

Emílio Doux, ensaiador transatlântico

ELIZABETH R. AZEVEDO¹

O interesse pela biografia de Emílio Doux está, sobretudo, em seu papel como agente de contaminação de tradições e práticas teatrais entre a França, Portugal e o Brasil durante o século XIX. Não é necessário desenvolver aqui um arrazoado sobre o fato de que a cultura, a arte francesa, o teatro francês, constituíram um modelo civilizatório para o mundo ocidental durante longo período. Classicismo, Romantismo, Realismo; o vaudeville, a ópera-cômica, o melodrama, são estilos e gêneros literários e/ou dramáticos que tiveram seu epicentro na França, mais especificamente, em Paris e daí espalharam-se pelo mundo.

Assim, Emilio Doux apresenta-se como um intermediador cultural, portador do capital artístico tão desejado por outras sociedades, ainda que em cada uma delas existissem tradições e práticas culturais próprias. É interessante, portanto, acompanhar a reconfiguração (ou *reterritorialização*, nos termos de Jorge Dubatti ou mesmo de Deleuze) das inovações francesas diante de tradições como a portuguesa e a brasileira (a carioca especificamente, da corte, entre 1851 e 1874) mediante a ação de um representante de modernização.

Por meio de uma pesquisa de caráter eminentemente histórico² em fontes primárias (a maioria inédita) encontradas em arquivos na França, em Portugal e no Brasil, ampliou-se, em diferentes medidas em cada caso, a compreensão não só sobre essa figura específica, mas também sobre o contexto no qual ela transitou: instituições, práticas artísticas, circulação de

1 Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2 Tese de Livre Docência da autora: *Emil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, dez. 2020.

indivíduos, políticas culturais — procurando-se revelar aspectos sobre o campo teatral ou a esfera pública do teatro nesse período.

Ressalte-se a atuação específica de E. Doux como ensaiador, função teatral surgida a partir das formas espetaculares mais ou menos populares (vaudeville, melodrama, peças históricas, etc.) desde o fim do século XVIII. Do ensaiador passaram a ser cobradas as responsabilidades pela escolha do repertório, dos atores e de seus adequados desempenhos, a coordenação de cenografia e figurinos. Era do ensaiador que se esperava o bom resultado do espetáculo, da cena — a harmonia entre as partes.

Em Portugal e no Brasil, Doux representou a modernidade, a civilização, a conexão direta com as técnicas mais valorizadas do palco. Porém, enquanto estrangeiro, debateu-se contra os nacionalismos locais, que jogaram um papel nessa equação, tensionando sempre a relação entre a ambição de se ter um teatro moderno, inserido nos padrões artísticos mais valorizados internacionalmente, e o desejo de que este permanecesse autêntico e fiel à realidade e ao espírito de sua própria cultura e sociedade.

FRANÇA — ORIGEM E FORMAÇÃO

A investigação nos arquivos franceses revelou que seu nome civil era, na verdade, Claude Nicolas Doux, nascido em 1798, membro de uma família aparentemente abastada de comerciantes parisienses. Doux deu início à sua educação artística no Conservatório Dramático de Paris⁵, onde ingressou aos 21 anos. Lá estudou *Declamação* e seu desempenho no curso foi mais do que satisfatório, como atestam os prêmios

⁵ A instituição fora criada em 1786 como parte da Escola Real de Canto e Declamação.

de interpretação que recebeu. Ainda na escola, sua relação com a música aprofundou-se. Terminada a formação como ator, escolheu permanecer na instituição seguindo disciplinas extras como: *declamação especial, declamação lírica, solfejo, vocalização, ópera cômica*, por exemplo, o que lhe deu as ferramentas para seu futuro como ensaiador de espetáculos musicados de vários gêneros. Destaque-se além delas a disciplina *morceau d'ensemble*⁴. Saído da escola⁵, foi cantor (tenor) na Ópera-Cômica, ator no Ginásio Dramático e, talvez, tenha também excursionado pela França.

Não há uma explicação para o fato de ele ter adotado o prenome de Émile. Tal atitude, aliás, acaba por confundí-lo com outros «Émiles» atuantes no palco francês dessa época e dificulta seguir sua trajetória nos primeiros anos de sua carreira.

PORTUGAL — PRESENÇA RECONHECIDA

Ainda que o nome de Emílio Doux seja razoavelmente bem conhecido na historiografia teatral portuguesa, o que nenhuma das obras nas quais ele é mencionado procura explicar é como e porque ele se transferiu para Portugal em 1835. Por quais vias? Com quais contatos?

