

O MÉRITO DRAMÁTICO E CÔMICO: AS ATRIZES DE TEATRO NO PERNAMBUCO OITOCENTISTA - O CASO DE MARIA LEOPOLDINA RIBEIRO SANCHES DE SÁ

*Manoel Pereira da Silva Neto**
*Aynoã Sales da Silva***

Resumo:

O teatro constituiu-se em um ambiente de importância cultural, social e política na província de Pernambuco durante o século XIX. Conseqüentemente, ocupou fortemente os jornais, as legislações, os investimentos de empresários e membros da elite e gradativamente receitas governamentais com gastos massivos em construção de teatros públicos e contratação de companhias nacionais e estrangeiras. Desse modo, tornou-se um espaço de variadas possibilidades para os seus sujeitos, como, por exemplo, para as atrizes. Possibilitou a participação artística, financeira e política dessas mulheres atrizes na sociedade pernambucana da época, na qual possuíam um protagonismo que excedia os palcos, gozando de certo prestígio social. No entanto, por subverter os papéis de gênero imposto às mulheres, as atrizes tinham seu comportamento vigiado e recebiam duras críticas por estarem no espaço público. Desse modo, o presente artigo pretende analisar o trabalho, as sociabilidades e as diversas visões sobre essas atrizes, por meio da trajetória da atriz Maria Leopoldina Ribeiro Sanches, que além de brilhar e fazer atuações de destaque nos palcos dos teatros do Recife, participou de um momento conturbado envolvendo um membro da elite pernambucana e foi alvo de uma queixa-crime. Para tal empreendimento, trabalharemos com o processo-crime movido contra ela em 1852 por João Ozorio de Castro Maciel Monteiro, anúncios de espetáculos e críticas teatrais presentes nos jornais da época.

Palavras-chave: Sociedade oitocentista. Teatro oitocentista. História das Mulheres.

Introdução

Maria Leopoldina Ribeiro Sanches de Sá era uma atriz de destaque e prestígio social no Pernambuco oitocentista que, além de brilhar e fazer grandes atuações nos palcos dos teatros do Recife, participou de um momento conturbado envolvendo membros da elite pernambucana e foi alvo de uma queixa-crime impetrada por João

* Graduando em Licenciatura em História - Universidade Católica de Pernambuco. manoel.2021103725@unicap.br.

** Graduada em Licenciatura em História - Universidade Católica de Pernambuco. aynoa.2019209549@unicap.br.

Ozorio de Castro Maciel Monteiro, no segundo cartório crime do Recife em 23 de janeiro de 1852.

A acusação foi contra ela e o ator Luís Carlos de Amoêdo, embasada no crime de estelionato previsto no artigo 264, §4º do Código Criminal do Império de 1830, que se configurava em obter de forma fraudulenta parte ou toda a fortuna de alguém. Segundo os autos judiciais, o queixoso conheceu a querelada ao assistir um espetáculo no qual ela atuava em um dos teatros do Recife, em 1851. Desse momento em diante, inicia-se uma relação muito íntima entre os dois, em que o queixoso lhe concede alguns favores e presentes, como, por exemplo, presenteando-lhe com joias e vestidos. Por conseguinte, no decorrer do ano de 1851, a relação dos dois continua e quando chegam os intensos festejos nos arrabaldes do Recife que ocorriam durante a estação calmosa, entre os meses de novembro a março, ambos alugaram casas na Capunga para passar essa temporada festiva.

João Ozorio alega ter ajudado a mobilizar a casa da atriz e arcado com as despesas do casamento da sua filha, pois segundo ele Maria Leopoldina não estava em condições de fazê-lo no momento. Conforme o queixoso, a querelada insatisfeita com “as grandes liberdades”¹ que ele tiraria com ela, nos dias 7 e 9 de janeiro de 1852, coadjuvada pelo seu genro Luís Carlos de Amoêdo, subtraiu os seus móveis e objetos pessoais. Diante disso, movido por uma forte indignação, ele vai confrontar Luís Carlos de Amoêdo na esperança que assumisse o delito, no entanto o ator, apoiado pelos parceiros de palcos, o ator e diretor Francisco Guimarães e o comico Antônio da Costa, nega o roubo. E é nessa ocasião que João Ozorio presta a queixa crime. Diante disso autoridades policiais e oficiais de justiça se prestam a fazer uma busca na casa da atriz e de seus familiares na tentativa de identificar e resgatar os objetos que o queixoso acredita terem sido furtados, mas nada se encontrou dos objetos exigidos pelo queixoso e que ele afirmava terem sido subtraídos pela querelada, de combinação com o querelado Amoêdo, genro da acusada. Ao decorrer das acusações, João Ozorio alega que Leopoldina disse ter ganhado os referidos objetos por preço da sua prostituição, mas que isso seria mentira dela, pois os

¹ Trecho da queixa-crime que relata as motivações que levou a ré a cometer o crime, que possivelmente poderiam ser os constantes assédios que ela sofria por parte do queixoso. IAHGP, Queixa-Crime. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, Primeira Vara do Recife, Ano de 1852. Autor: João Ozorio de Castro Maciel Monteiro. Réus: Maria Leopoldina Ribeiro de Sanches de Sá e Luís Carlos de Amoêdo, fl. 6.

referidos itens, como joias, bengala e pegadeira de cigarro não poderiam servir de moeda de troca para esse tipo de serviço.

Ao longo das buscas João Ozorio continua na sina de que foi enganado e roubado pelos atores numa trama cruel, tendo Maria Leopoldina como uma protagonista que arquitetou tudo e Luís Carlos de Amoêdo como um mero coadjuvante. Dentro disso tudo se coloca como um mocinho da história, pois assume o papel de vítima de uma injustiça que lhe custou um dano de quatro contos de réis, e que não ficaria passivo diante disso. O querelante até tentou ser investigador no processo e acompanhou os policiais em algumas buscas. E foi numa dessas idas ao teatro para procurar os objetos que o contrarregra lhe prestou informações, dizendo que possivelmente os itens estariam embaixo do prédio. Mas o contrarregra disse que somente viu uns caixões no teatro e ouviu dizer que tinha uma porcelana pertencente à atriz Maria Leopoldina.

