

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
MIGRAÇÕES, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

Florianópolis, v. 1, n.31, p. 58 – 79, jun. 2025

E - ISSN: 2595.0347

Conde Ernesto Patrizio de Castiglione e suas companhias: a presença italiana no teatro de sombras no Brasil no século XIX

Welerson Freitas Filho

Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, BR)



Figura 1 – Divulgação do espetáculo do Conde Ernesto apresentado no Theatro de Variedades, Recife, em 7 de set. 1886. Fonte: Jornal do Recife, 1886, p. 3.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701312025058>**Conde Ernesto Patrizio de Castiglione e suas companhias: a presença no teatro de sombras no Brasil no século XIX¹**Welerson Freitas Filho²

Resumo: O presente texto busca estudar a atuação do Conde Ernesto Patrizio e de suas companhias no Brasil oitocentista, evidenciando sua relevante contribuição para a difusão de práticas precursoras do Teatro de Sombras no país. A partir da análise de fontes primárias, como periódicos e programas de espetáculos, o estudo traça a trajetória das quatro passagens do artista pelo Brasil entre 1875 e 1887, destacando o uso de sombras, lanternas mágicas, ilusionismo e outros dispositivos cênicos. Ao contextualizar essas práticas no panorama teatral da época, o artigo busca não apenas traçar o percurso de Patrizio em território brasileiro, mas também lançar luz sobre os primórdios do Teatro de Sombras no Brasil, contribuindo para a reconstrução de sua história ainda pouco explorada.

Palavras-chave: Teatro de Sombras; Conde Ernesto Patrizio; Brasil oitocentista;

Count Ernesto Patrizio de Castiglione and his companies: the italian presence in Shadow Theatre in 19th-century Brazil

Abstract: This text aims to examine the activities of Count Ernesto Patrizio and his companies in 19th-century Brazil, highlighting his significant contribution to the dissemination of early shadow theatre practices in the country. Drawing on primary sources such as newspapers and performance programs, the study traces the artist's four visits to Brazil between 1875 and 1887, emphasizing his use of shadows, magic lanterns, illusionism, and other theatrical devices. By contextualizing these practices within the theatrical landscape of the time, the article seeks not only to map Patrizio's journey through Brazil but also to shed light on the early development of shadow theatre in the country, contributing to the reconstruction of a largely unexplored chapter in its history.

Keywords: Shadow Theatre; Count Ernesto Patrizio; 19th-century Brazil.

¹ Data de submissão do artigo: 29/04/2025 | Data de aprovação do artigo: 09/06/2025.

² Ator, professor e doutor em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Desenvolve práticas e pesquisas em Teatro de Máscaras, palhaçaria/palhaçada, mímica e Teatro de Sombras, com foco no trabalho de atuação, formação e treinamento do ator e da atriz. E-mail: werso.ufu@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1569-2882>

Introdução

Atualmente, o grupo italiano Teatro Gioco Vita é uma das principais referências mundiais no Teatro de Sombras, e sua influência no desenvolvimento dessa modalidade artística no Brasil, a partir da década de 1990, é inegável. Essa influência se deu tanto pela circulação de suas obras, assistidas por artistas brasileiros fora do país, quanto pela apresentação de suas obras em território nacional. Em 1995, por exemplo, o grupo apresentou o espetáculo *Pescetoppocrodilo* e, em 1998, trouxe ao Brasil *L'Uccello di Fuoco*, contribuindo significativamente para a difusão de sua estética e técnica. Essas produções foram especialmente relevantes na consolidação do que muitos artistas e estudiosos passaram a denominar “Teatro de Sombras Contemporâneo”, terminologia empregada para designar práticas nas quais, diferentemente de “modelos mais tradicionais”, os e as sombristas comumente permanecem visíveis ao público, utilizam múltiplas fontes luminosas (fixas e/ou móveis) e incorporam hibridismos técnicos e estéticos, explorando interações com outras linguagens visuais, corporais e tecnológicas.

Além da apresentação de espetáculos, destacam-se também as iniciativas formativas realizadas pelo Teatro Gioco Vita no Brasil, como o *Laboratório Caçadores de Sombras / O Sentimento do Mundo*, realizado em 1995 na Aldeia de Arcozelo (RJ). Coordenado por Fabrizio Montecchi, membro fundador e diretor do grupo, esse encontro reuniu diversos artistas brasileiros que, posteriormente, se tornaram multiplicadores das práticas vivenciadas no laboratório. Outras ações formativas de grande impacto, das quais tive a oportunidade de participar, ocorreram no FIS – Festival Internacional de Teatro de Sombras, organizado pela Cia. Quase Cinema na cidade de Taubaté. Em 2015 e 2016, o festival promoveu residências artísticas conduzidas, respectivamente, por Fabrizio Montecchi e Federica Ferrari, cenógrafa e ilustradora do grupo, fortalecendo ainda mais o intercâmbio e a disseminação de suas técnicas e poéticas no Teatro de Sombras brasileiro.

Entretanto, o Teatro Gioco Vita não foi o primeiro grupo italiano de Teatro de Sombras a influenciar artistas brasileiros de forma significativa. Já em meados da segunda metade do século XIX, o Conde Ernesto Patrizio de Castiglione, junto a suas companhias, como a Companhia de Maravilhas e a *Patrizio's Illusionist Company*, percorreu diversas cidades do Brasil com espetáculos de variedades que combinavam mágica, prestidigitação e Teatro de Sombras. Suas performances entretiveram o público da época e contribuíram para a difusão da linguagem artística da sombra no país naquele período.

É sobre esses artistas italianos e sua atuação no cenário brasileiro oitocentista que este texto se propõe a refletir. Mais do que reconstituir a trajetória do Conde Ernesto Patrizio e de suas companhias no Brasil, o objetivo é contribuir para a compreensão do processo histórico de constituição do Teatro de Sombras no país, ampliando o acesso a esse campo ainda pouco explorado nos estudos das artes cênicas. Para tanto, foram consultados periódicos e publicações da época, sendo mantida a grafia original nas transcrições diretas das fontes primárias.

