras eram aqui encenadas, Celestino da Silva repassava uma porcentagem previamente contratada para o autor

e embolsava o restante do valor (VITORINO, 1917, 177-1880).

Diante do sucesso alcançado pela Companhia Ciacchi, e do potencial de retorno financeiro que a montagem de *D. Juanita* apresentava, Celestino da Silva negociou com Jacinto Heller a venda de uma adaptação em três atos e quatro quadros da *D. Juanita* de autoria de Eduardo Garrido, de quem comprara os direitos para encenação no Brasil<sup>6</sup>.

Adaptação ou acomodação era o nome dado à prática de adequar idioma, ação, costumes, cenas e caracteres de uma peça feita num país para outro. Como a ideia subjacente a este processo era aumentar o público potencial, as peças muitas vezes ganhavam libreto novo e conservavam a partitura original ou o libreto era traduzido e a partitura adaptada. Por se tratar de um trabalho que pressupunha muitas transformações, a adaptação resultava num outro texto, tanto que alguns autores espanhóis e portugueses chegaram a considerar originais as peças francesas que adaptavam. Este não era, portanto, um trabalho simples, tanto que uma boa adaptação era tida como algo raro, e alguns autores de notabilizaram como adaptadores, como foi o caso de Eduardo Garrido (SOUZA BASTOS, 1908, p. 11).

Desde fins de junho de 1883, porém, Celestino tomou conhecimento de que outros empresários estavam com adaptações da opereta em mãos. Vendo seus planos de exclusividade ameaçados e diante da possibilidade de Jacinto Heller declinar do negócio com ele firmado ou de sofrer alguma pressão por parte de Eduardo Garrido, conhecido por ser implacável na cobrança de seus direitos autorais<sup>7</sup>, Celestino resolveu tentar impedir que seus concorrentes concretizassem seus objetivos e a maneira que encontrou para fazer pressão sobre eles foi criando uma polêmica pela imprensa.

Logo na primeira matéria que publicou, Celestino argumentou que obtivera os direitos dos autores por meio de Ciacchi, o que não conseguiu sustentar por muito tempo já que o próprio Ciacchi tinha em mãos uma adaptação e não o original do libreto. Mas com base neste argumento ele inicialmente declarou que, embora nada tivesse contra as pretensões de Esther de Carvalho e Sousa Bastos, se via forçado a entrar na justiça contra eles para não levar prejuízos por ser o detentor legal dos direitos dos autores no Brasil (GAZETINHA, 28 jun. 1883, p. 2). Celestino acusou Moreira Sampaio de ter oferecido, e Esther de Carvalho aceito, uma tradução de sua autoria, sem que com isso a empresária cometesse “a mais pequena (sic) desonestidade”, como fez questão de sublinhar (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 ago. 1883, p. 3). Quanto a Sousa Bastos, ele foi mais incisivo: disse que ele cometera simultaneamente um crime, uma deslealdade e uma ingratidão,

6 O jornal português *O Economista* (25 de agosto de 1883, p. 3) anunciou que Heller tinha a adaptação de Garrido em seu poder, que brevemente entraria em ensaios e que a peça prometia ser uma mina de ouro para o empresário.

7 Consta que Garrido circulava às noites cobrando seus direitos de propriedade aos empresários dos teatros de Lisboa que encenavam suas peças (O OCCIDENTE, 29 jan. 1913, p. 15).

porque por mais de uma vez solicitara camarotes grátis a Ciacchi para assistir à peça e deles copiara ou taquigrafara o texto o que em vários países, lembrava ele, era considerado crime (IDEM).