No entanto, esse seu esforço não obteve o resultado esperado, pois os objetos não foram encontrados. Quanto às testemunhas, elas dizem não terem visto o furto. Nem mesmo pessoas próximas e que estavam sobre subordinadas ao querelante, como por exemplo, Jozé Pereira D'Alcantara Brandão, caixeiro que trabalhava durante a festa para José Ozorio, relata não ter presenciado precisamente *um roubo*, disse que viu um trânsito de trastes e mobília, como na vez que levou um piano caríssimo de madeira de jacarandá para a casa da querelada na rua do Apolo, e ainda também quando presenciou Luís Carlos de Amoêdo buscando uns trastes pertencentes a sua sogra que estavam na casa do seu padrão, e que isso gerou uma discussão na qual João Ozorio afirmou que os objetos em questão eram dele, mas até mesmo nesse momento não viu uma reclamação sobre alguns objetos que constam nos autos, como pegadeira de cigarro e relógio.

Por fim, o jovem caixeiro Pedro diz que não viu e ouviu nada sobre os objetos escondidos embaixo do teatro do Apolo pelos apelados e a companhia teatral. Por conseguinte, os depoimentos seguem e as demais testemunhas dizem não terem visto o roubo, e no dia de Maio de 1852 na residência do juiz municipal, Angelo Henrique da Silva, colhe-se o depoimento da atriz Maria Leopoldina, que diz ganhar 600 mil réis por mês pelo ofício de atriz, como também conhecer o queixoso e que foi presenteada por ele com uma coroa de anéis de brilhante para uma noite de espetáculo no teatro do Apolo, mas que pagou por alguns bens que foi acusada de

subtrair e arrendou uma casa na Capunga do seu próprio bolso, usando como prova material disso os seus administrativos financeiros. Além disso, segundo os jornais, ela recebia pagamentos de espetáculos em seu benefício, o que lhe colocavam em posição econômica favorável, incompatível com as alegações do queixoso. Segundo o seu depoimento, Maria Leopoldina diz que não cometeu crime algum, sendo que a presente queixa foi somente para afligi-la, e que o queixoso estava ressentido com ela devido à recusa dela de um pedido feito por ele que poderia colocar seus dois genros em perigo.

Durante todo o processo é notável que são utilizados de diversos artifícios para que fosse possível declarar Maria Leopoldina culpada dos ditos furtos, utilizando inclusive testemunhas que pudessem depor em seu favor do queixoso para lhe favorecer, atitude essa que não aconteceu, visto que seu antigo funcionário, o caixeiro Pedro, informou que não tinha presenciado nenhum roubo sequer. Além dele, outros homens de confiança de João Ozorio também foram convocados a prestar seus depoimentos, não sendo a totalidade favorável ao requerente do processo.

Por fim, depois das diversas buscas, da audiência e da oitiva das testemunhas, que afirmaram não terem visto nada referente a subtração desses itens, e do interrogatório dos réus, que afirmam que o queixoso estava querendo prejudicá-los, o juiz da primeira vara da cidade do Recife considerou os apelados inocentes e julgou improcedente a queixa.²

O teatro em Pernambuco em meados do Século XIX

Os usos sociais do tempo livre, como as festas e divertimentos, foram um campo de práticas e formas diversas no vasto território do Império do Brasil durante o século XIX, inclusive na província de Pernambuco. Tais ocasiões eram repletas de possibilidades, podendo-se festejar em festas religiosas ou cívicas nas igrejas e ruas; divertir-se em jogos de azar, idas aos botequins e vendas, espetáculos teatrais. Além de momentos de diversão, tais ocasiões se constituíam como lugares para exercício de relações políticas, culturais e econômicas (SANTOS, 2018), sendo

² O relato na introdução foi baseado nos seguintes documentos, IAHGP, Queixa-Crime. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambuco, Primeira Vara do Recife, Ano de 1852, Caixa 4. E nos anúncios de jornais sobre teatro, como, por exemplo, no Diário de Pernambuco, nº 206, de 09/06/1855.

possível criar laços de identidade, tecer sociabilidades, reafirmar e resistir a processos políticos.

Nesse terreno de possibilidades, o teatro no Pernambuco oitocentista constituiu-se um ambiente de importância cultural, política e social, configurando-se “[...] um dos espaços de manifestação cultural e diversão pública mais significativos da cidade durante o século XIX” (SOUZA, 2005, p. 36), ocupando fortemente, desse modo, os jornais, as legislações, os investimentos de empresários e membros da elite e gradativamente as receitas governamentais com o gasto massivo em construção de casas de espetáculos e contratação de artistas.

Entretanto, esse processo deu-se de forma gradativa, tendo o século XVIII como ponto chave para o estabelecimento de um teatro nacional (PRADO, 2013), a partir da criação e difusão das Casas de Ópera, com o decreto de Dom João I, que aconselhava “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade” (SOUSA, 1960, apud ÁVILA, 1977, p.58).

Diante disso, foram criadas Casas de Ópera em algumas cidades da América Portuguesa e Recife, mesmo ainda sendo uma vila, teve sua Casa de Ópera em 1772, que foi erguida no bairro de Santo Antônio um ano depois da promulgação do Alvará. Ela recebeu diversos nomes ao longo dos seus anos, mas ficou conhecida como Capoeira, recebendo duras críticas tanto pela sua estrutura precária, quanto pelas peças e público que a frequentava (FERRAZ, 2018).

Nos primeiros anos da cena teatral na capital pernambucana o investimento privado ditou a tônica, tanto mantendo as casas de espetáculos, quanto contratando artistas e construindo novos teatros, como o Apolo, que foi construído sob a direção da Sociedade Harmônica Teatral. Contudo, passa-se a ter um investimento público, pois segundo o governo e a elite provincial a capital necessitava de um teatro à sua altura. Diante desse contexto, Francisco do Rego Barros, futuro Conde da Boa Vista, contrata o engenheiro francês Louis-Léger Vauthier para projetar o novo teatro de Santa Isabel e algumas outras obras pela cidade. Todavia, os investimentos na cena teatral não ficam restritos a isso. Gestores e empresários ficariam responsáveis por manter uma companhia local com dinheiro público e também artistas de fora começam a ser contratados.