Conde Ernesto e sua primeira visita ao Brasil

A edição de número 4 do periódico brasileiro *Penna e Lápis*, dedicado às artes e à literatura e publicado em 1880, traz na capa uma ilustração do Conde Ernesto Patrizio, além de uma coluna dedicada à sua trajetória. Segundo o texto, Ernesto Scagnetto (ou Scagnelli), nascido em 1845 na cidade de Savigliano, no Piemonte, Itália, é conhecido artisticamente como Ernesto Patrizio di Castiglione, era oriundo de uma família abastada. Embora pudesse desfrutar exclusivamente da vida proporcionada pela fortuna familiar, escolheu seguir a carreira artística, demonstrando desde cedo grande aptidão para a mágica. Durante as Guerras de Independência Italianas (1849 – 1866), sua família o enviou para a Escola de Guerra de Turim, onde se formou como segundo-tenente de artilharia. Em 1866, foi convocado para a campanha militar e acabou capturado na Batalha de Custoza, na Áustria. Enquanto esteve prisioneiro, surpreendeu seus captores com truques de mágica e prestidigitação, o que lhe garantiu um tratamento

privilegiado — sendo tratado mais como um convidado do que como um prisioneiro de guerra pelos oficiais austríacos.

Após sua libertação, em 1867, decidiu dedicar-se integralmente à mágica, levando seu espetáculo para diversos países, incluindo Itália, Suíça, Alemanha, Bélgica, França, Espanha, México, Estados Unidos e Brasil, onde esteve em pelo menos quatro ocasiões. A primeira delas ocorreu em setembro de 1875, na cidade de Recife, conforme registrado na chamada *Uma notabilidade artística*, publicada no *Jornal do Recife*:

No pequete francez *Mendoza* veio de Europa o Sr. Conde Ernesto Patrizio Castiglioni, que acaba de se fazer admirar na capital da França, de onde vem em direção, pelos seus espantosos trabalhos em prestidigitação. Vindo percorrer em viagem artística pelas principais cidades da América do Sul, trazia passagem para o Rio de Janeiro, onde é esperado, pois, as folhas dalli anunciaram já a sua visita; mais encantado pela beleza da nossa cidade, a primeira que elle via do continente sul americano, não quis passar além, e deliberou ficar aqui alguns dias, a fim de nos exhibir os mais adiantados progressos da sua diabólica arte. Como se vê do anúncio, que damos em outro lugar desta folha, ele começará a trabalhar sábado desta semana, no Theatro Phenix Dramatica (Jornal do Recife, 1875a, p. 1).

Como descrito no anúncio citado, o espetáculo de "taumaturgia humorística" do Conde Ernesto Patrizio era dividido em três partes, sendo o último bloco dedicado a "elucubrações noturnas de Necromancia transcendentales" (Ibid., p. 3). No século XIX, termos como "necromancia" e "taumaturgia" eram frequentemente utilizados para descrever espetáculos de ilusionismo e fantasmagoria, explorando o fascínio popular pelo oculto e pelo sobrenatural.

Grande parte dos shows fantasmagóricos empregavam lanternas mágicas para projetar imagens espectrais, e utilizavam essa nomenclatura para instigar a curiosidade do público. Combinando iluminação engenhosa, sombras e truques ópticos, esses espetáculos transformavam ilusões visuais em experiências imersivas, reforçando a atmosfera enigmática que os tornava tão atrativos. Suas temáticas frequentemente exploram o terror, projetando imagens de esqueletos, demônios e fantasmas para causar impacto na plateia. O periódico *Museo Universal Jornal das Famílias Brasileiras*, um dos mais

populares do século XIX, publicou em sua 47ª edição de 1838 um texto de C. Evrard detalhou o funcionamento da lanterna mágica e seu uso em espetáculos de fantasmagoria. Segundo Evrard, as projeções nesse tipo de espetáculo ocorriam em um ambiente escuro, com uma tela posicionada entre o artista e a plateia, de modo a ocultar os mecanismos responsáveis pelos efeitos visuais. Além das lanternas mágicas, diversos elementos cênicos contribuem para intensificar a atmosfera macabra, como pinturas de espectros, espelhos e objetos sinistros dispostos pelo espaço. Emissões de fumaça, por vezes utilizadas como superfície de projeção, combinavam-se a narrativas sugestivas, efeitos sonoros e estímulos sensoriais, como odores e texturas, com o objetivo de ampliar a imersão do público. Embora Everard descreva essa forma de apresentação mais velada, documentos da época indicam que Ernesto Patrício realizava seus números à vista do público, explicando-os e comentando sobre eles em algumas de suas apresentações (Jornal do Recife, 1875 c). No entanto, os registros não esclarecem qual idioma era utilizado por Patrício nessas ocasiões. Há menções de que suas explicações “nada deixaram a desejar”, mas esse elogio deixa em aberto se tais comentários eram feitos em português, o que parece improvável, se eram traduzidos por alguém, e se, de fato, eram compreendidos por toda a plateia, ou apenas por uma parcela mais específica do público. Trata-se, portanto, de uma curiosidade que permanece sem resposta.

De acordo com os documentos referentes a sua primeira passagem pelo Brasil não é possível afirmar com certeza que os números apresentados por Ernesto Patrício faziam uso de projeções por meio de lanternas mágicas ou dispositivos similares. No entanto, há registros de que, entre os números de fantasmagoria exibidos ao público brasileiro, destacava-se em seu repertório o *Craneo Animado*, possivelmente uma variação de um truque clássico do gênero. Evrard descreve um efeito semelhante ao relatar que, nos espetáculos de fantasmagoria, os e as artistas faziam circular pela sala, "durante os intervalos da obscuridade, cabeças de pano fino que a cera torna transparentes. Estas

máscaras são iluminadas interiormente por uma lanterna de furta fogo³, que torna o objeto visível ou invisível à vontade do physico" (Evrard, 1838, p. 376). Dessa forma, pode-se inferir que, sem sua primeira temporada no Brasil, as sombras eram utilizadas de forma pontual, compondo alguns números específicos ou servindo como efeito complementar em outros.