Azeredo Coutinho apressou-se em responder a Celestino afirmando ser ele o tradutor da versão que Esther possuía, no que foi ridicularizado por um anônimo, na *Revista Illustrada*, que disse que “Herr Azeredo Coutinho” não tinha qualquer condição de realizar a tradução e que ao declarar-se o tradutor quis apenas “ser agradável ao novo membro do Conservatório Dramático”, Moreira Sampaio (REVISTA ILLUSTRADA, 18 ago. 1883, p. 6). Moreira Sampaio veio também a público esclarecer que não oferecera nenhuma tradução a Esther porque não possuía o original, e se de memória não a arranjara para ela “foi somente para atender aos instantíssimos pedidos do Sr. Celestino”, publicizando uma atitude tomada por Celestino até então desconhecida. Diante disto, Moreira Sampaio concluía a nota instando Celestino a provar ser o detentor dos direitos dos autores e dizendo lamentar, caso ele os possuísse, por ter “tão mal-empregado o seu dinheiro, comprando um objeto cuja propriedade a lei não lhe garantia” no Brasil (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 ago. 1883, p. 3). Sousa Bastos, por sua vez, desafiou Celestino a publicar o documento de transferência dos direitos do autor, que ele garantia não existir uma vez que a peça não tinha nenhum proprietário legal no Brasil. Mas na sua resposta ele também declarou ter copiado a peça ao assistir algumas encenações da Companhia C. Ciacchi, que não foram todas gratuitas, como fez questão de sublinhar, e de tê-la “arranjado” para o português porque, não tendo proprietário legal no país, qualquer um estava no seu direito de “fazer um libreto baseado no que viu”. Por fim, Sousa Bastos argumentou ser esse expediente mais honesto do que alguns aos quais era dado Celestino da Silva, tais como receber os direitos de algumas peças e não os repassar aos autores ou roubar a peça de um autor para vende-la a algum empresário desavisado (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19 ago. 1883, p. 3). Houve ainda alguém que utilizando o pseudônimo “Rábula Velho” lembrou a Celestino que ele não sofreria nenhum dano ou prejuízo porque não comprara os direitos dos autores da opereta, mas sim uma adaptação que lhe foi vendida por Ciacchi e que, mesmo que tivesse comprado, ele deveria estar ciente de que “nossa legislação não reconhece o direito de propriedade literária e artística aos estrangeiros”. Ainda que considerasse que tal ausência se constituísse uma injustiça, “Rábula Velho” sublinhava que isto não era motivo concreto para Celestino acusar os empresários de roubo. O que eles fizeram, concluía ele, foi mandar “arranjar a peça” e “copiar uma ária cantada no proscênio do teatro não constitui um roubo nem mesmo uma ação repreensível” (FOLHA NOVA, 10 de agosto de 1883, p 2).

Diante das respostas, Celestino da Silva passou a centralizar suas acusações em Sousa Bastos, até porque a esta altura Esther já declinara de montar a opereta por haver sido diagnosticada

com a tísica pulmonar à qual sucumbiria em janeiro de 1884<sup>8</sup>. Dentre as acusações que ele passou a fazer constavam menções a processos abertos por Haddock Lobo contra o empresário e imputações que envolviam a atriz Pepa Ruiz. Como dito anteriormente, em 1881 Sousa Bastos chegou ao Rio e aqui constituiu uma companhia teatral com a ajuda de Haddock Lobo, formada por atores que mandou vir de Lisboa e outros que contratou no Rio, preferencialmente portugueses. Em fevereiro de 1882, quando realizou uma turnê a São Paulo que lhe rendeu prejuízos, Haddock Lobo abriu um processo contra ele por dívidas acumuladas de 14 contos de réis, parte delas relativa ao adiantamento de passagens e proventos a atores trazidos de Lisboa. Sousa Bastos procurou ganhar tempo na justiça desocupando o Príncipe Imperial e transferindo-se para o Teatro Lucinda, que rebatizou com o nome de Teatro das Novidades (MENCARELLI, 2003, pp. 133-134). A atriz espanhola Pepa Ruiz veio de Portugal com Sousa Bastos, mas contratada por Jacinto Heller por um salário de 40 libras e com a passagem paga por ele. Em junho de 1881, ela estreou na companhia de Heller (GAZETA DE NOTÍCIAS, 9 jun. 1881, p. 2), mas em abril do ano seguinte já havia se incorporado ao elenco de Sousa Bastos. Ao que parece, ela descumpriu os termos firmados no contrato e não devolveu a Heller os valores que este lhe adiantara, o que o levou a abrir um processo na justiça contra ela (JORNAL DO COMMERCIO, 29 ago. 1883, p. 2). Não faltaram também insinuações de Celestino a questões referentes à vida privada de Pepa, expondo seu relacionamento amoroso com Sousa Bastos. Como se isto não bastasse, ele divulgou o trecho de uma suposta carta enviada por Sousa Bastos a um amigo em Portugal em que dizia que os regentes das orquestras brasileiras eram “mulatos muito estúpidos” e que ele estava “condenado a aturar um”, e das plateias ele fez questão de dizer que elas eram um bando de macacos, visto que cada brasileiro “é um macaco” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 ago. 1883, p. 3).

