

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

RENATO AURÉLIO MAINENTE

**REFORMAR OS COSTUMES OU SERVIR O PÚBLICO:
VISÕES SOBRE O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA**

FRANCA

2016

RENATO AURÉLIO MAINENTE

**REFORMAR OS COSTUMES OU SERVIR O PÚBLICO:
VISÕES SOBRE O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de Concentração: História e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Jean Marcel Carvalho França.

FRANCA

2016

Mainente, Renato Aurélio.

Reformar os costumes ou servir o público : visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista / Renato Aurélio Mainente. – Franca : [s.n.], 2016.

234 f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
Orientador: Jean Marcel Carvalho França

1. Brasil - Usos e costumes - Séc. XIX. 2. Teatro.
3. Estilo de vida - Rio de Janeiro (RJ). I. Título.

CDD – 981.04

RENATO AURÉLIO MAINENTE

**REFORMAR OS COSTUMES OU SERVIR O PÚBLICO:
VISÕES SOBRE O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

BANCA EXAMINADORA

**Presidente: _____
Prof. Dr. Jean Marcel Carvalho França (UNESP/Franca)**

1º Examinador: Prof. Dr.^a Karina Anhezini Araújo (FCHS)

2º Examinador: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça (UFF)

3º Examinador: Prof. Dr.^a Tânia Maria T. Bessone C. Ferreira (UERJ)

4º Examinador: Prof. Dr.^a Virginia Célia Camilotti (PPG História)

Franca, 26 de Agosto de 2016.

Aos meus pais, Carlos e Josefina

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jean Marcel Carvalho França pela orientação e apoio, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Aos professores José Adriano Fenerick e Karina Anhezini de Araújo, pelas críticas e sugestões feitas durante o exame geral de qualificação.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo apoio no desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao amigo Vinicius Cranek Gagliardo, pela leitura atenta e pelas contribuições ao trabalho final.

À Aline Martins de Lima, que esteve lado a lado comigo nesta trajetória, e com quem pude compartilhar as dificuldades e as conquistas.

Aos meus pais, Carlos Alberto Mainente e Josefina Geraldi Mainente, pelo apoio incondicional, e ao irmão Ricardo Adriano Mainente.

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um dizer verdadeiro, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde.

Paul Veyne

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os Costumes ou Servir o Público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

RESUMO

Nas últimas décadas do século XIX, o Rio de Janeiro assistiu a um incremento no número de casas teatrais e uma diversificação de espetáculos oferecidos ao público. Os melodramas, dramas realistas e as óperas italianas, até então dominante nos palcos, passaram a sofrer concorrência cada vez maior de operetas e demais gêneros teatrais musicados, culminando com o sucesso do teatro de revista na última década do oitocentos. Essa diversificação, porém, foi alvo de intenso debate: nas páginas de jornais e revistas do período, literatos como Machado de Assis, Jose de Alencar, Aluísio Azevedo e Raul Pompéia, teciam juízos acerca das obras, dos autores e também sobre a própria estrutura das casas teatrais. No entanto, para além de julgamentos propriamente estéticos, estavam em questão, sobretudo, diferentes concepções da atividade teatral e da função dos teatros na sociedade oitocentista. Tratava-se, assim, da defesa de uma atividade teatral pautada por dois princípios distintos, reformar os costumes da sociedade e servir ao público obras voltadas para seu entretenimento. O objetivo deste estudo é, portanto, mapear os diferentes discursos acerca do teatro nacional, a partir da análise de dois conjuntos de fontes: textos publicados em periódicos no Rio de Janeiro oitocentista, e que abordavam o cenário teatral do período; e os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro, instituição encarregada da censura às obras dramáticas e líricas a serem encenadas nas casas teatrais da corte. Partindo dessa análise, será possível identificar as diferentes expectativas nutridas pelos homens de cultura do período quando o assunto era a arte teatral, e principalmente o desenvolvimento do teatro nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Censura; Rio de Janeiro, século XIX.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reforming the Customs or Server the Public: visions of theatre in Rio de Janeiro in the nineteenth century**. 2016. 234 f. Thesis (Doctorate in History) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