THEATRO PHENIX DRAMATICA

QUINTA-FEIRA, 16 DE SETEMBRO DE 1875

Espectáculo honrado, em a presença de S. Exa. o Sr. Presidente da Província

IMPRETERIVELMENTE

A ultima e definitiva representação de **NIGROMANCIA**,
dada pelo **CONDE ERNESTO PATRIZIO DE CASTIGLIONE** portador de "escrúpulo para a Bahia

Espectáculo inteiramente novo dividido em 3 partes.

PRIMEIRA PARTE
Prestigios de ilusões mágicas.

SEGUNDA PARTE
Ultima palavra de Thaumaturgia.
Pela primeira vez: A Campanha de Viena de - Phantasia honorifica para
adivinhar a idade aptidão de espectadores.
Os Ganchos invisíveis.
Souvenir do Bilhar.
Transformações instantâneas.

TERCEIRA PARTE
Pela primeira vez:
O ARMARIO MYSTERIOSO
De Mr. **Fay e Keller** (com as portas abertas) - O **CONDE PATRIZIO** executa a esta experiencia como
parodia, dando a exploração do modo de que se serve Mr. Fay para a execução deste trabalho.
O Novo Castiglione - O **MR. PATRIZIO** depois de executar alguns trabalhos deste
eminente homem, apresentará pela primeira vez a parodia da famosa experiência que Castiglione chamava:
ESPELHO NEGRO
segunda elle fará apparecer o retrato dos defunctos que o publico pedir.
Este estranho phenomeno que apresenta uma apparencia toda sobrenatural e que os corpos subtos tem
surgido como a experiencia a sua phantastica do século, foi já ensaiada por muitos, mas só foi descoberta por
PATRIZIO e somente por elle executada.
Mr. Patrício a pedido apresentará: **A Bibliotheca Maravilhosa.**
Compará de 8 horas em ponto.

PREÇOS

Camarotes de frente com 5 entradas.....	15000
Offic de lado sem idem.....	10000
Cadeiras numeradas.....	3000
Cadeiras avulsas.....	2000
Platô.....	1000

Figura 2 – Programa do espetáculo de Conde Ernesto apresentado no Teatro Phenix Dramatica, Recife, em 16 de set. 1875. Fonte: Jornal do Recife, 1875 b, p. 4.

De acordo com os relatos do período, as apresentações de Ernesto Patrício fizeram grande sucesso em Recife, atraindo um público numeroso e entusiasmado. O impacto de suas exibições é destacado em matéria do *Jornal*

³ Lanternas com dispositivos que acionam e ocultam rapidamente a luz. Em algumas publicações essa lanterna também é chamada de lanterna porta-fogo. Segundo o jornalista francês Louis Figuier a luz era produzida por “uma dissolução de phosphoro em óleo de cravo” (Figuier, 1867, p. 3).

do Recife: “Não temos lembrança de ter visto aqui o teatro tão cheio; pode-se mesmo dizer, sem exageração, que os espectadores não se podiam mexer, tal era o número de pessoas que nele se achavam” (Jornal do Recife, 1875 c, p. 1). Algumas dessas apresentações também contaram com o acompanhamento musical do pianista e maestro italiano Conde P. de Loredan.

Após sua breve temporada de apresentações na capital pernambucana, Ernesto Patrizio teria seguido para a Bahia⁴, com intuito de alcançar a cidade do Rio de Janeiro. Na capital fluminense, há registros de suas apresentações, realizadas nos meses de outubro e novembro daquele ano, tanto em eventos privados quanto no prestigiado Teatro D. Pedro II. Um relato publicado no *Diário do Rio de Janeiro* destaca a recepção entusiástica do público e a habilidade do artista:

Realizou-se ante-hontem neste teatro a primeira representação de taumaturgia humorística dada pelo conde Ernesto Patrizio de Castiglione. Mostrou-se ele prestidigitador dos mais hábeis e dextrose que têm vindo a esta cidade. Entre as novidades que exhibiu, citaremos a *mesa gyrante*⁵ e o *craneo animado*, que produziram magnifico efeito e foram por todos admiradas. As outras sortes, tais como a dos *pombos*, a do *chapéu*, etc., eram mais ou menos conhecidas dos espectadores, que entretanto aplaudiram nelas o talento e a subtileza do artista. O conde Ernesto Patrizio satisfez plenamente o seu programa, e o público não lhe poupou aplausos, de que se mostrou digno (Diário do Rio de Janeiro, 1875, p. 2).

Concluído o ciclo de apresentações no Rio de Janeiro, Patrizio teria então seguido para Montevideú, iniciando uma nova etapa de circulação por outros países da América Latina⁶. Embora os registros dessa fase sejam mais escassos e de difícil acesso, sua presença em cidades como Buenos Aires e Santiago é sugerida por menções pontuais em jornais e programas de época.

⁴ A Província, 1875, p. 4.

⁵ “Efeitos obtidos com forças desconhecidas, attribuidos ao espiritismo (alta novidade)” (Diário de Pernambuco, 1875, p. 4).

⁶ Gazeta de Noticias, 1875, p. 4.



Figura 3 – Programa do espetáculo de Conde Ernesto apresentado no Teatro D. Pedro II, Rio de Janeiro, em 18 de nov. 1875. Fonte: Gazeta de Notícias, 1875, p. 4.