Celestino ainda publicou algumas notas em jornais até 1 de setembro, mantendo o mesmo tom das demais, sem que obtivesse qualquer resposta. Mas as críticas à sua postura e ao nível a que ele fez descer o debate, que já vinham aparecendo nos jornais, não cessaram, tanto que uma nota na *Revista Ilustrada* afirmava não existir nada mais “cômico do que essa embrulhada” que Celestino “maquinou” e em que “tanta gente caiu de ventas”:

Se o autor que também urdiu a trama, não tem ainda um título para a sua comédia, eu dou-lhe um:

*Os podres de fora.*

Porque realmente é muito podre de fora, o que se tem visto nesta discussão a propósito da bela ópera de Suppé.

*A roupa suja na imprensa*

<sup>8</sup> Com sua retirada de cena para tratar da saúde, Esther passou temporariamente a direção da sua empresa para o ator Simões e logo depois para Luiz Braga Júnior, de quem se tornou sócia e que, após sua morte, comprou seu espólio (O OCCIDENTE, 29 jan. 1913, p. 15).

(REVISTA ILLUSTRADA, 18 ago. 1883, p. 6. Grifos no original)

As trocas de acusações e insultos entre os envolvidos, sublinhados por essa nota e as outras aqui transcritas, revelam os conflitos que permeavam os meios teatrais decorrentes dos desdobramentos relativos a negócios de alto risco e retorno incerto, nos quais êxitos e fracassos caminhavam de mãos dadas. Mas são as repostas de “Rábula Velho”, Moreira Sampaio e Sousa Bastos que nos interessam, por tocarem em um assunto importante: a ausência de legislação específica sobre direitos de propriedade literária no Brasil.

Sabe-se que estes direitos foram aqui tardiamente reconhecidos e apenas na República foram parcialmente contemplados com a promulgação da Lei n. 496 de 1 de agosto de 1898, a despeito das tentativas de aprovação de algum instrumento legal que deliberasse sobre o assunto durante o Império. Tem-se informação de três projetos que “enfatizavam a importância da literatura dramática para os autores, a qual, contradiatoriamente, convertera-se em fonte de lucros para empresários teatrais e editores” (GODOI, 2017, p. 574), a saber, o de autoria do deputado cearense Aprígio Justiniano da Silva Guimarães (1856); o do deputado paulista Bernardo Avelino Gavião Peixoto (1857) e o de José de Alencar (1875), sem que nenhum deles tivesse saído do papel.

Ao longo do século XIX, as questões concernentes à propriedade literária foram resolvidas utilizando-se do art. 261 da Código Criminal do Império, aprovado pela Lei de 16 de dezembro de 1830, que considerava furto

Imprimir, gravar, litografar, ou introduzir quaisquer escritos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez anos depois da sua morte, se deixarem herdeiros.

Penas - de perda de todos os exemplares para o autor, ou tradutor, ou seus herdeiros; ou na falta deles, do seu valor, e outro tanto, e de multa igual ao tresdobro do valor dos exemplares (TINOCO, 2003, p. 458).

Num momento em que a ideia de autoria no teatro ainda não havia se firmado, diferentes formas de pilhagens tais como troca de títulos de obras, alteração do conteúdo das peças, plágios e roubos, foram amplamente utilizados para burlar o pagamento aos autores pela encenação de suas obras. No Brasil, literatos como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, foram vítimas de plágios e furtos e o uso ilegal de algumas de suas peças teatrais lhes levaram a apelar para a justiça.