ABSTRACT

In the last decades of the nineteenth century, Rio de Janeiro witnessed an increase in the number of theatrical houses, and diversification of shows offered to the public. The melodramas, realistic dramas and Italian operas, hitherto dominant on stage, have come under increasing competition from operettas to other theatrical musical genres, culminating in the success of the revue in the last decade of the nineteenth century. However, this diversification has been the subject of intense discussion: in the pages of newspapers and magazines of the period literati, writers like Machado de Assis, Jose Alencar, Aluísio Azevedo and Raul Pompeia, wrote reviews about the works of authors and also on the structure of theatrical houses. However, in addition to properly aesthetic judgments were concerned, above mainly different conceptions of theatrical activity and function of the theaters in the nineteenth century society. It was thus the defense of a theatrical activity guided by two distinct principles, reform the customs of the society and serve the public works aimed for your entertainment. The aim of this study is therefore to map the different discourses about national theater, from the analysis of two sets of sources: texts published in journals in Rio de Janeiro in the nineteenth century, and approached the theatrical setting for the period; and the reports emitted by Brazilian Dramatic Conservatory, institution in charge of censorship of dramatic works and lyrical to be staged in the theater houses of the court. Based on this analysis, it will be possible to identify the different expectations nourished by the period of the men's cultures when it came to the theatrical art, and especially the development of the national theater.

Keywords: Theatre; Censorship; Rio de Janeiro; 19th century.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Réformer les habitudes ou servir le public: les visions sur le théâtre dans le Rio de Janeiro du’XIX siècle.** 2016. 234 f. Thèse (Doctorat em Historie) – Faculdade de Ciências Humanas de Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

RÉSUMÉ

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, le Rio de Janeiro a connu une augmentation du nombre de maisons de théâtre et une diversification des spectacles offerts au public. Les mélodrames, des drames réalistes et l'opéras italiens, jusque-là dominante sur scène, ils ont commencé à souffrir la concurrence croissante des opérettes et d'autres genres théâtraux à la musique, culminant dans le succès de la revue dans la dernière décennie du XIXe siècle. Cette diversification, cependant, était la cible d'un intense débat: dans les pages des journaux et magazines de la période, les auteurs tels que Machado de Assis, José Alencar, Aluísio Azevedo et Raul Pompeia, ils tissaient des jugements sur les œuvres, auteurs et la structure même des maisons de théâtre. Cependant, en plus de jugements esthétiques, ils ont été concernés, surtout, différentes conceptions de l'activité et la fonction des théâtres dans la société du XIXe siècle. Il était, donc, la défense d'une activité théâtrale marquée par deux principes distincts, réformer les coutumes de la société et présenter aux personnes l'œuvres pour votre divertissement. Le but de cette étude est donc de cartographier les différents discours sur le théâtre national, à partir de l'analyse des deux ensembles de sources: les textes publiés dans des revues à Rio de Janeiro du XIXe siècle, et qui adressée le cadre théâtral de la période, et les avis émis par le conservatoire dramatique brésilien, l'institution en charge de la censure des œuvres dramatiques et lyriques pour être mis en scène dans le théâtre des maisons dans le Cour. À partir de cette analyse, il sera possible d'identifier les attentes différentes, nourries par les hommes de culture de l'époque quand le sujet était l'art théâtral, et en particulier le développement du théâtre national.