Essa tamanha relevância e incentivo que estava sendo dado ao teatro foi por ter sido considerado pelos grupos dominantes como um divertimento adequado aos novos padrões de civilidade importados da Europa não ibérica, e por se creditar a ele um caráter pedagógico e moralizador, crendo-se que ele responsável por educar a população a esse novo modo de vida, portanto servindo como um elemento crucial para a formação de identidades durante o processo de formação do Estado Nacional. Além disso, era um local que aconteciam diversas festas e formas variadas de divertimentos, como, por exemplo, a encenação de dramas, comédias, duetos musicais, bailes de máscaras, festas em comemoração às datas importantes para os governos Imperial e provincial.

Esse ambiente de divertimentos de crucial importância à época era constituído e transitado por emaranhado de gente, e os sujeitos envolvidos na querela do arrabalde ilustram isso, pois nos esclarecem os processos, relações e lugares sociais dos artistas, público e do teatro no Pernambuco oitocentista.

Primeiramente, mesmo com o investimento público na formação de atores locais, montagem de uma companhia dramática própria para o Santa Isabel, ainda havia uma certa predominância por contratar artistas de fora da província, tanto os vindos da Europa, como as companhias de ópera italianas e atores portugueses, como, por exemplo, Luís Carlos de Amoêdo, que teve destaque no Recife e Rio de Janeiro, quanto também de outras capitais brasileiras importantes para a cena dramática, como Maria Leopoldina e sua filha Leolinda, ambas baianas e que mesmo antes de pisar nos tabladros pernambucanos, já tinham destaque em Salvador.

Esse intenso trânsito de artistas, interprovincial e transatlântico, acontecia porque o Recife era uns dos principais centros culturais e econômicos da época, tanto pelo porto que servia de parada para quem vinha da Europa ou até mesmo pela sua fervilhante cena cultural, na qual passaram os “maiores músicos europeus da época” (FREYRE, p. 33, 2013).

Além dos artistas, dramaturgos e empresários, o teatro contava com outros trabalhadores, como bilheteiros, porteiros, iluminador, camareira e contrarregras. Esse último desempenha várias funções na administração do palco, como os elementos cênicos do cenário, entrada e saída dos atores, e ainda tinha responsabilidade junto com a camareira pelos figurinos (VASCONCELLOS, 2001).

Para desempenhar essa função além de se desdobrar em múltiplas atividades, o contrarregra tinha que ter uma certa confiança tanto dos artistas, como do empresário do teatro. Voltando para o fato concreto analisado, possivelmente poderia ser o caso de Melquiades Marques Vianna (THEATRO DE S. ISABEL, 1855b), que era contrarregra do Teatro do Apolo e foi inquirido pela justiça para falar sobre a suposta subtração feita pela atriz Maria Leopoldina. No seu depoimento, Melquiades diz não ter visto qualquer objeto relatado pelo queixoso no teatro, mas disse que no dia 7 de março de 1852 viu sair uns caixões pertencentes à querelada e que ouviu dizer que tinha objetos escondidos no teatro.

Por meio desse depoimento duas possibilidades se abrem. Primeiro que ela poderia realmente ter subtraído alguns bens do queixoso, mas também poderia ser móveis pertencentes a Maria Leopoldina, pois ela não tinha uma fronteira de separação entre sua casa e o teatro, visto que residia na mesma rua do teatro e sua residência servia de bilheteria para alguns espetáculos. Além disso o teatro também poderia servir de moradia, como relata o missionário viajante americano Daniel Kidder ao passar por Olinda e conhecer uma casa de espetáculo em que morava uma mulher (KIDDER, 2008).

Por conseguinte, o público que se emocionava com os dramas e riam com as comédias e farsas no Recife não era uma multidão sem rostos, pois era formada por um público diverso, mas que gradativamente foi se tornando majoritariamente pelas altas e camadas médias da sociedade. Esse processo foi causado pelo impulso civilizatório que coloca o teatro como um divertimento adequado e restrito apenas às elites. Ele utilizou elementos variados, como, por exemplo, as críticas nos jornais sobre o caráter do público que frequentava as casas de espetáculos, o Código de Conduta do Teatro, que serviu como instrumento de controle social que visava coibir comportamentos inadequados do público e restringir o acesso de populares, pois restringiu a venda de ingressos e camarotes apenas a pessoas de “boa conduta” e o acesso de pessoas “malvestidas”, a construção de espaços elitizados e marcos dessa ideia de civilização, como o teatro de Santa Isabel.

Nesse contexto observa-se uma acentuação desse processo de restrição do “[...] acesso aos espaços de divertimento, sendo a condição social requisito para frequentar os espaços civilizados da cidade” (SILVA, 2017, p. 124). Esse público das elites, barões e senhoras de engenhos escravistas, comerciantes e políticos, que além

de se divertirem e assistirem apresentações no teatro, vinham como lugar de promoção pessoal e encontro entre seus pares, para quem saber construir alianças políticas e aparecerem em destaque nos jornais. No entanto, mesmo diante das proibições de vozerias, motins e assobios pelo código do teatro, os espectadores rompiam essas normas, protagonizam debates acalorados, vaiavam, poderiam ter conversas entre si ou até mesmo contatos com artistas, como foi o caso de João Ozorio de Castro Maciel Monteiro, que conheceu a atriz baiana Maria Leopoldina Ribeiro Sanches de Sá ao vê-la atuar nos palcos de um teatro da cidade do Recife, e a cortejou com presentes como vestidos de seda e joias, como a coroa de brilhantes que utilizou no palco do teatro do Apolo. Essa era uma prática comum entre homens de diversas idades, desde de um bacharel em direito filho da elite pernambucana, como João Ozorio, que utilizou a fortuna que tinha construído com sua esposa para essas e outras gastanças que fazia desse lado do atlântico, enquanto a sua companheira passava necessidades em Portugal (AVISOS ..., 1851). Observe-se que até mesmo aqueles que não tinham tantos recursos, como o filho de Tomás Antônio Maciel Monteiro e os estudantes dos estudantes do Liceu, que cabulavam aulas para assistir aos ensaios no Santa Isabel, davam presentes mais modestos, como bouquets de flores, escreviam sonetos e declamavam poemas para as atrizes (FREYRE, 2006).