Ocorre, porém, que o art. 261 só contemplava os autores brasileiros, situação em que não se encontravam as adaptações de *D. Juanita*, ambas feitas por portugueses. Além disso, o expediente utilizado por Sousa Bastos, por ele mesmo reconhecido, de adaptar uma peça de ouvido era uma

prática antiga e aceita na Europa, da qual sequer Shakespeare e Molière ficaram a salvo (CHARTIER, 2002, p. 44), prática esta que foi beneficiada pela inexistência de textos impressos e pela presença de taquígrafos nos teatros para anotar a ideia da trama ou de personagens e reproduzi-las posteriormente.

Desconhece-se a existência de qualquer processo aberto por Celestino da Silva contra Sousa Bastos relacionado ao assunto, o que nos faz pensar, mais uma vez, que ele lançou mão da polêmica com o intuito de levar Sousa Bastos a declinar da montagem da opereta, no que, no entanto, não foi bem-sucedido. Sousa Bastos estreou sua adaptação em três atos da opereta no dia 12 de setembro e a crítica demonstrou-se favorável ao espetáculo. Elogiou-se a riqueza do cenário e do vestuário; a atuação do coro e da música de Suppé, sob a regência do maestro Simões Júnior; a *performance* de alguns atores, sobretudo Irene Manzoni e Xisto Bahia, e a “tradução”, por alguns considerada esmerada (GAZETA DA TARDE, 10 set. 1883 p. 4; O BRAZIL, 14 set. 1883, p. 2 e ESPECTADOR, 16 set. 1883, p. 1). As representações continuaram ao longo do mês transformando a peça um sucesso de bilheteria.

No dia 25 de outubro foi a vez de Jacinto Heller apresentar às plateias do Rio de Janeiro sua versão da *D. Juanita*. O anúncio da récita de estreia sublinhava o esforço despendido pela empresa para oferecer um bom espetáculo. Nele dizia-se que todo o cenário era novo e fora pintado pelo cenógrafo italiano Cláudio Rossi; o vestuário “riquíssimo” fora inspirado na Viena da época e que da parte musical, que ficou ao encargo dos maestros Henrique Alves de Mesquita e Carlos Cavallier Darbilly, constavam as mais recentes alterações feitas por Von Suppé à partitura original, tal qual estava sendo levada no Bouffes Parisiens. Diante das despesas extraordinárias que teve que assumir, o empresário esclarecia, ainda que lamentando, ter sido “forçad[o] a fazer um pequeno aumento no preço dos bilhetes” (GAZETA DA TARDE, 25 out. 1883, p. 1). Após a estreia, a crítica registrou que embora fosse favorável ao espetáculo como um todo, lhe fazia algumas restrições. Da adaptação de Garrido considerou-se que ela havia “estragado” o original trocando trechos da música de lugar; mudando o sexo de alguns personagens e aumentando o número de quadros. Do tenor Pollero foi dito que, apesar de ele ter uma excelente voz, sua interpretação ficou comprometida por ter que cantar pela primeira vez numa língua que “apenas poderia conhecer de ouvido”. Reclamou-se, por fim, do aumento do preço dos bilhetes dizendo-se já se “ter visto coisa melhor por 2 mil réis”, numa clara alusão aos preços mais baixos das entradas no Teatro Príncipe Imperial (ESPECTADOR, 25 out. 1883, p. 2; GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 out. 1883, p 2 e 2 out. 1993, p. 3)

Coincidência ou não, no dia seguinte ao da estreia no Teatro Santana, o tenor Pollero amanheceu doente e foram suspensas as encenações no Santana (GAZETA DA TARDE, 3 nov.

1883, p 1). Durante alguns dias, apenas o Príncipe Imperial levou a opereta até que no dia 6 de novembro os anúncios das récitas deste teatro e do Santana foram pela primeira vez publicados lado a lado na *Gazeta da Tarde* com ambos anunciando que naquela noite iriam levar a opereta.