Acreditamos que ele teria estabelecido relações com os emigrados portugueses refugiados na França e na Inglaterra durante o governo absolutista de D. Miguel, sobretudo depois da volta de D. Pedro I (IV em Portugal) à Europa. A estadia de D. Pedro, ou Duque de Bragança, como ele se apresentava então, entre 1831 e 1832 em Paris, obteve grande

⁴ *Morceau d'ensemble*: disciplina voltada para o estudo de papéis e expressão dos afetos.

⁵ Através do inventário de sua mãe viu-se que, provavelmente, ele tinha ligações, através de seu cunhado, com o mundo do teatro, o que teria facilitado seu ingresso nesse universo.

repercussão na sociedade local. O ex-imperador do Brasil manteve contato com Rossini, que regeu uma de suas obras, e levou Scribe e Jean-François Bayard, no Ginásio Dramático, a escreverem uma peça — *Le luthier de Lisbonne* — denunciando a situação portuguesa e criticando os desmandos do rei usurpador, Dom Miguel. Trata-se, aliás, de uma das poucas do repertório de Scribe que tem por tema a atualidade política. Ao redor D. Pedro congregaram-se aristocratas liberais e intelectuais, como Garrett, já projetando um possível futuro governo reformista depois da vitória na guerra civil.

Portanto, ainda que por um breve período, acreditamos que a presença de D. Pedro e sua corte de exilados em Paris teve papel decisivo no contato entre os futuros dirigentes portugueses e Emílio Doux, bem como no planejamento de sua viagem a Portugal. O indício circunstancial para tal afirmativa encontra-se no fato de que ao partir para Lisboa, além de uma trupe especialmente constituída para a viagem⁶, Doux levava consigo um grande lustre destinado a iluminar a plateia do Teatro da Rua dos Condes. Por que ele faria isso se não tivesse prévias informações sobre as condições do teatro e de suas necessidades e que tivesse certeza de obter um contrato para ocupá-lo? ⁷

Em Portugal, os estudos clássicos e modernos fazem o nome de Doux conhecido para o período em que esteve atuando em Lisboa (1835-1851). A ele se atribuiu a modernização do palco português quanto à interpretação dos atores (ele sempre foi considerado um grande professor), a apresentação dos novos textos franceses das décadas de 1830 e 1840 (o romantismo e o vaudeville) e a implantação de uma nova encenação.

6 A direção do grupo sempre foi de Emílio Doux. O ator Paul, a quem por vezes se credita essa iniciativa, só se reuniu aos seus compatriotas tempos depois da estreia em Lisboa.

7 Arquivo Histórico da Marinha. Livro de entradas e saídas, 1834, cx 263.

Se Almeida Garrett foi o responsável pela construção de instituições, como o Conservatório, o Teatro Nacional D. Maria II e a Cia. Nacional Portuguesa, bem como pelo «renascimento» da literatura dramática portuguesa (em crise diante da tradição espanhola e, depois, da música italiana), a partir da peça que inaugura o romantismo teatral português, *Um auto de Gil Vicente*, deve-se destacar a seu lado a presença de Doux, que, em 1838, ensaiou o *Auto*, abrindo a cena portuguesa ao Romantismo e apresentando a atriz portuguesa mais famosa daquele século, Emília das Neves, preparada e ensaiada por ele.

Vale lembrar também que Doux, quando passou a ser apenas o ensaiador no Teatro da Rua dos Condes, em 1843, e não mais o empresário (função assumida pelo Conde do Farrobo, empresário também do teatro de ópera de Lisboa), ajudou a fixar o gênero ópera-cômica francesa⁸ em Portugal. Tal arranjo pretendia fazer uma *ópera-comique* em português um passo para a criação de uma ópera nacional portuguesa. A dificuldade do projeto esbarrava, no entanto, na dificuldade de formação de cantores e de se encontrar uma música que fosse reconhecidamente nacional, livre da influência dos estilos líricos italiano e francês.

Sobre a permanência de Doux em Portugal, ainda que não exista uma pesquisa específica sobre sua trajetória nos palcos lisboetas, encontram-se várias investigações recentes que o mencionam em trabalhos específicos sobre companhias e/ou teatros do período. Isso porque Doux ocupou todos os palcos de Lisboa, desde o antigo Teatro da Rua dos Condes, passando pelo Salitre, pelo Ginásio Dramático, até chegar ao Teatro Dom Fernando, que inaugurou pouco antes de partir para o Brasil, em 1851.