Portanto, o teatro mesmo sendo capturado e utilizado pelo Estado e elite para criar identidades, moldar costumes e demonstrar distinção sociocultural, foi povoado e transitado por diversos sujeitos, sejam eles artistas, diversos tipos de trabalhadores e o público, que além de usar como meio de sobrevivência ou até mesmo ascensão social, teciam sociabilidades e divertiam-se de forma efusiva em noites adentro do Recife oitocentista.

Maria Leopoldina entra em cena

Sobre o palco brasileiro é luzeiro, que refulge e fascina:
Tão formosa como a lua radiante, é Maria Leopoldina.³

Diante da documentação levantada não foi possível identificar precisamente a estreia da atriz Maria Leopoldina em Pernambuco, mas conforme os anúncios de

³ Trecho de congratulação escrita pelo poeta Manoel Rodrigues do Passo, publicado no Diário de Pernambuco nº 60, p. 3, em 13 de março de 1852.

periódicos pesquisados podemos supor que ela começou nos tabladados do Apolo, local onde também residiu, tendo como endereço o primeiro andar do sobrado de número 255, na mesma rua do teatro, lugar em que morava com sua filha e genro.

Nos anos que esteve em Pernambuco, a atriz chegou a pertencer à Companhia Dramática Empresarial, que teve contrato com o teatro de Santa Isabel, dirigida pelo conhecido ator e empresário Francisco Germano. Mesmo antes do enorme destaque que teve em Pernambuco, escrevia poemas e já perfumava papéis nos palcos soteropolitanos nos teatros São Pedro de Alcântara e de São João. (THEATRO DE S. PEDRO ..., 1848; THEATRO DE S. JOÃO, 1849).

Nos palcos recifenses, chegou à posição de primeira dama do teatro de Santa Isabel, título dado à principal atriz da companhia, que interpretava papéis de destaque na maioria dos espetáculos nos quais os atores secundários deveriam orbitar em torno (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006), principalmente se fosse nas estreias e recitais, noites de apresentações que eram inteiramente dedicados a essas atrizes.

Maria Leopoldina mostrou-se versátil, pois interpretava diversos tipos de papéis, cantava com sua voz “potente e tocante”, performava diversos gêneros teatrais, sendo possível vê-la nos dramas, comédias, vaudevilles, farsas e óperas. Contudo, ela teve destaque nos dramas históricos, enredos que adaptavam um compilado de livros, peças de teatro e libretos de ópera (SOUZA, 2018), que tinha intenção de resgatar figuras importantes para a história política europeia e nacional.

Mesmo que nesses enredos predominassem a história dos “grandes homens” que chefiavam os reinos e monarquias, Maria Leopoldina interpretou personagens femininos que, mesmo com os constantes apagamentos e distorções das suas imagens, tiveram forte influência no jogo político europeu no Século XVI, época inclusive que teve “[...] tantas mulheres ascendendo diretamente ou indiretamente (como regentes de seus filhos) ao trono”. (ALVES, 2023, p. 165).

Nos palcos do Apolo e Santa Isabel, Maria Leopoldina deu vida a essas mulheres. Em princípio fez o papel de Lucrecia Bórgia, na peça homônima sobre a personagem escrita por Victor Hugo, romancista e dramaturgo francês, encenada por Leopoldina em 23 de julho de 1851 no teatro do Apolo (THEATRO DE APOLLO, 1851). Nessa apresentação ela causou fortes sensações no público, que mesmo dias

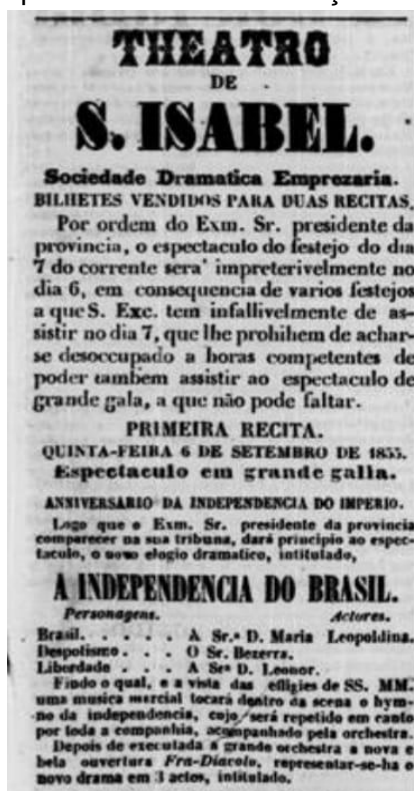
depois de feita ainda causava palpitações, agonias e prazer no crítico teatral do Diário de Pernambuco (THEATRO DE APOLLO, 1851), e a sua recepção é ainda mais ressaltada numa crítica posterior no mesmo jornal, que destaca os seus méritos dramáticos, como por exemplo, executar um bom diálogo com outros atores e conceber uma atuação singular (COMUNICADO, 1854).

O resultado disso provavelmente era um longo e árduo processo de “[...] aproximação com a personagem, na experiência com o texto dramático” (CECCHINI, 2009, p. 10), que funcionava como guia de possibilidades abertas para a criação e elaboração durante leituras, ensaios e atuações, podendo criar elementos e formas únicas de interpretação. Assim, Leopoldina encenou as diversas facetas de Lucrecia Bórgia, desde sua ternura até sua articulação política enquanto duquesa.

Depois de todo sucesso com Lucrecia Borgia, interpretou Maria I da Inglaterra (1516-1558), que foi rainha consorte daquele país, Irlanda e Espanha, na peça intitulada Maria de Tudor, no dia 26 de fevereiro de 1851 (THEATRO DE APOLLO, 1851). Mesmo antes da apresentação, o crítico teatral tinha uma grande expectativa em relação à performance dela, afirmando que ela, além de ser uma grande atriz, já deu anteriormente provas do seu talento, e que seria capaz de colocar em cena “o ciúme com todos os furores, o amor com sua mágica ternura e soberba da filha de Henrique VIII” (COMUNICADOS, p. 2, 1851). Com essas palavras o crítico não falava somente da capacidade de atuação de Leopoldina, mas também apresentava uma visão comum na época para retratar as rainhas do Antigo Regime, que eram resumidas unicamente a suas emoções e sentimentos, e que isso determinava suas formas de governar.