Figura 1



Fonte: *Gazeta da Tarde*, 25 out. 1883, p. 4.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/doctreader.aspx?bib=226688&pasta=ano%20188&pesq=%E2%80%9Cpopularissima%20opera%20comica%E2%80%9D&pagfis=3086>

O mesmo anúncio apareceu no dia 8, mas a partir do dia 14 a companhia de Sousa Bastos começou a oferecer *O espelho da verdade* até que se retirou em novembro para uma turnê em São Paulo de onde só retornou em fevereiro do ano seguinte estabelecendo-se no Teatro das Novidades. Durante o tempo em que sua companhia esteve em turnê na província, *D. Juanita* foi encenada quase que diariamente até o fim do ano no Santana, com sucesso.

O Santana voltou a encenar a opereta no dia 2 de janeiro de 1884, após as festas de fim de ano. Ao retornar de São Paulo, quando passou a ocupar o Teatro das Novidades, o primeiro espetáculo da companhia de Sousa Bastos, realizado no dia 6 de fevereiro, foi também com a *D.*

*Juanita*. O que se pode constatar é que a partir de fevereiro de 1884, o Santana e o Novidades voltaram a encenar a opereta, só que em dias alternados o que nos leva a pensar que os dois empresários parecem ter firmado uma espécie de acordo tácito de não concorrerem frontalmente. (O BRAZIL, 19 fev. 1884, p. 2).

As récitas continuaram pelo mês de fevereiro adentro, sem serem suspensas sequer nos dias de carnaval. Ao contrário, os festejos de Momo ensejaram uma versão diferente da opereta levada no Teatro das Novidades com atores vestidos de frades, príncipes e outras fantasias carnavalescas, provocando entusiasmo no público pela originalidade e excentricidade (O BRAZIL, 28 fev. 1884, p. 1).

Estamos agora em março de 1884. Naquele mês, os leitores da *Gazeta da Tarde* se depararam com um folhetim escrito pelo ator Francisco Correa Vasques, que fazia parte da companhia de Jacinto Heller desde os anos 1870. Nele, Vasques comentava, em tom satírico, a celebração de um acordo que ele denominou “contrato monopólio”, entre os maiores empresários teatrais da Corte, cujos leitores que acompanharam as disputas em torno de *D. Juanita* pelos jornais certamente identificaram de imediato:

A 8 de março de 1884, à uma hora da tarde, reuniram-se as potências teatrais: S.M. Jacintíssima I; S.M. Souza Bastíssima I; S.M. Braguíssima I; S.M. Braguíssima II, para celebrarem entre si um tratado de aliança ofensiva e defensiva.

Os quatro obrigam-se em primeiro lugar a medirem-se na imprensa pela mesma bitola.

Pela sua parte cada um obriga-se: S.M. Jacintíssima a não dizer mais que as peças que sobem à cena como foram nos bufos; S.M. Souza Bastíssima, a não alinhavar as ditas sem ponto; S.M. Braguíssima I, a retirar as alusões ao Mandarim; S.M. Braguíssima II, que não vive de cantiga, a continuar na mesma (GAZETA DA TARDE, 6 mar. 1884, p. 1. Grifos no original)

Com estas palavras Vasques publicizava um assunto sobre o qual até aquele momento só se tinha informações por meio de boatos que circulavam nos meios teatrais. Trava-se da intenção de alguns empresários teatrais de firmarem um acordo estabelecendo regras de concorrência que protegessem seus interesses

A escritura pública em que se firmou esse “contrato monopólio” foi localizada e detalhadamente analisada por Fernando Mencarelli, mas não o episódio que vimos aqui analisando, provavelmente por ele não ter tido acesso à mesma documentação que tivemos. Sobre este episódio, Mencarelli apenas menciona que *O Mandarim*, revista dos acontecimentos do ano de 1883, de autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, continha um ato em que os autores satirizavam a disputa entre Sousa Bastos e Heller, cujos nomes foram substituídos pelos autores por Keller e Silva

Bastos, pela encenação *de D. Juanita*, que resultou em duas montagens concorrentes (MENCARELLI, 2003, p. 114). Nossa hipótese, que em nada desmerece a interpretação de Mencarelli, é que as disputas em torno das montagens de *D. Juanita* foram o estopim para a assinatura deste contrato, e isto porque muito do que foi nele acordado contemplou questões que emergiram durante a polêmica travada nos jornais tais como a definição de um preço único para os bilhetes das récitas e dos horários e dias para as encenações, que nunca deveriam ser vespertinas, aos domingos ou dias santos; que as peças encenadas por uma companhia no Rio e nas províncias não poderiam ser representadas nos mesmos dias pela outra; definiram-se os preços a serem pagos aos autores das peças, bem como que os atores que se desligassem de uma delas não poderiam ser contratados pela outra pelo prazo de três meses<sup>9</sup>.