A Companhia de Maravilhas

Após sua primeira passagem, o Conde Ernesto Patrício retornou ao Brasil em 1880 com uma nova formação artística. Diferentemente de suas apresentações anteriores, seus espetáculos passaram a ser realizados em colaboração com outros artistas, entre os quais se destacavam sua esposa, a Condessa Rita Gall Patrício, além de Mr. Brown, Mr. Gallo Patrício e Mr. Weber — artistas que Ernesto teria conhecido suas turnês pelo mundo. Sob sua liderança, esse conjunto de colaboradores passou a se apresentar sob o nome de Companhia de Maravilhas (ou Companhia das Maravilhas), constituindo um grupo que mesclava diferentes técnicas e linguagens, como ilusionismo, Teatro de Sombras, mágicas, prestidigitação e números cômicos.

Segundo os registros da época, essa nova temporada de apresentações no Brasil teria se iniciado em Porto Alegre, com performances nos teatros Variedades e São Pedro no mês de maio⁷. Na sequência, a companhia seguiu

⁷ Pfeil, 1999, p. 28.

para Florianópolis (então chamada Desterro), onde se apresentou em junho no Theatro Santa Izabel⁸. Ainda naquele ano, a Companhia de Maravilhas esteve em cartaz no Polytheama Fluminense, no Rio de Janeiro, em junho e julho⁹. Em seguida, realizou uma breve temporada no Theatro São José, em São Paulo, no final de julho¹⁰, retornando ao Rio de Janeiro no mês seguinte¹¹. Sabe-se ainda que, em setembro, a companhia teria se apresentado no Theatro São João, em Salvador¹².

Como uma de suas grandes novidades a Companhia de Maravilhas, apresentou ao público o *Kaleidoscopio Gigante*, descrito nos anúncios da época como um mecanismo “premiado na real instituição de Londres” (Gazeta de Notícias, 1880, p. 8). Embora não haja uma descrição técnica detalhada do aparelho, os indícios sugerem que se trata de uma variação da tradicional lanterna mágica, adaptada para projeções em grande escala. Essa hipótese é reforçada pelas informações contidas em outros anúncios, segundo os quais o dispositivo exibirá “vistas novas”, quadros executados pelos melhores pintores de Paris e Roma. É o maior aparelho que se tem visto nesta época” (Correio Paulistano, 1880b, p. 4). Além disso, outra publicação da mesma época, que adota a grafia “O Grande Stereopticon, anuncia a “extraordinária exibição photographica, no tamanho natural, das maravilhas da última exposição de Pariz” (Jornal da Tarde, 1880, p. 4). A menção ao termo stereopticon e à exibição fotográfica em tamanho natural parece sugerir um aparato com múltiplas lentes ou fontes de projeção, capaz de produzir efeitos tridimensionais ou panorâmicos. É provável que o *Kaleidoscopio Gigante* também tenha sido adquirido por Ernesto durante suas viagens pelas Américas, ou ainda que tenha sido incorporado ao repertório da companhia por iniciativa de artistas que integravam seu elenco.

⁸ A Regeneração, 1880, p. 4.

⁹ Gazeta de Notícias, 1880, p. 8.

¹⁰ Correio Paulistano, 1880a, p. 4

¹¹ Gazeta da Tarde, 1880, p. 4.

¹² Gazeta da Bahia, 1880, p. 2.



Figura 4 – Programa do espetáculo da Companhia de Maravilhas apresentado no Polytheama Fluminense, Rio de Janeiro, em 15 de junho. 1880. Fonte: Gazeta de Notícias, 1880, p. 4.

Outra novidade incorporada às apresentações da Companhia de Maravilhas, conduzida pelo professor Weber, foi o número intitulado *Fonte Maravilhosa*, uma atração que combinava água, luz e, ao que tudo indica, também sombras e projeções visuais.

Veio encerrar o espectáculo a chamada *fonte maravilhosa*, na verdade muito digna de ver-se e da qual só vendo-se se pôde formar cabal idéia. O centro do palco transforma-se em vasto tanque circular, de onde se erguem milhares de delicadíssimos esguichos d'água a cada instante tomando novas e caprichosas formas. As pérolas líquidas cintilam ao fogo de poderosas lâmpadas ocultas, mudando e variando de cores. Por vezes, aquela formosa chuva brilhava simultaneamente com três ou quatro cores. Algumas figuras, imitando estátuas de mármore, animavam estas cenas phantásticas e deslumbrantes que o público em peso adorou e aplaudiu (Diário de Pernambuco, 1880, p. 1).

O número *Fonte Maravilhosa*, conforme descrito, remete às tradicionais encenações conhecidas como *Balé das Águas* ou *Águas Dançantes*, amplamente apresentadas em shows e circos europeus e latino-americanos

entre os séculos XIX e início do XX. Esses espetáculos consistiam na utilização de mecanismos hidráulicos e jogos de luz para criar composições coreográficas com jatos d'água, muitas vezes acompanhadas de música e presença cênica de artistas que interagem com os elementos.

Patrizio's Illusionist Company

Em 1883, Ernesto Patrício retornou ao Brasil com sua nova formação artística, a *Patrizio's Illusionist Company*, marcando um momento em que as sombras passaram a ocupar um lugar de maior destaque nas apresentações do grupo. Nesse contexto, as sombras foram exploradas tanto por meio das projeções realizadas com lanternas mágicas, quanto através da *sombramania* (arte de produzir sombras com as próprias mãos), executada pelo também artista italiano Hector Mottini. Ainda preservando o formato de espetáculo de variedades, a *Patrizio's Illusionist Company* incorpora uma gama diversa de atrações. Entre elas, destacavam-se os números de equilíbrio liderados por D'Alvini, artista italiano que, à época, era conhecido como *Jap of Japs*, alcunha atribuída por comandar uma equipe formada por equilibristas japoneses, a ilusionista Miss Kara e a mnemonista Miss Margot.