8 Versão gaulesa da ópera-bufa italiana.

NO BRASIL: UM FRANCO-BRASILEIRO

Também não foi, ainda, possível estabelecer claramente por quais contatos Doux transferiu-se para o Teatro de São Pedro de Alcântara, dirigido pelo ator e empresário João Caetano dos Santos. O fato é que ele chegou ao Rio de Janeiro no fim de 1851, depois de ter praticamente falido em Portugal (no Teatro D. Fernando) e se desentendido gravemente com Emília das Neves. Por certo, seu nome era conhecido no Brasil, não só pelas notícias nos jornais, mas porque havia diversos artistas portugueses trabalhando na corte que já haviam atuado com Doux em Lisboa, caso de Maria Velutti por exemplo, chegada ao país em 1847⁹.

Doux permaneceu no Teatro de S. Pedro entre 1851 e 1855, auxiliando João Caetano a administrar uma companhia que, mais do que baseada nas aparições do grande ator brasileiro do século XIX (que passaram a ser cada vez menos frequentes), estabelecia-se como uma companhia de espetáculos de *grande aparato*, quase todos apresentando números de dança e música. Incluía-se nesse repertório mágicas e melodramas, vaudevilles, comédia musicada e dramas rasgados. João Caetano praticamente criava assim uma companhia lírica, a partir de gêneros musicais menos complexos.

A pesquisa sobre sua presença no Brasil abriu espaço para se conhecer melhor as biografias e relações dos diversos atores, atrizes, cenógrafos, coreógrafos, compositores e dramaturgos que trabalharam com ele, revelando a diversidade de origens e de formações dos profissionais que contribuíram para a consagração do principal teatro da corte brasileira.

O repertório apresentado contava com inúmeras obras francesas traduzidas, revelando a circulação de gêneros e autores franceses no Brasil, alguns relacionados com o repertório

9 Acompanhada do filho que teve com Almeida Garrett.

apresentado por Doux em Portugal, outros vindos diretamente de Paris. Sua competência como ensaiador era sempre atribuída à sua sólida formação artística, ainda que isso não evitasse que um certo xenofobismo estivesse presente e servisse de base para críticas ao artista francês, que acabou naturalizando-se brasileiro em 1864.

Ainda que viesse trabalhando com João Caetano desde 1851, único empresário dramático a obter durante longos anos subvenções públicas para sua companhia¹⁰, isso não impediu Doux de, em 1855, lançar-se no projeto de criação de um novo teatro, com uma proposta mais moderna em termos de dramaturgia e encenação, mas que não contava com nenhum apoio oficial: o Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. Em resumo, é preciso deixar claro que Doux foi um de seus idealizadores, quem o concebeu artisticamente, aliando-se a Joaquim Heleodoro dos Santos (empresário) e à atriz Maria Velutti, fato pouco destacado na bibliografia teatral brasileira.

Doux permaneceu no Ginásio por dois anos, de 1855 a 1857, quando atualizou o repertório carioca com o francês parisiense. Coube a ele a encenação no Brasil de *A Dama das Camélias*, *Mulheres de mármore*, *Os parisienses*, *O mundo equívoco* e outros tantos sucessos da nova escola realista. Ainda que já não estivesse mais no grupo quando autores brasileiros, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e França Júnior, passaram a escrever para a companhia, certamente ele abriu espaço para uma nova geração de dramaturgos nacionais.

Outra contribuição relevante de Doux ao palco brasileiro relaciona-se à história do Ateneu Dramático (antigo teatro São Januário), conhecido apenas como «o local onde Machado de Assis estreou como dramaturgo», sem que se tivesse até agora investigado com mais rigor as motivações, propostas e

10 Através da extração de loterias destinadas ao Teatro São Pedro de Alcântara.

realizações do empreendimento. Doux esteve junto ao grupo, que pretendia também ser uma inédita escola de atores, um pouco nos moldes dos conservatórios europeus. Havia todo um projeto estético-pedagógico, capitaneado pelo empresário José Remígio Sena Pereira no qual Doux certamente se encaixava dada sua sólida e invejável formação acadêmica.