Mots clés: Théâtre; censure; Rio de Janeiro, XIXe siècle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA	19
1.1 O período joanino e o primeiro reinado	22
1.2 O período regencial	32
1.3 O teatro na década de 40 do oitocentos	41
1.4 O teatro na década de 50 do oitocentos	51
1.4 A diversificação do cenário teatral fluminense.....	61
1.5 As Instituições	76
CAPÍTULO 2 O TEATRO NACIONAL E A REFORMA DOS COSTUMES	89
CAPÍTULO 3 REFORMAR OS COSTUMES OU SERVIR O PÚBLICO?	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS	214

INTRODUÇÃO

O presente estudo originou-se de pesquisas realizadas para o desenvolvimento de uma dissertação de mestrado sobre a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista. Na época, constatei que parte expressiva das reflexões acerca da música nacional se relacionava com o ambiente teatral da corte, principalmente com sua vertente lírica. Um dos aspectos mais interessantes dessa vinculação consistia nos anseios e expectativas voltados para a criação de uma ópera nacional no país, capaz de, ao mesmo tempo, emular a tradição europeia e expressar características brasileiras. Esse modelo de desenvolvimento incorporava ainda outro importante elemento, que pode ser sintetizado na atenção dos contemporâneos com a dimensão civilizatória da atividade musical, cuja função seria contribuir para o progresso nacional e educar a população. Tais concepções aproximavam o debate em torno da música e do teatro lírico de algumas reflexões acerca do teatro dramático, em especial aquelas voltadas para o desenvolvimento do teatro nacional. Sugeria-se assim que a inserção no cânone europeu e a função civilizatória não eram, pois, restritos à música ou ao teatro lírico, mas considerados pressupostos para toda a atividade praticada no interior das diversas casas teatrais da corte. Tais conclusões, contudo, ficaram em grande parte restritas à atividade musical, visto tratar-se do objeto da investigação então em curso.

Ainda assim, foi possível identificar alguns traços comuns às duas esferas artísticas, sendo o mais importante a preocupação com o desenvolvimento de uma arte nacional, tópica que esteve presente em praticamente todo o século XIX. O pendor nacionalista aparece, assim, como premissa nas discussões sobre a atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista, mobilizando dramaturgos e literatos em torno da composição de obras capazes de impulsionar o teatro no Brasil. Ainda de acordo com tais formulações, Gonçalves de Magalhães foi considerado o primeiro dramaturgo nacional, responsável por lançar as bases de uma literatura dramática própria com sua tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*.¹

As balizas iniciais de nosso teatro, porém, foram revisadas em estudos posteriores, empenhados em descobrir novas origens para o teatro no Brasil. Tratava-se, então, de buscar no passado obras que exibissem, mesmo que de forma involuntária, temáticas ou modelos que

¹ J. Guinsburg e Rosângela Patriota identificam também essa característica como traço distintivo do teatro brasileiro do século XIX. Em *Teatro Brasileiro: ideia de uma história*, os autores se propõem a interpretar criticamente as obras cujos objetivos eram formular uma ideia de teatro brasileiro. No caso das reflexões sobre o teatro brasileiro oitocentista, são mencionadas as obras de Magalhães bem como as críticas de autores como Machado de Assis, entre outros. GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideia de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

se relacionassem de alguma forma com o desenvolvimento observado posteriormente.² A partir dessa abordagem, autores como Martins Pena ganharam importância e modelos como o da comédia de costumes passaram ser considerados manifestações de uma essência brasileira nos palcos. De fato, atualmente parece mais plausível considerar o autor de *O Noviço* como um dos maiores representantes do teatro oitocentista, em detrimento de Gonçalves de Magalhães ou Pinheiro Guimarães. Para os contemporâneos, porém, parecia não haver muitas dúvidas acerca da posição de cada um dos autores acima no panteão da arte nacional, cuja posição de maior destaque foi ocupada durante tempo expressivo pelo autor de *Antônio José*. Mas, embora as bases do nacionalismo artístico – tal como difundido no oitocentos – estivessem de antemão identificadas, o estudo prévio sobre a atividade musical suscitou algumas indagações, sobretudo acerca da convergência entre o teatro e um projeto de progresso civilizacional nos trópicos.³