Dentre os números de maior sucesso apresentados pela *Patrizio's Illusionist Company* nesse período, destacava-se o número intitulado *Espectros Vivos e Impalpáveis*. Essa atração foi amplamente divulgada na imprensa da época, sendo descrita de maneira enfática nos anúncios promocionais, que prometiam ao público uma experiência sensorial singular, como pode ser constatado nessa publicação do *Correio Paulistano*:

Os espectros vivos e impalpáveis, movendo seus contornos, phantásticos e trazendo a imaginação universal precisamente o natural do desconhecido, tem sido a maravilha de todas as capitais européias visitadas pela **Patrizio's Illusionist Company**. Não tem sido senão depois de lutar por longos anos e sem poupar-se a nenhum gênero de gastos e sacrifícios que o diretor desta Companhia conseguiu alcançar esse alto grau de perfeição para dar a uma ilusão a verdadeira aparência de uma realidade; fazendo os espectros vivos e impalpáveis a mais surpreendente aplicação de um princípio de óptica, produzindo

a mais profunda admiração de todos aqueles que sabem apreciar os avanços das sciencias physica-experimental. O extraordinário êxito que tivemos com nossas representações dos espectros, nas diversas capitais da Europa nos dispensam deste espectáculo, a imprensa o tem feito por nós. Somente cremos de nosso dever declarar as pessoas que já os tem visto estrangeiro, que temos introduzido uma modificação nas scenas de infundir terror; hoje nossos espectros e fantasmas se representam de tal maneira que as mães podem levar seus filhos a vel-os sem receio de assustarem-se (Correio Paulistano, 1883, p. 3).

Ao analisar a imprensa porto-alegrense da época, localidade em que o número também foi apresentado, a pesquisadora Alice Dubina Trusz (2008) conclui que o efeito descrito guardava semelhança com o número “impalpáveis fantasmas vivos” criado pelo mágico e lanternista holandês Henri Robin em Paris, em meados de 1800. Tratava-se de um sofisticado mecanismo óptico que utilizava espelhos verticais, dispostos sob alçapões no palco. Por serem transparentes e incolores, esses espelhos permaneciam invisíveis ao público. Um artista, posicionado sob o palco é iluminado por fontes luminosas intensas, como a luz Drummond ou lâmpadas de oxi-hidrogênio, muitas vezes associadas ao uso de lanternas mágicas, tinha sua imagem refletida nos espelhos, sendo então projetada sobre o palco. O resultado era a aparição de uma figura etérea, mas com movimentos naturais, capaz de interagir com outros atores e atrizes em cena. A eficácia do número exigia uma complexa sincronização entre a imagem projetada e os e as artistas no palco, o que conferia ao espetáculo um nível de sofisticação técnica. As apresentações eram organizadas em pequenas cenas encadeadas, com ambientação intensificada pelo uso de efeitos sonoros.

Também integrava o repertório da companhia o *Kaleidoscopio Gigante*, representado em diversas cidades brasileiras. Anunciado como uma atração que exhibia “quadros de beleza incontestável”¹³ com “viagens artísticas nas principais cidades do mundo ao reino das cores”¹⁴. Essas projeções dialogavam com o imaginário visual oitocentista, fascinado por paisagens exóticas, monumentos históricos e cenas urbanas modernas.

¹³ Mercantil, p. 2, 1883.

¹⁴ A Reforma, p. 3, 1883.



Figura 5 – Programa do espetáculo da *Patrizio's Illusionist Company* apresentado no Polytheama Fluminense, Rio de Janeiro, em 7 de out. 1883. Fonte: *Jornal do Commercio*, 1883, p. 8.

Complementando as “experiências fantásticas, prestidigitação, fantasmagorias”, constavam ainda na programação as “sombras” (Fig. 5). As “sombras” eram compostas por números de sombra mania. Curiosamente, o termo “sombras” aparece isoladamente no anúncio para designar esses números, o que é incomum para a época. Normalmente, utilizavam-se expressões no diminutivo como “teatrinho de sombras” ou “sombriinhas”, ou então “sombras chinesas”. A nomenclatura Teatro de Sombras, sem o uso diminutivo, era extremamente rara naquele período, tornando-se mais recorrente apenas a partir do início do século XX (Freitas Filho, 2025, p. 31). Os números de sombra eram realizados por Hector Mottini, projetando-a com as mãos e com pequenos acessórios de papelão, metal ou materiais similares. Até o momento, não tive acesso a registros brasileiros que descrevem com exatidão esse número, mas é possível encontrar descrições mais detalhadas em alguns periódicos uruguaios e argentinos, oriundos de cidades por onde a companhia

também se apresentou, como o *La Nación*, de Buenos Aires, citado pela pesquisadora e professora argentina Alicia Aisemberg:

No meio do corredor central da plateia, foi colocado um foco de luz elétrica, direcionado ao palco, no qual se via um pano de linho branco. Em seguida, a sala do teatro foi escurecida. O Sr. Mottini posicionou-se diante do foco elétrico e, graças a certa disposição que dava aos seus braços e mãos, apareciam no pano branco, com a nitidez de contornos que a luz elétrica projeta nas sombras, diferentes figuras. A primeira foi um coelho. Bastou surgir a sombra desse animal para que o público começasse a manifestar claramente seu descontentamento. Depois apareceu um gato, em seguida um pato ou algo semelhante, e então uma cabeça de cavalo. Todas essas figuras eram de uma fidelidade perfeita, mas o público continuava a fazer demonstrações hostis. Logo apareceu um púlpito e, ao lado dele, um sacerdote. Nesse momento, o público aplaudiu e irrompeu em uma franca gargalhada quando viu o sacerdote subir lentamente ao púlpito e pregar dali, gesticulando como faria o mais correto dos oradores sagrados. O púlpito e o sacerdote desapareceram sob aplausos, e surgiram duas figuras: uma mulher e um homem. Em seus movimentos, denotavam a paixão vulcânica que os consumia. Entre intermináveis beijos e abraços dos enamorados, e as gargalhadas e aplausos do público, o Sr. Mottini concluiu sua apresentação (Aisemberg *apud La Nación*, 2008, p. 56. Tradução minha¹⁵).