No entanto, os momentos históricos nacionais também entraram no repertório da atriz, tanto que interpretou a própria Nação em espetáculo da independência do Brasil, de 1854, que foi encenado um dia antes da data oficial, pois o presidente de província tinha que comparecer nos muitos festejos que iram acontecer no dia 7 de setembro. Esse espetáculo da independência aconteceu no teatro de Santa Isabel e teve como personagens o Brasil, o Despotismo e a Liberdade e, diante da importância que Maria Leopoldina tinha nos palcos locais, ela interpretou o Brasil no processo de ruptura com Portugal (THEATRO DE S. ISABEL, 1855b).

Figura 1 - Anúncio do espetáculo em comemoração à Independência do Brasil.



Fonte: THEATRO DE S. ISABEL, 1855b, p. 3.

Protagonizar esses espetáculos tornou Maria Leopoldina querida pelo público e crítica pernambucana, tanto que quando ela vai para o Rio de Janeiro, os aficionados pedem constantemente nos jornais a sua volta, não somente os pernambucanos que reconheciam seu talento, mas também estrangeiros, como relata um crítico chamado *Um Alagoano em Pernambuco*:

Vimos um velho e ilustre cantor italiano com o seu entusiasmo de artista logo depois do primeiro quadro em que representou a Sra. Leopoldina, proclama-la uma atriz sublime, divina, a melhor que tinha visto no Brasil, descrever calorosamente a comoção que sentia apesar de muito habituado a esses espetáculos, e comparar a Sra. Leopoldina aos primeiros gênios da arte que ele tinha visto na Europa. (UM ALAGOANO..., 1851, p. 4).

Com seu esforço e talento ela cativava o público, críticos teatrais, artistas e até mesmo as principais autoridades provinciais, que estavam presentes em espetáculo que muitas vezes iam até as cinco horas da manhã e mesmo com praticamente toda plateia exausta, eles não cansavam de aplaudi-la (COMUNICADO, 2018).

Leopoldina também atuou com destaque na posse do Presidente da Província, Francisco Antonio Ribeiro, em 1852 (HÁ UM SÉCULO, 1952), e recebeu um

espetáculo em benefício concedido por João Bento Figueiredo, que era presidente de província em 1855 (THEATRO DE S. ISABEL, 1855a). Tais êxitos eram possíveis porque ela era uma das principais atrizes e possivelmente também por ser querida pelas autoridades políticas pernambucanas.

Possibilidades financeiras

No oitocentos as opções de trabalho desempenhadas por mulheres não eram muito vastas, principalmente mulheres das camadas altas e médias da sociedade, pois o trabalho doméstico era desempenhado por mulheres escravizadas e pobres, que exerciam atividades de “[...] ama-de-leite, cozinheira, costureira, lavadeira, engomadeira, ama-seca [...]”. (SANTOS, 2007, p.28).

Contudo, ao decorrer na segunda metade do século, as mulheres mais privilegiadas foram ocupando o espaço público e gradativamente o mercado de trabalho, por exemplo, como modistas, professoras, escritoras e também nas artes cênicas, sendo o teatro campo de trabalho pioneiro para elas, no qual tinham equidade salarial aos homens, e muitas vezes recebiam rendimentos até maiores que eles (SOUZA, 2018).

A trajetória de Maria Leopoldina traz luz sobre isso, pois no processo judicial, quando questionada sobre sua profissão, ela diz ganhar 600 mil réis por mês pelo ofício de atriz e, sendo a primeira dama da companhia do Santa Isabel, tinha um rendimento mais alto que as outras atrizes. Além do rendimento mensal citado nos autos, segundo os anúncios de apresentações presentes no Diário de Pernambuco, ela recebia alguns espetáculos em seu *benefício*, e até mesmo um concedido pelo próprio presidente da província da época, como foi citado acima, no qual ela interpretou a nobre francesa Maria Rohan (THEATRO DE S. ISABEL, 1855a).

Tal prática poderia acontecer por ela ser atriz integrante da Sociedade Dramática Empresarial, companhia contratada pelo teatro de Santa Isabel (THEATRO DE SANTA ISABEL, 1852), pois os benefícios consistiam em

espetáculos teatrais geralmente previstos em contrato, cuja receita obtida com a venda de bilhetes reverteria total ou parcialmente para o beneficiado como uma maneira de aumentar seus rendimentos ou compensar os meses sem salário (BASTOS, 1994, apud NETO, 2022, p. 6).

No entanto, esses benefícios que as atrizes recebiam não consistiam somente na remuneração financeira, poderiam também ser um momento festivo dedicado a elas (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006). Como exemplo disso pode ser citado o caso que ocorreu em 23 de julho de 1851, quando Maria Leopoldina recebeu uma *ouverture*, que consistia numa composição instrumental que preparava o ambiente para uma apresentação. Nessa ocasião foi executada pelos professores de uma orquestra, demonstrando também que ela tinha prestígio junto aos músicos locais.

Quadro 1 - Espetáculos em benefício de Maria Leopoldina em Pernambuco.

Fonte	Espectáculo	Data	Personagem	Teatro
1851.26.07 Diário de Pernambuco nº 166	Drama: Maria de Tudor	26 de julho de 1851	Maria de Tudor	Teatro do Apollo
1852.04.06 Diário de Pernambuco nº 124	Drama: Catharina de Howard	5 de junho de 1852	Catharina de Howard	Teatro de Santa Isabel
1854.20.11 Diário de Pernambuco nº 266	Drama: Jenny	22 de novembro de 1854	Jenny	Teatro de Santa Isabel
1855.23.05 Diário de Pernambuco nº 118	Drama: Os Homens de Mármore Comédia: A Moleira de Marly	23 de maio de 1855	Dona Beatriz	Teatro de Santa Isabel
1855.28.08 Diário de Pernambuco nº 198	Drama: Maria de Rohan ou um Duelo no Tempo do Cardeal de Richelieu Drama Dedo de Deus Farsa: O Judas em Sábado de Aleluia	29 de agosto de 1855	Drama: Maria de Rohan Farsa: Maricota	Teatro de Santa Isabel

Fonte: Produzida pelos autores.