A vinculação entre nacionalismo e um projeto de ilustração da sociedade, contudo, não se deu sem uma série de tensões. Tratava-se de articular, no espaço do palco, diversos elementos como a tradição teatral europeia, conteúdos de caráter pedagógico e temas que simbolizassem traços de uma nação recentemente criada. Além desses pontos, devem-se considerar os impactos das diversas correntes estéticas que circularam no período, cada uma delas com diferentes propostas de normatização do espaço de representação teatral.⁴ No decorrer do século XIX, diversos dramaturgos e literatos se debruçaram sobre tais questões, em um esforço voltado não apenas para o desenvolvimento de um teatro nacional, mas

² As constantes mudanças e acréscimos nas narrativas sobre a história do teatro no Brasil são mencionados também pelos autores de *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. Assim, ao comentar a tradição crítica iniciada no século XX, os autores citam como exemplo dessa tendência o pesquisador Sábato Magaldi, empenhado em uma revisão do passado teatral nacional: “Em vista disso, Sábato Magaldi organizou os capítulos de Panorama do teatro Brasileiro com essa preocupação: compreender os caminhos percorridos pela dramaturgia para que, no decorrer do século XIX, emergisse um teatro que pudesse ser identificado como nacional. Estabelecido o marco inaugural, Magaldi selecionou autores e obras que, por meio das temáticas discutidas, permitissem entrever a afirmação e/ou reafirmação de valores, assim como introduzissem no palco abordagens e/ou temáticas originais para a questão nacional.” GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideia de uma história**, p. 71.

³ A ideia de progresso civilizacional ou de “cruzada civilizatória” é retirada da obra de Jean Marcel Carvalho França; em *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, o autor utiliza o termo para descrever as expectativas dos homens de cultura do oitocentos em relação à atividade literária. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

⁴ A caracterização do teatro como o espaço de representação suscetível a múltiplas ordenações foi inspirada em dois autores. O primeiro deles, Raymond Williams, demonstra em sua obra – *Drama em Cena* –, que a relação entre texto e encenação não é estável. Ao eleger momentos distintos da história teatral, o autor mostra que algumas características textuais foram pensadas para representação em contextos específicos. WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Já Eric Auerbach, em sua obra clássica *Mimesis*, tem por objetivo analisar como a realidade foi representada no campo literário; em linhas gerais, o autor conclui que tal representação era regida por regras internas específicas, decorrentes dos modelos estéticos vigentes em diferentes momentos da história da literatura ocidental. AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

também para ajustar essa mesma atividade a uma série de pressupostos. O objetivo do presente estudo foi justamente mapear os discursos emitidos em torno da criação de um teatro nacional, identificando as convergências e possíveis conflitos entre essa expressão artística e um projeto de cunho civilizatório, então em voga. Trata-se, portanto, de descrever qual a função que a atividade teatral deveria desempenhar no Rio de Janeiro oitocentista, bem como alguns dos limites impostos a essa idealização. Parte importante do debate em torno dos rumos do teatro nacional se deu nas páginas dos diversos jornais e revistas do período, em artigos motivados por temas específicos ou mesmo em colunas dedicadas à cobertura regular dos espetáculos da corte. Assim, a eleição desse conjunto de textos como objeto de análise impôs a necessidade de algumas escolhas.