Conforme se observa na descrição publicada pelo *La Nación*, Mottini realizava as projeções de sombra à vista do público. Inicialmente, as sombras de animais, ainda que tecnicamente bem executadas, não foram bem recebidas pela plateia, possivelmente por serem elementos recorrentes e previsíveis dentro do repertório da arte de sombras da época. No entanto, a partir do momento em que Mottini introduz figuras humanas em situações cotidianas, com um viés

¹⁵ En medio del pasaje central de la platea, se colocó un foco de luz eléctrica, dirigido hacia el escenario, en el cual se veía un telón de lienzo blanco. Se oscureció después la sala del teatro. El Sr. Mottini se colocó delante del foco eléctrico y merced a cierta disposición que daba a sus brazos y manos aparecían en el lienzo blanco, con la pureza de contornos con que proyecta las sombras la luz eléctrica, diferentes figuras. Fue la primera un conejo. Todo fue aparecer la sombra de este animal y empezar el público a manifestar claramente su desconcierto. Luego apareció un gato, luego un pato o algo semejante, y después una cabeza de caballo. Todas estas figuras eran de una fidelidad perfecta, pero el público seguía siempre haciendo demostraciones hostiles. En seguida apareció un púlpito y junto a él un sacerdote. Aquí el público aplaudió, y estalló en una franca carcajada, cuando vio que el sacerdote subía lentamente al púlpito y predicaba desde él, accionando como pudiera hacerlo el más correcto orador sagrado. Desaparecieron entre aplausos púlpito y sacerdote, y surgieron dos figuras: una mujer y un hombre. En sus movimientos denotaban la volcánica pasión que los consumía. Entre los interminables besos y abrazos de los enamorados, y las carcajadas y aplausos del público, terminó el Sr. Mottini su parte (Aisemberg *apud La Nación*, 2008, p. 56.).

cômico, a recepção do público tornou-se significativamente mais positiva. Como observa Trusz (2008, p. 68), episódio semelhante ocorreu em Porto Alegre, onde as projeções de sombras apresentadas por Mottini foram recebidas com vaias pelo público, levando a imprensa local a solicitar sua retirada da programação. Em resposta às críticas, Patrizio publicou uma carta em espanhol na *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, mesmo periódico que veiculou as reprovações. No texto, Patrizio adotou um tom conciliador, agradecendo os comentários e, em nome do respeito ao público, anunciou que os números de sombras seriam excluídos das próximas apresentações. No entanto, tal promessa não se concretizou, uma vez que esses números permaneceram em cartaz. No Rio de Janeiro, por outro lado, a recepção mostrou-se relativamente mais favorável. A coluna *Foyer* do jornal *A Folha Nova*, por exemplo, descreveu que "Mr. Mottini fazia de umas sombrinhas muito cômicas e muito originais" (*A Folha Nova*, 1883, p. 2).

Ao que tudo indica, em algumas apresentações promovidas pela companhia, eram vendidos ao público manuais contendo descrições e instruções sobre os números exibidos em cena. Esses materiais, por vezes, também eram enviados à imprensa local como forma de divulgação. Um exemplo disso encontra-se no jornal *O Mercantil*, de Petrópolis, que assim noticiou: "Recebemos: *Vida y aventuras del conde Ernesto Patrizio de Castiglione*, volume de sessenta e quatro páginas, contendo as maravilhosas sortes executadas pelo habilíssimo prestidigitador e bem assim alguns episódios de sua vida" (*O Mercantil*, 1883, p. 1). Já no *Correio Paulistano* encontramos a referência de que estava à venda na bilheteria do teatro "o método para aprender as humorísticas sombras do professor Mottini" (*Correio Paulistano*, 1883, p. 3)

A circulação da companhia estendeu-se ao longo de praticamente todo o ano de 1883 e parte de 1884, passando por diversas cidades e casas de espetáculo anteriormente visitadas por Patrizio. Além dessas localidades, há

ainda registros de apresentações realizadas em 1883 em Pelotas¹⁶ e Niterói¹⁷, e, em 1884, em São Luís, no Theatro São Luiz¹⁸.

A quarta passagem de Patrizio pelo Brasil

Em sua quarta passagem pelo Brasil, ocorrida entre 1886 e 1887, Ernesto Patrizio apresentou-se como artista solo, à frente de todos os números, sem a companhia de variedades que tradicionalmente o acompanhavam. No entanto, evidências indicam que ele provavelmente contou com o auxílio de outros artistas. Tal hipótese é sustentada pelas programações divulgadas à época que, embora anunciasse “trabalhos novos e aperfeiçoados”, incluíam números apresentados em suas turnês anteriores e que, notoriamente, exigiam a participação de mais de um artista, como é o caso dos *Espectros Vivos e Impalpáveis*, anteriormente mencionado. Além dos espectros, figuravam também no repertório a *Fonte Maravilhosa*, o *Kaleidoscópio Gigante*¹⁹ e as *Sombras*, que, nessa circulação, foram anunciadas sob os nomes de *Sombrinhas* e/ou *Silhuetas*.

As *Silhuetas* e as *Sombrinhas* eram anunciadas como números distintos, o que sugere uma diferenciação entre ambos. As *Silhuetas*, por sua vez, parecem representar um trabalho novo, divulgado como uma “apresentação humorística” e, como o próprio nome sugere, realizado por meio de projeções de silhuetas recortadas em papel, metal ou material semelhante (Fig.1). Esse número também era executado à vista do público, utilizando-se como a fonte luminosa uma pequena lanterna mágica, posicionada à frente do palco, próxima ao público, e direcionada a um tecido colocado no palco, enquanto Patrizio

¹⁶ Trusz, 2008, p. 75.

¹⁷ O Fluminense, 1883, p. 1.

¹⁸ O Paiz, 1884, p. 3.