O que podemos concluir deste episódio percorrido a largos passos? Creio que um dos elementos mais significativos é a constatação de que, nas últimas décadas do século XIX, já tomara corpo no Rio de Janeiro um sistema teatral que se sustentava a partir de algumas redes, tal como já acontecia em algumas capitais europeias. Uma delas foi a circulação das companhias estrangeiras em turnês, que difundiam repertórios, introduzindo cidades de diferentes países no circuito potencial de sucessos teatrais. Outra rede se apoiava nas adaptações e traduções que, da mesma forma que as turnês, garantiam a circulação e a difusão de peças. Neste processo, adaptações, contrafações e plágios de textos se multiplicavam e os direitos dos autores eram constantemente desrespeitados algo que, vale a pena lembrar, também acontecia na Europa, e revelam disputas em torno das diferentes concepções de propriedade literária e trabalho intelectual no Rio de Janeiro em inícios dos anos 1880. Uma terceira rede foi a imprensa. Fossem os jornais especializados ou não em teatro, eles atualizavam as notícias estrangeiras e com isto acabavam por sugerir os títulos que seriam traduzidos ou adaptados, por já virem precedidos de reputação positiva. Além disto, as notas ou polêmicas travadas nas páginas dos jornais davam visibilidade aos empresários teatrais, sem contar que os críticos eram capazes de construir e destruir reputações com a mesma rapidez.

A documentação pesquisada chamou atenção também para a forma como certas representações sobre brasileiros foram atualizadas por portugueses naquele ano de 1883. A carta que Sousa Bastos enviou a um amigo, mencionada páginas atrás, lançava mão de uma visão preconceituosa dos brasileiros vistos como macacos. Se, no período da Independência, esses preconceitos foram utilizados para demarcar as diferenças entre a população dos dois reinos e para apostar na inviabilidade de um país recém-independente, submetido aos supostos “perigos” da gente

<sup>9</sup> Não cabe aqui uma análise pormenorizada deste contrato, algo que foi realizado com competência por Fernando Mencarelli e recomendamos a leitura para quem queira melhor conhecê-lo. O que fizemos foi destacar os elementos nele presentes que reforçam nossa hipótese.

“de cor”, nos anos 1880 eles serviram para procurar demarcar um espaço de atuação para os portugueses com base em uma suposta superioridade cultural e racial em relação aos brasileiros. Mas uma coisa é possível afirmar com relativa margem de certeza: por mais que alguns brasileiros envolvidos com os meios teatrais sofressem preconceitos por parte dos portugueses estabelecidos ou de passagem pelo Brasil, tais preconceitos não conseguiam esconder algo que os contemporâneos podiam constatar na prática, isto é, que o Brasil se tornara um mercado atrativo e essencial para o teatro português, que dele se tornou parcialmente dependente. Nesse processo, a presença de atores e músicos negros trouxe para os palcos contribuições significativas. No caso da música teatral são de se destacar por exemplo, as composições de Henrique Alves de Mesquita, músico negro, de formação erudita, regente da orquestra da companhia de Jacinto Heller, que incluía em suas composições elementos musicais de tradição africana. O também maestro negro Simões Jr., que na ocasião fazia parte da companhia de Sousa Bastos, notabilizou-se por suas participações em recitais no Clube Beethoven, espaço dedicado à apresentação de música erudita, mas, assim como Mesquita, tirava seu sustento dos teatros musicando operetas e revistas de ano.