A primeira delas se refere à seleção dos textos. Embora os escritos de literatos como Machado de Assis, José de Alencar e Martins Pena constituam parte importante da documentação selecionada, esse conjunto sofreu o acréscimo de textos cujo objetivo consistia na cobertura semanal dos espetáculos da corte. Tal enfoque permitia aos autores abordar aspectos que ultrapassavam os limites dos palcos, tais como o público presente e problemas das diversas companhias teatrais. É certo que a tipologia proposta não pode ser considerada de forma absoluta. Martins Pena, por exemplo, produziu uma série de artigos para o *Jornal do Comércio*⁵, destinados à cobertura dos espetáculos líricos no Rio de Janeiro; o olhar de Pena, porém, não se resumiu a uma avaliação crítica das obras encenadas, mas voltou-se também para o comportamento do público e questões administrativas dos teatros. Em comparação, nos textos de Machado de Assis predominavam avaliações mais críticas das peças representadas nos palcos.⁶ Ao lado desses autores, disseminavam-se também textos sem autoria determinada, destinados apenas a fornecer informações diversas aos leitores, desde a programação dos teatros até o vestuário dos espectadores nos dias de espetáculos. Por essas razões, buscando designar esse conjunto de textos com temáticas e finalidades das mais diversas, foi utilizada a noção de *crônica*, evitando assim o emprego do conceito de *crítica teatral*.⁷

⁵ Martins Pena, por exemplo, colaborou ininterruptamente com o *Jornal do Comércio* desde agosto de 1846 até outubro de 1847. Os textos produzidos nesse período foram agrupados na obra *Folhetins: a semana lírica*. PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

⁶ Os diversos textos críticos produzidos por Machado de Assis – escritos entre 1856 e 1908 – foram organizados por João Roberto de Faria na obra: **Machado de Assis: Do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. João Roberto de Faria (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁷ Para um estudo sobre a formação da crítica teatral no Brasil, ver a obra de Luís Antônio Giron, *Minoridade Crítica*, na qual o autor busca empreender uma genealogia das origens da crítica musical e teatral no país: “Tem-se definido o percurso da crítica das artes plásticas ainda no século XIX (...), mas nenhum trabalho que trace a genealogia da crítica musical. Consolidar a trajetória desse gênero de prática do conhecimento é um estágio necessário para ter clara a vida musical e os pensamentos em curso no nascedouro da cultura brasileira”.

Entretanto, paralelamente ao debate veiculado por periódicos, outro espaço de deliberações acerca dos rumos do teatro nacional ganhou destaque no período. O Conservatório Dramático Brasileiro, criado na forma de associação em 1844, logo se tornou uma das mais importantes instituições teatrais do Rio de Janeiro devido à sua atuação como instância censória oficial. Criado como uma associação de literatos interessados na promoção da atividade teatral no país, a entidade passou a receber, a partir de 1845, a incumbência de avaliar todas as obras destinadas aos palcos da corte – ou seja, nenhum texto dramático ou lírico poderia ser encenado sem antes passar pelo crivo dos membros do Conservatório. Originalmente, pois, a entidade não se constitui como tribunal de censura, recebendo tal incumbência apenas cerca de dois anos após sua criação. Existe, contudo, certa ambiguidade nessa designação, visto que já estava indicado nos artigos orgânicos da associação o estabelecimento de uma comissão julgadora composta por três membros, cuja missão seria avaliar os textos dos autores que julgassem por bem remeter seus trabalhos ao Conservatório.⁸ Entre os doze signatários do documento, encontram-se os nomes de Diogo Soares da Silva de Bivar como presidente, Luiz Carlos Martins Pena como 2º secretário, Manoel de Araújo Porto Alegre, Januário da Cunha Barbosa, entre outros.⁹ Inicialmente, o Conservatório Dramático Brasileiro se organizou como uma associação de homens de letras, interessados em conduzir os rumos do teatro no Brasil. A designação obtida dois anos após a fundação da entidade veio apenas oficializar uma função já almejada pelos fundadores, acrescida ainda da vantagem de proporcionar um meio de financiamento da associação, visto que a atividade censória viria

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo/Ediouro, 2004.