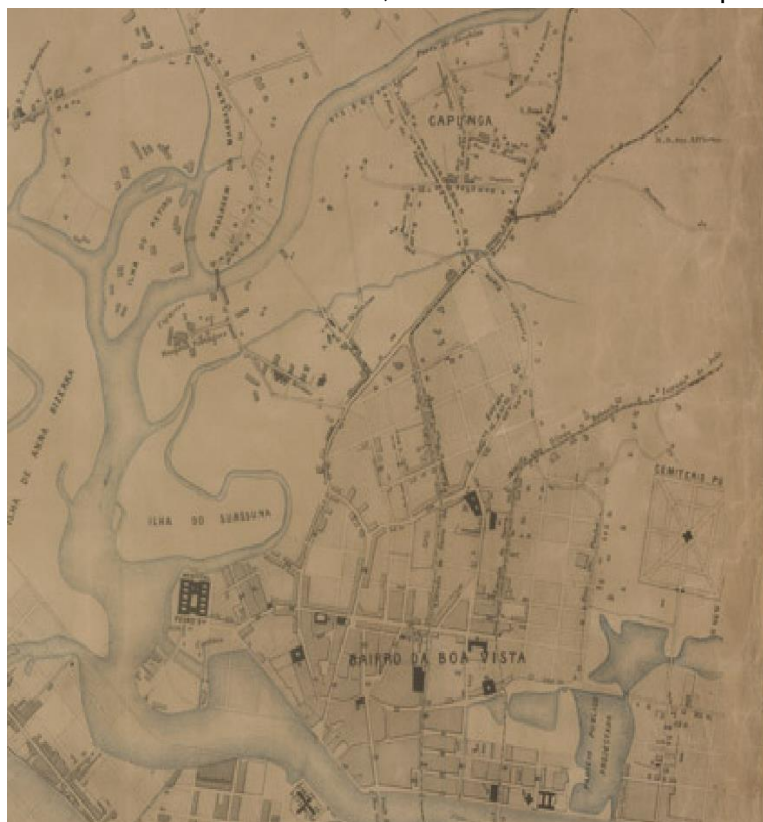
Mediante os autos judiciais e os periódicos podemos notar que tais ganhos trouxeram múltiplas possibilidades financeiras para Maria Leopoldina, como, por exemplo, ter uma boa banca para fazer sua defesa durante o processo judicial, morar num sobrado na rua do Apolo, região central do Recife e local de prestígio na época, podendo até mesmo construir uma fortuna, como as primas donas das óperas na Europa (SOUZA, 2018).

Esses ganhos possibilitaram-lhe alugar uma casa no bairro da Capunga por 300 mil réis para passar as festas que aconteciam nos arrabaldes da cidade durante os meses de novembro e março, levando muitos moradores a deixarem a cidade do

Recife fugindo da insalubridade, ficando em casas nos arrabaldes da cidade para aproveitar o ar campestre e os banhos público, como relata o viajante inglês Henry Koster (KOSTER, 1942). Essas medidas e práticas de uso do tempo livre eram apoiadas pela medicina na época e se popularizariam cada vez mais.

No entanto as formas de diversão não se resumiam a isso, podendo-se reunir-se em casas com pessoas próximas, contratar artistas para apresentações particulares e desfrutar de almoços e jantares fartos (SANTOS, 2018). Diante disso, a procura por casas nessa região aumentava nesse período e acabava elevando muito os preços dos aluguéis. Quem fosse arrendar algum imóvel teria que desembolsar uma quantidade razoável de réis, como foi o caso de Maria Leopoldina, que por ter uma posição privilegiada dentro do teatro pôde ascender socialmente e aproveitar esse momento festivo de forma intensa. Mesmo diante das muitas buscas que a polícia fez na sua casa, e em algumas delas nem estava em casa, e sim nos arrabaldes se divertindo, como relata um vizinho que concedeu as chaves da casa dela aos policiais, aproveitava essa temporada festiva em todas as suas possibilidades e driblava as investidas das autoridades.

Mapa 1 - Bairros de Santo Antônio e Boa Vista, com os arrabaldes da Capunga e Torre acima.



Fonte: Extrato da planta da Cidade do Recife e seus arrabaldes, organizada pela Repartição de Obras Públicas em 1875.

Controle social sobre as atrizes

A sociedade pernambucana de meados do século XIX tinha papéis de gênero bem delimitados e estanques, baseado em argumentos religiosos, filosóficos e médicos, que visavam manter uma hierarquia de superioridade masculino e subordinação feminina. Contudo, essa divisão e atribuição de certas atividades às mulheres, como ser mãe e esposa, não era natural e intrínseca a elas, pois como aponta Judith Butler:

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] ninguém nasce com gênero, o gênero é sempre adquirido. Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 1990, p. 44, grifo nosso).

Mesmo diante dessa hierarquização, houve mulheres que não se submeteram a esses rígidos papéis de gênero, mulheres que fugiram a norma vigente, escrevendo, lecionando, dançando, cantando, atuando e em frentes nas guerras e revoltas, assim desafiando a imposição de um destino determinista que as colocavam boas como esposas e futuras mães, que teriam de gerenciar a casa e educar os filhos, sob o jugo e tutela do marido.

No caso das atrizes, elas romperam esse paradigma, ao adentrarem nos espaços públicos da cidade de forma autônoma, que ainda deveriam ser restritos aos homens e a presença feminina seria somente tolerada se as mulheres seguissem um determinado comportamento, pois “[...] não estariam não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade” (D'INCAO, 2004, p. 239).

Mesmo diante dessa vigilância que visava colocar amarras nas mulheres que estavam adentrando o espaço público, as atrizes protagonizaram vários momentos, como, por exemplo, estavam nos palcos tendo destaques em enredos diversos, possuíam autonomia financeira e apareceram nas páginas dos principais jornais do Brasil Imperial, como a atriz Maria Leopoldina. Contudo, elas continuavam sendo alvo de controle social e receberam duras críticas, como, por exemplo, na seguinte crítica:

Na década de 1850, o tema foi mote de um artigo na imprensa pernambucana, escrito a partir de ideias de Rousseau e de Jacques Bossuet. Nele um cronista atacava duramente as mulheres que atuavam no teatro, chegando a afirmar que as mães deveriam preferir “ver sua filha no túmulo a vê-la no teatro”, ainda segundo ele, os palcos degradavam a dignidade feminina. (SOUZA, 2019, pág. 45, grifo do autor).