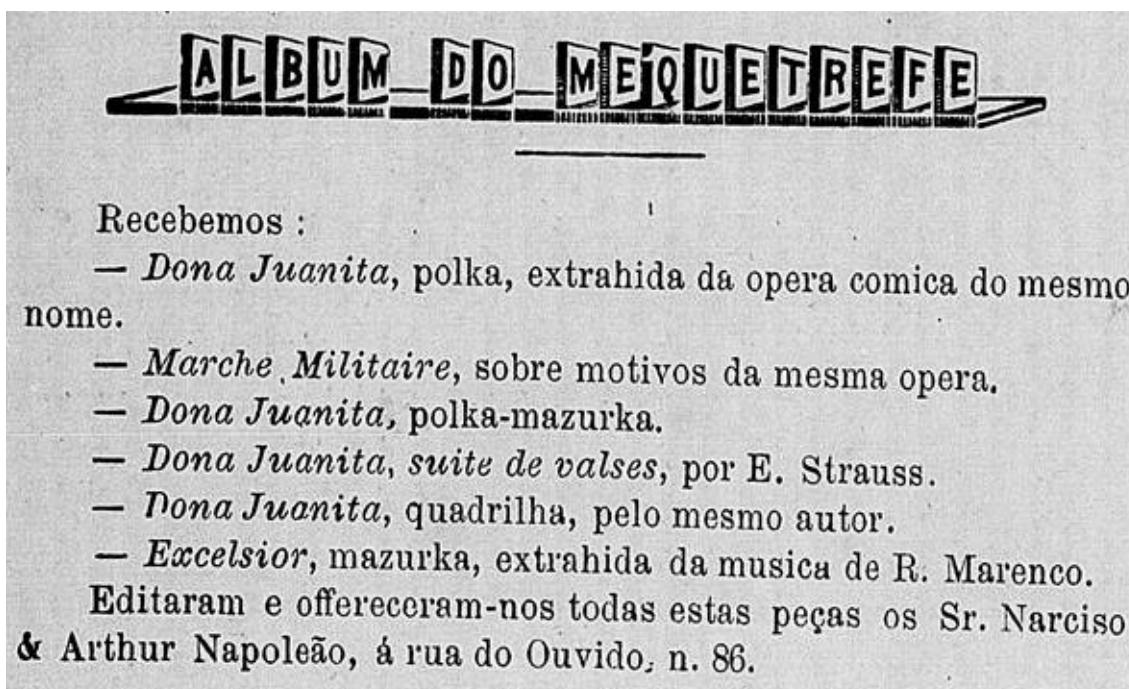
*D. Juanita* se sustentou em cena no Rio de 1883 a 1885 e marcou o cotidiano da cidade. Uma semana depois da estreia no Teatro das Novidades, aproveitando-se da repercussão dos debates na imprensa, a atriz e empresária brasileira Apolônia Pinto, que se estabelecerá no Teatro Recreio Dramático, ofereceu como espetáculo *Roubaram D. Juanita*, um “despropósito a propósito, taquigrafado por um distinto escritor brasileiro, autor de várias comédias aplaudidas neste teatro”, prometendo ao público uma “gargalhada monumental”. A autoria da peça não foi revelada, mas o título, o local onde se passava a ação (Rua do Espírito Santo, onde ficava o Teatro das Novidades), a menção à taquigrafia e os nomes de alguns personagens tais como Pacífico Manso Cordeiro Bastos, Jacinto Guerra e Rita de Carvalho, levavam o espectador a rapidamente a associá-los à polêmica (GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 set. 1883, p. 4)<sup>10</sup>.

No carnaval do ano de 1884, não faltaram carros de crítica dos clubes Filhos do Inferno e dos Fenianos com alusões à disputa entre Heller e Sousa Bastos. Vendeu-se muito pente, rede cabelo e tecido à la Juanita naqueles anos de 1883 e 1884; abriu-se loja de armarinho com seu nome e partituras de trechos extraídos da peça adaptados para ritmos populares na cidade, passaram a ser impressas e enviadas por cortesia para os jornais que as divulgavam gratuitamente ou por anúncios pagos. Tais partituras eram vendidas nas próprias casas de impressão ou em lojas de música a preços acessíveis por quem quisesse animar suas reuniões de salão e saraus ou em lugares menos

<sup>10</sup> Aproposito era o nome dado a peças geralmente pequenas, inspiradas em acontecimentos recentes, que tinham por objetivo aguçar a curiosidade pública para um acontecimento fosse ele político, burlesco, sensacionalista, burlesco (SOUZA BASTOS, 1908. p. 15).