¹⁹ Durante sua quarta circulação pelo Brasil, esse número também foi anunciado sob diferentes títulos, como *Polyorama*, *Silforama*, *Diorama* e *Lanterna Mágica*. A apresentação prometia “a volta ao mundo em trinta minutos” (Diário de Pernambuco, 1886, p. 4). Já em *O Mercantil*, de Petrópolis era anunciado como a “Viagem às regiões polares, aos paizes tropicaes, passeios aos principaes museus da Europa, caricaturas, excentricidades e estrelas cromatopicas”(O Mercantil, 1887, p. 2).

animava as figuras próximo à fonte de luz. Geralmente, o número era executado no meio do espetáculo e costumava receber boa acolhida do público, como registrado no *Diario de Noticias*, do Rio de Janeiro: “Constou a terceira pare de *silhuetas*, que provocaram ruidosas gargalhadas” (Diario de Noticias, 1886a, p. 1). Já as *Sombrinhas* provavelmente se referiam aos trabalhos de sombra mania anteriormente executados por Mottini e que foram assumidos por Patrizio. Diferentemente do ocorre na temporada anterior, de um modo geral, as *Sombrinhas* parecem ter agradado mais ao público nessa nova fase, como destaca a *Gazeta da Tarde*: “Houve também uma sorte que trouxe o público em constantes gargalhadas e foi a das sombrinhas” (Gazeta da Tarde, 1886, p.2).

Há um aspecto curioso a ser observado: embora as *Silhuetas* e as *Sombrinhas* tenham sido anunciadas como números distintos e posicionadas em momentos diferentes na programação dos espetáculos de Patrizio, algumas publicações parecem tratá-las como se se referirem ao mesmo número (Fig. 6). Essa ambiguidade nas fontes pode gerar imprecisões nas interpretações e dificultar a compreensão precisa da divisão e da natureza dos números apresentados durante a temporada. Entretanto, é inegável a presença de ambas as técnicas, *sombra mania* e projeções com silhuetas, em seus espetáculos. É possível, ainda, que, em algum momento, ambas tenham sido executadas no mesmo número.

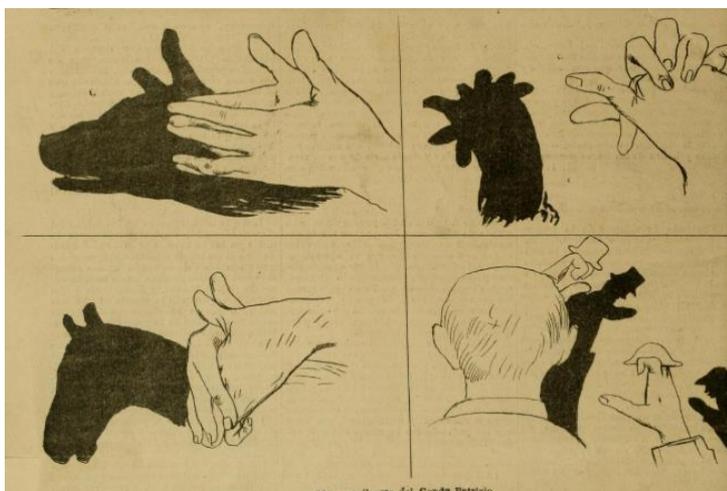


Figura 6 – Algumas silhuetas del Conde Patrizio. Fonte: *El Peru Ilustrado*, 1888, p. 304.

Um dos números inéditos que alcançou grande sucesso foi *A Fada Mélusine*, inspirado em uma lenda tradicional francesa. De acordo com o mito, Mélusine é uma fada que se transforma em serpente aos sábados e impõe ao marido, Raymondin, a condição de nunca ser vista nesse dia. Ao violar o pacto, ele provoca sua partida definitiva: Mélusine se transforma em uma criatura alada e passa a assombrar o castelo de Lusignan, onde, segundo a tradição, aparece como presságio de desgraça para a família. O anúncio do número, que também continha a descrição do mito, prometia ao público a aparição de Mélusine “através de uma grande janela, expressamente preparada para a ocasião, e além da qual se passarão as diferentes cenas das evocações dos fantasmas” (Diário do Maranhão, 1886, p. 3). Essas informações sugerem que a “janela” era provavelmente um elemento cenográfico, funcionando como uma espécie de tela, e que tanto a aparição da fada quanto a evocação dos fantasmas eram produzidas por meio de projeções visuais, que diferentemente de outros números, era realizada às escondidas do público.

Assim como nas circulações anteriores pelo país, Patrizio visitou praticamente todas as cidades já mencionadas, ampliando seu itinerário com novas localidades, como Barra Mansa e Resende, no Rio de Janeiro²⁰; Taubaté, Pindamonhangaba, Capivari, Piracicaba, Jundiaí, Amparo e Mogi Mirim, em São Paulo²¹; Belém, no Pará²²; e Juiz de Fora, em Minas Gerais²³.

Considerações Finais

O estudo da trajetória do Conde Ernesto Patrizio e de suas companhias em solo brasileiro revela não apenas a presença recorrente de artistas itinerantes italianos no circuito cultural brasileiro do século XIX, mas também sua contribuição significativa para a constituição de um imaginário visual e técnico em torno das artes da ilusão e das sombras no Brasil. Além dos diversos

²⁰ Diário de Notícias, 1886b, p. 1.

²¹ Diário de Notícias, 1886c, p. 1.

²² O Liberal do Para, 1886, p. 2.

²³ O Pharol, 1886, p. 1.

periódicos já analisados, é possível identificar um exemplo desse reconhecimento cultural na obra *O Mandarin* (1884), teatro de revista de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. A peça, que rememora de forma satírica os principais acontecimentos de 1883, inclui em uma de suas cenas uma menção direta à passagem de Ernesto Patrizio e Hector Mottini pelo país. Longe de se restringir à figura de um ilusionista, Patrizio emerge como um agente ativo na difusão de práticas cênicas que mobilizam diferentes técnicas e linguagens do espetáculo — como mágica, prestidigitação, lanternas mágicas, sombras etc. — em diálogo com os desejos e expectativas de um público urbano em formação.