Primeiramente esse processo repressivo acontecia porque elas estavam no espaço da cidade de forma autônoma, atuando com primor nos palcos das casas de espetáculos mais prestigiadas do país, viajando constantemente e alugando casas com dinheiro do seu próprio bolso para festejar nos arrabaldes. Desse modo, rompendo com uma lógica o espaço público estava constituído, pois:

[...] existia uma escala de valores de extremidades, em que de um lado estavam os homens públicos, que seriam honrados e ligados à inteligência, e no espectro oposto estariam as mulheres públicas, depravadas e maléficas (PERROT, 1998, p.7).

Por conseguinte, essas mulheres eram muitas vezes vistas como dissimuladas, como um *vil objetivo*, mulheres noturnas, termo que em muitas ocasiões era utilizado para se referir às prostitutas.

Dito isso, João Ozorio de Castro Maciel, ao impetrar sua queixa-crime, associou a imagem de Maria Leopoldina a uma prostituta, na tentativa de deturpar o seu caráter diante do processo, com a intenção de obter vantagem para com a Justiça. Essa associação era recorrente em relação às atrizes, como coloca Tracy Davis em seu livro *Actresses as Working Women Their Social Identity in Victorian Culture* sobre a visão e respeitabilidade das atrizes na Inglaterra Vitoriana, que elas “vivendo uma vida pública e exercendo uma atividade subjugada ao público pagante eram inevitavelmente associadas às prostitutas” (DAVIS, 1991, apud REIS, 2011).

Por conseguinte, o queixoso relata em sua petição que foi enganado pelo “mérito dramático e cômico da querelada, que ao vê-la representar em um dos Teatros desta cidade”, e que ainda mais “supôs que pelo menos aquela qualidade não excluía senão um coração virtuoso”, colocando que foi ludibriado pelo talento dela de atuar e que achou que isso talvez não excluiria o fato de ela ser uma boa pessoa.

Dessa forma, quanto mais talentosa fosse a atriz também mais perigosa e de caráter duvidoso ela seria. Essa visão não era particular do queixoso, mas estava arraigada na mentalidade da época, pois podemos ver isso no relato do botânico e

viajante francês Auguste de Saint-Hilaire ao presenciar uma apresentação teatral em São Paulo em 1818, que afirma o seguinte, “[...] as atrizes, mulheres públicas. O talento destas últimas corria parrelhas com a sua moralidade” (SAINT-HILLAIRE, 2002, p.195).

No caso de Maria Leopoldina, ela acaba se divorciando durante as vias do processo, mas o texto não deixa claro se o fato teria sido a sua reputação que fora colocada em jogo devido às acusações de João Ozorio. Desconfiança essa que recorria sobre as atrizes nos seus relacionamentos, como um personagem no folheto intitulado “Casamentos em Paris”, escrito por Edmundo About que, em uma dessas relações construídas no texto literário, um homem está muito desconfiado da sua esposa e um amigo seu lhe faz o seguinte questionamento: “Se era tão desconfiado, para que escolheu uma mulher do teatro?” (ABOUT, 1856, p. 1).

Diante do exposto, por meio das fontes e historiografia, fica evidente um sistema que colocava as atrizes como mulheres perigosas por estarem no espaço público e por serem insubmissas a esse estado das coisas que queria manter as mulheres presas a um destino matrimonial restrito à casa e, nas vezes que estivessem fora dela, teriam que seguir um comportamento normatizado pela estrutura machista e patriarcal da sociedade oitocentista. Mas essas artistas quebraram esse paradigma ao interpretar personagens femininos fortes e que desafiavam as estruturas vigentes.

Considerações finais

Por fim, a potente trajetória da atriz Maria Leopoldina além de esclarecer sobre as transformações que o teatro estava passando em meados do século XIX, traz por meio das suas vivências fora e dentro dos palcos do Recife um pouco do contexto sobre a condição social e a participação feminina das mulheres das camadas médias e altas numa sociedade patriarcal, que tinha seus papéis de gênero bem rígidos e queria mantê-las restritas ao espaço privado da família ou como adereços dos seus companheiros.

No entanto, algumas dessas mulheres, como a atriz Maria Leopoldina, desafiavam essa imposição, pois estavam no espaço público de forma autônoma, ocupando o mercado de trabalho que as excluía, exercendo seu ofício, tecendo sociabilidades e escrevendo poemas, como boa poetisa que era, isto mesmo diante de tantas críticas depreciativas, assédios e ter sua conduta constantemente julgada,

podendo abrir caminhos para outras mulheres em lugares que elas antes não ocupavam e inspirar jovens a seguirem a carreira artística.

Sendo assim, por meio das artes e da escrita, ocupando lugares que eram majoritariamente masculinos, mesmo que isso não fosse aceito socialmente, elas continuaram se movimentando pelo espaço público diante as luzes da ribalta, em páginas inteiras de jornais, alugando casas para festejar nos arrabaldes, transitando pelos palcos mais importantes do país, como foi o caso da atriz Maria Leopoldina Ribeiro Sanches de Sá.

REFERÊNCIAS

ABOUT, Edmundo. Os casamentos de Paris. **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 164, p. 1, 7 dez. 1856. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=7857. Acesso em: 28 jul. 2023.

ALVES DA SILVA, M. H. A Utilização do Pensamento Medieval na Criação do Culto à Rainha Virgem Elizabeth I (1558-1603). **Revista Cantareira**. [Rio de Janeiro], 2019. n. 22. p.163-177. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27788>. Acesso em: 30 maio 2023.

AVISOS DIVERSOS. **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 120, p. 3, 27 maio 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro%20esposa&pagfis=1671. Acesso em: 27 jul. 2023.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CECCHINI, Giselle Molon. **Lucrecia Borgia: drama no oceano** de Victor Hugo. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COMUNICADO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 285, p. 4, 13 dez. 1854. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=5926. Acesso em: 28 jul. 2023.