“nobres”, como no Clube Riachuelense de Engenho Velho (GAZETA SUBURBANA, 1 jun. 1884, p 3). A primeira a imprimir reelaborações musicais da *D. Juanita* foi a editora de Narciso e Arthur Napoleão, no que foi seguida pelas de Izidoro Bevilacqua, Viúva Filippone e Filha e Buschamnn e Guimarães<sup>11</sup>.

**Figura 2**



**Fonte:** *O Mequetrefe*, 20 jun. 1883, p. 2.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pesq=%E2%80%9C20%20de%20junho%20de%201883%E2%80%9D&pagfis=1937>

Da mesma forma, *A Lyra do Povo*, periódico musical lançado cinco dias após a estreia da opereta, trazia no seu número inaugural a partitura de uma mazurca e uma quadrilha dela extraídas por E. Strauss. Todas estas editoras de música, enfim, imprimiram e venderam muitas partituras com trechos adaptados da opereta para ritmos tais como quadrilha, polca e polca mazurca.

Montagens de partes mais populares da opereta também foram levadas em teatros do subúrbio, por grupos amadores, e até mesmo um Teatro Juanita foi aberto no jardim da fábrica de cerveja existente na rua do Conde D'Eu. Ou, dito com outras palavras, a opereta incidiu sobre mudanças de costumes, hábitos, comportamentos dos habitantes da cidade demonstrando a força cultural da qual o teatro estava revestido naqueles tempos.

Por fim, mas não em último lugar, retornamos à matéria do periódico *Lucros e Perdas*,

11 Por reelaboração musical entende-se as reduções, arranjos, transcrições e paráfrases da partitura original. Para o assunto ver PEREIRA, 2011.

citada no início desse artigo. Ela expunha uma contradição do teatro comercial que o Rio de Janeiro passou a vivenciar de forma efetiva a partir das duas últimas décadas do século XIX: se a lógica da competição levava à repetição indefinida de peças que faziam sucesso, a fim de lucrar ao máximo, essa mesma lógica não assegurava, a longo prazo, a sobrevida das empresas, porque o público pagante exigia novidades a todo instante, o que significava mais investimentos e riscos. Comércio e ideias eram, portanto, um duplo imperativo que mantinha os empresários numa contínua corda bamba acirrando a competição entre eles.

## Referências

- BALME, Christopher. Histórias Globais do Teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais. In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Ângela de Castro (orgs.) *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016.
- BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.
- CHARLE, Christopher. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- CHARTIER, Roger. *Do Palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- GODOI, Rodrigo Camargo de. José de Alencar e os embates em torno da Propriedade Literária no Rio de Janeiro (1856-1875). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 30, n. 62, set/dez de 2017.
- MENCARELLI, Fernando A. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1898)*. Tese (Doutorado em História Social). Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Estadual de Campinas, 2003, 308pp.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Musicologia). São Paulo. Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2011, 301p.
- SOUSA BASTOS, Antônio de. *Carteira do Artista*. Lisboa: Libânia da Silva, 1898.
- SOUSA BASTOS, Antônio de. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libânia da Silva, 1908.
- TINOCO, Antônio Luiz. *Código Criminal do Império*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- TRAUBNER, Richard. *Operetta: A theatrical History*. Routledge: New York and London, 2003.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VITORINO, Eduardo. *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1937.

## Websites

- <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> (Hemeroteca Digital Lisboa). Acesso em: novembro de 2022.
- <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> (Hemeroteca Digital Brasileira). Acesso em: janeiro 2022.
- <https://bndigital.bn.gov.br/home-custom/biblioteca-digital-luso-brasileira/> (Biblioteca Digital Luso-Brasileira). Acesso em: outubro 2022.