Ao longo de suas quatro visitas ao Brasil, entre 1875 e 1887, Patrizio e seus e suas artistas colaboradores(as) apresentaram um repertório variado e tecnicamente complexo, em que o Teatro de Sombras, embora nem sempre central, figurava como um elemento recorrente e em constante reelaboração. Sua atuação antecipou aspectos que, décadas depois, seriam retomados e reformulados no que se convencionou chamar de Teatro de Sombras Contemporâneo, tais como o uso da sombra como linguagem visual autônoma, a visibilidade do artista em cena e a fusão entre técnicas artesanais e recursos tecnológicos. Embora operando em contextos e sob paradigmas distintos, a presença de artistas como Patrizio no Brasil oitocentista permite traçar uma genealogia menos linear e mais heterogênea do desenvolvimento das sombras no teatro, que contempla tanto suas vertentes populares quanto seus desdobramentos mais experimentais.

Assim, ao iluminar a história pouco explorada da passagem de Ernesto Patrizio pelo país, este estudo contribui para o reconhecimento de um legado artístico muitas vezes marginalizado nas narrativas hegemônicas das artes cênicas brasileiras. Ao fazê-lo, reivindica-se também a importância de se repensar as formas de transmissão e circulação dos saberes teatrais, considerando os caminhos transnacionais, os intercâmbios culturais e as camadas de inovação e continuidade que configuram a história das sombras no Brasil.

Bibliografia

A FOLHA NOVA. Rio de Janeiro, ano 2, nº 319, p. 2, 8 de out. 1883.

AISENBERG, Alicia. **El sistema misceláneo de representación en los géneros populares:** sainete y cine sonoro argentinos. 2008. 486f. Tese (Doctorado en Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

A REFORMA. Porto Alegre, ano 15, n. 185, p. 3, 19 set. 1883.

A REGENERAÇÃO: orgam do Partido Liberal. Desterro, ano 12, n. 41, 30 de mai. 1880.

A PROVINCIA: Orgão do Partido Liberal. Recife, ano 4, n. 683, p. 4, 18 de set. 1875.

AZEVEDO, Arthur; SAMPAIO, Moreira. **O Mandarin** – Revista-comica de 1883. Rio de Janeiro: Augusto dos Anjos, 1884. 64 p.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, ano 30, n. 81610, p. 3, 9 de nov. 1883.

_____. São Paulo, ano 27, n. 7098, p. 4, 29 de jul. 1880a.

_____. São Paulo, ano 27, n. 7096, p. 4, 13 de jun. 1880b.

DIARIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ano 2, n. 509, p. 1, 30 de out. 1886a.

_____. Rio de Janeiro, ano 2, n. 561, p. 1, 21 de dez. 1886b.

_____. Rio de Janeiro, ano 2, n. 549, p. 1, 9 de dez. 1886c.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, ano 62, n. 206, p. 4, 8 de set. 1886.

_____. Recife, ano 56, n. 215, p. 1, 18 de set. 1880.

_____. Recife, ano 51, n. 207, p. 4, 10 de set. 1875.

DIARIO DO MARANHÃO. São Luiz, ano 27, n. 3891, p. 3, 20 de ago. 1886.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, ano 58, n. 298, p. 2, 29 de out. 1875.

EL PERU ILUSTRADO. Lima, ano 2, n. 69, p. 20, 1 de set, 1888.

EVARD, C. Estudos Scientificos – A Phantasmagoria. *In: Museo Universal: Jornal das Famílias Brasileiras.* Rio de Janeiro, 1838. Ano 2, no 47. p. 375-376.

FIGUIER, LOUIS. *Sciencia: physica no theatro – espectros vivos.* *In: Diario do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, ano 47, no 23, p. 2-3, 26 jan. 1867.

FREITAS FILHO, Welerson. **A Sombra e o Risível:** a comicidade no Teatro de Sombras brasileiro. 2025. 327 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2025.

GAZETA DA BAHIA. Salvador, ano 2, n. 198, 4 de set. 1880.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro, ano 7, n. 249, p. 2, 29 de out. 1886.

_____. Rio de Janeiro, ano 1, n. 38, 21 de ago. 1880.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ano 1, n. 109, 19 de nov. 1875.

_____. Rio de Janeiro, ano 6, n. 162, p. 8, 13 de jun. 1880.

JORNAL DA TARDE: publicação diária. São Paulo, ano 2, n. 255, p. 4, 22 de jul. 1880.

JORNAL DO RECIFE. Recife, ano 29, nº 205, p. 3, 7 set. 1886.

JORNAL DO RECIFE. Uma notabilidade artística. Recife, ano 18, n. 205, p. 1, 9 de set. 1875a.

_____. Recife, ano 18, n. 211, p. 4, 16 de set. 1875b.

_____. Recife, ano 18, n. 213, p. 1, 18 de set. 1875c.

MERCANTIL. Porto Alegre, ano 10, n. 190, p. 2, 20 de set. 1883.

O PHAROL. Juiz de Fora, ano 20, n. 270, p. 1, 21 de nov. 1886.

O FLUMINSNE. Nictheroy, ano 6, n. 847, p. 1, 24 de out. 1883.

O LIBERAL DO PARA: órgão do partido liberal. Belem, ano 16, n. 159, p. 2, 18 de jul. 1886.

O MERCANTIL. Petropolis, ano 27, n. 71, p. 1, 19 de set. 1883.

O PAIZ: órgão especial do commercio. São Luiz, ano 22, n. 46, p. 3, 24 de fev. 1884.

PENNA E LAPIS. **Ernesto Patrizio.** Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 14, 1880.

PFEIL, Antonio Jesus. **O cinematógrafo no Rio Grande do Sul no século XIX.** Canoas: edição do autor, 1999.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861 – 1908.** 2008. 421 f. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2008.