COMUNICADOS, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 161, p. 2, 19 jul. 1851.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=1834. Acesso em: 27 jul. 2023.

CONGRATULAÇÃO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 60, p. 3, 13 mar.

1852. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=2610. Acesso em: 27 jul. 2023.

DAVIS, Tracy C. **Actresses as working women**: their social identity in Victorian culture. London, New York: Routledge, 1991.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 187-201.

FERRAZ, L. M. M. C. Casa da Ópera na lama e com má fama: o primeiro teatro do Recife. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 10., 2018, Natal-RN. **Resumos** [...]. Natal: Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. v. 19. p. 1-15.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. São Paulo, Editora Global, 2013.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HÁ UM SÉCULO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], nº 58, p. 2, 09 mar. 1952.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%201955&pesq=maria%20leopoldina%20ribeiro%20sanches&pagfis=10021. Acesso em: 28 jul. 2023.

KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil**: Rio de Janeiro e província de São Paulo. Brasília: Senado Federal, 2001. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1050/591395.pdf>. Acesso em: 30 maio 2023.

KOSTER, Henry. **Viagens ao nordeste do Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1942.

LEITHOLD, Theodor Von; RANGO, L. von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos**. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1966.

NETO, Luiz Costa-Lima. 2022. O Ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822-1890): lundus, árias, vaudevilles e paródias no Império da escravidão. **Per musino**: general topics, n. 42, p. 1-31, 2022.

PAULA, Karuna Sindhu de; SOUZA, Felipe Azevedo; DESLANDES, Sérgio. **Ópera no Recife**: Vozes, Bastidores, Espectadores. 1 ed. Recife: Titivillus, 2018. v.1.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. 1 ed. São Paulo: UNESP, 1998.

PLANTA da cidade do Recife e seus arrabaldes. [Recife]: Repartição de obras públicas de Pernambuco, 1875. 1 mapa, color, 75 x 64 cm. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/16915>. Acesso em: 30 maio 2023.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: Edusp. 2003.

REGULAMENTO POLICIAL. **Diário de Pernambuco**, [Recife], n.0139, p. 2, 06 set. 1839. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_01&pasta=ano%20183&pesq=c%C3%B3digo%20de%20conduta%20do%20theatro&pagfis=13274. Acesso em: 27 jul. 2023.

REIS, Angela de Castro. Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX. *IN: Plural Pluriel* - Revue des Cultures de Langue Portugaise, n. 8, printemps-été 2011. Disponível em: http://www.plural.digitalia.com.br/indexd213.html?option=com_content&view=article&id=359:ser-mulher-e-atriz-no-contexto-social-de-meados-do-seculo-xix-ao-inicio-do-seculo-xx&catid=80:numero-8-les-femmes-dans-le-theatre-bresilien&Itemid=55. Acesso em: 30 maio 2023.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo**. São Paulo: Livraria Martins Editora S/A, 1976.

SANTOS, L. R. N. dos. Dos divertimentos apropriados aos perigosos: organização e controle das festas e sociabilidades no Recife (1822-1850). *In*: RIBEIRO, Gladys Sabina; MARTINS, Ismênia de Lima; FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. (org.). **O Oitocentos sob novas perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2014, p. 343-364.

SANTOS, L. R. N. dos. **Luminárias, músicas e sentimentos patrióticos**: festas e política no Recife (1817-1848). 2018. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos; CAVANI ROSAS, Suzana. **Moças honestas ou meninas perdidas**: um estudo sobre a honra e os usos da justiça pelas mulheres pobres em Pernambuco Imperial (1860-1888). 2007. Dissertação (Mestrado em

História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SILVA, Andréa de Souza e. **Entre a polidez e a civilidade:** processo civilizador e práticas de cidadania no Recife oitocentista evidenciadas no Diário de Pernambuco (1831-1840). 2017. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.

SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1960. (Tomo I - evolução do teatro no Brasil).

SOUZA, Felipe. A ópera em meio aos enredos sociais do Recife. *In:* DESLANDES, Sérgio; PAULA, Karuna (org.). **Ópera no Recife:** Vozes, Bastidores, Espectadores. Recife: Titivillus editora, 2018. p. 21-55.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Cada noite, cada lei: políticas públicas e teatro no Rio de Janeiro do século XIX. **Dimensões:** revista de história da UFES, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e naturais, n. 17, p. 34-46, 2005.

THEATRO DE APOLLO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 161, p. 2, 23 jul. 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=1833. Acesso em: 28 jul. 2023

THEATRO DE APOLLO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 164, p. 10, 23 jul. 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=1846. Acesso em: 27 jul. 2023.

THEATRO DE SANTA ISABEL, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 179, p. 2, 12 ago. 1852. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=3090. Acesso em: 28 jul. 2023.

THEATRO DE S. ISABEL, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 198, p. 3, 25 ago. 1855a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=6791. Acesso em: 28 jul. 2023.

THEATRO DE S. ISABEL, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 206, p. 3, 6 set. 1855b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=6791

[zorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=6819](#). Acesso em: 28 jul. 2023.

THEATRO DE S. JOÃO. **Correio Mercantil**, [Salvador], n. 37, p. 3, 15 fev. 1849. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/186244/per186244_1849_00037.pdf. Acesso em: 30 maio 2023.

THEATRO DE S. PEDRO D'ALCÂNTARA. **Correio Mercantil**, [Salvador], n. 205, p. 3, 14 set. 1848. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/186244/per186244_1848_00205.pdf. Acesso em: 30 maio 2023.

UM ALAGOANO EM PERNAMBUCO, **Diário de Pernambuco**, [Recife], n. 112, p. 3, 03 maio 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=joao%20ozorio%20de%20castro%20maciel%20monteiro&pagfis=1638. Acesso em: 28 jul. 2023.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

FONTES MANUSCRITAS

IAHGP, Queixa Crime. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, Primeira Vara do Recife, Ano de 1852, CAIXA 4. Apelante: João Osório de Castro Maciel Monteiro. Apelados: Maria Leopoldina Ribeiro Sanches e Luís Carne de Amoêdo.