Capítulo importante na vida de E. Doux foi sua passagem como ensaiador da Ópera Nacional, criada a partir da iniciativa do tenor espanhol José Zapata y Amat, em 1857, baseada na montagem de zarzuelas e outros gêneros liricamente menos complexos. Doux tornou-se professor de canto e, depois, ensaiador entre 1861 e 1863, quando, diante de mais uma de muitas crises, a companhia nacional fundiu-se com um grupo italiano atuante na corte. Estima-se mesmo que essa solução foi sugestão do próprio Doux. O arranjo teve sucesso durante algum tempo e deu ensejo a que despontassem, pela primeira vez, compositores nacionais, escrevendo já no estilo da «grande ópera», como o mais famoso de todos, Antonio Carlos Gomes. Doux ensaiou as óperas *A noite do Castelo* (Carlos Gomes), *A corte de Mônaco* (Gonçalves Bragas e Domingos José Ferreira), *Dois Amores* (Manuel Antonio de Almeida e Condessa Rczwadowska), *Il pirata* (Bellini), *D. Sebastião* (Donizetti), *A aurora do Ipiranga* (J. M. Macedo e Giannini), entre outras.

Pouco tempo depois, E. Doux voltou a trabalhar no Teatro de São Pedro de Alcântara, onde permaneceu até cerca de 1871 como professor de atores.

Faleceu em 1874 no Rio de Janeiro deixando um legado artístico significativo, seja em Portugal ou no Brasil, ainda que pouco reconhecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Elizabeth R. *Emil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2020.
- Balme, Christopher B. *The theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Barata, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- Bastos, Glória; Vasconcelos, Ana Isabel. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: IMM-Museu Nacional do Teatro, 2004.
- Braga, Theophilo. *História do teatro português*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, 4 vols.
- Corradin, Flávia Maria Ferraz Sampaio. *Almeida Garrett: por um teatro novo*. Campinas: Komedi, 2005.
- Cruz, Duarte Ivo. *O ciclo do romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- , *Teatro em Portugal*. S.l.: CTT Correios de Portugal, 2012.
- Dias, José Henrique Rodrigues. *O rosto e o espelho: a sociedade lisboeta e o teatro romântico (1838-1870)*. Tese de Doutorado em História. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- Dosse, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Espagne, Michel. «Viajando com o conceito de transferências culturais», *Cadernos CIMEAC*. Uberaba, v. 8, n. 2, p.6-17, 2018.
- Faria, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, vol. 1, 2012.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais. *A música teatral na Lisboa oitocentista: uma abordagem através da obra de Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de Doutorado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

- Haesbaert, Rogério; Bruce, Glauco. «A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari», *GEOgraphia*, vol.4, n. 7, Niterói, 2002, p.7-22.
- Heller-Lopes, André. *Brazil's Ópera Nacional (1857-1863): music, society and the birth of Brazilian opera in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em Musicologia, King's College, Londres, 2008.
- Henriques, Bruno. *Teatro Dom Fernando: um teatro de curto prazo*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Magalhães, Paula Gomes. *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- Rebello, Luiz Francisco. «Garrett e a reforma do teatro», *Conservatório Nacional 150 anos de ensino do teatro*. Lisboa: Escola Superior de Cinema e Teatro, 1988.
- , *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Biblioteca Breve/ICLP, 1980.
- , *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português: do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2010.
- Rosa, Joaquim Oliveira Carmelo. *Essa pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*. Dissertação de Mestrado em História, Faculdade de Ciências sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- Santos, Ana Clara. «Modalités de présence du théâtre français à l'étranger ou la fortune du répertoire parisien au Portugal», *Carnets, revue électronique d'études françaises: Invasions et évasions* (dir. Ana Clara Santos et alii), 1 série, 4, 2012, pp. 207-218.
- Santos, Ana Clara; Vasconcelos, Ana Isabel. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- , *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- Santos, Graça dos. «Un français à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal», *Le théâtre fran-*

- çais à l'étranger au XXème siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, dir. Jean-Claude Yon. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 326-342.
- Sousa, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- Sousa, Octavio Tarquínio de. *A vida de D. Pedro I*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 3 vols., 1972.
- Torres Neto, Walter Lima. «Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX», *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2001, vol.1, pp. 272-278.
- , *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2016.
- Vasques, Eugénia. *Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro: 1837-1928*. Lisboa: Sá da Costa, 2010.
- Yon, Jean-Claude. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*. Paris, Nizet, 2000.