⁸ Os principais objetivos do Conservatório Dramático Brasileiro foram dispostos nos artigos orgânicos da entidade, publicados em 12 de março de 1843. Nos artigos aparecem também algumas das normas de funcionamento, inclusive os critérios de julgamento dos textos submetidos à entidade – critérios bastante próximos daqueles que regulavam a censura dos teatros: “Artigo 8º: As regras para a censura e o julgamento serão instituídas em um Regulamento ad hoc, tendo por fundamento – a veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública – a castidade da língua – e aquela parte que é relativa à ortoépia.” DECRETO nº 425, de 19 jul. 1845, estabelecendo regras para a censura das peças a serem representadas nos teatros da Corte. Rio de Janeiro, 1843-1845. 2 doc. (18 p). Anexos: artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843.

⁹ Os artigos foram subscritos pelos seguintes nomes: Diogo Soares da Silva Bivar, presidente; José Rufino Rodrigues Vasconcellos, 1º secretário; Luiz Carlos Martins Pena, 2º secretário; Francisco de Paula Vieira de Azevedo; Luiz Honório Vieira Souto; José Florindo de Figueiredo Rocha; Hermógenes Francisco de Aguiar Pantoja; Manoel de Araújo Porto Alegre; cônego Januário da Cunha Barbosa; Agostinho Nunes Montez; José Pereira Lopes Cardal; Luiz Garcia Soares Bivar. DECRETO nº 425, de 19 jul. 1845, estabelecendo regras para a censura das peças a serem representadas nos teatros da Corte. Rio de Janeiro, 1843-1845. 2 doc. (18 p.). Anexos: artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843.

acompanhada de um subsídio estatal.¹⁰ É evidente, pois, que o projeto de fomento ao teatro possuía como pressuposto a necessidade de uma normatização dessa atividade.

Embora a concepção de atividade teatral que motivou a criação do Conservatório apresentasse certa coesão, na prática, o objetivo de contribuir para o desenvolvimento do teatro nacional resultou em diversas tensões. Parte expressiva dessas tensões foi decorrência direta da ação censória da entidade, visto que, em alguns casos, existia uma sobreposição de critérios aparentemente conflitantes. Em seus julgamentos – emitidos na forma de pareceres censórios –, os membros da instituição não se limitavam à aplicação dos regulamentos policiais; ao contrário, foi bastante comum a elaboração de pareceres em que se entrecruzavam juízos estéticos e/ou dramáticos voltados para os mais variados aspectos, como linguagem, verossimilhança, crítica social e mesmo capacidade de entreter o público da forma mais proveitosa possível. Nos casos dos textos submetidos por dramaturgos brasileiros, os censores emitiam ainda conselhos e sugestões voltados para o aperfeiçoamento das futuras obras do autor avaliado. Tais pareceres serão abordados mais adiante não como uma mera expressão de uma censura exclusivamente moral, mas sim como indicativo de um debate mais amplo, voltado para a definição do caminho a ser percorrido pelo teatro nacional.

O próprio sistema adotado para a avaliação dos textos favorecia a emissão de juízos díspares, pois, nos casos em que o presidente da associação não concordasse com a parecer do primeiro censor, o pedido de licença seria submetido a um segundo ou mesmo terceiro juiz.¹¹ Revisões foram constantes, sendo bastante comum que uma mesma obra recebesse avaliações totalmente opostas; nesses casos, quantidades significativas de páginas foram gastas para justificar as conclusões díspares. Mesmo nos casos livres de controvérsias, alguns pareceristas julgaram por bem redigir extensas avaliações, com resumos e análises de cada cena da peça, apontando as virtudes e os defeitos encontrados. Por outro lado, há uma quantidade expressiva de pareceres redigidos em uma única linha, indicando apenas a concessão ou não da licença requerida, sem nenhuma justificativa adicional. A peça *História de Uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, constitui exemplo interessante da diversidade encontrada nos pareceres emitidos pelo Conservatório. Representado pela primeira vez em 1861, no teatro *Ginásio Dramático*, o drama de Guimarães tocava em temas bastante polêmicos como a prostituição e matrimônios motivados por razões pecuniárias, alcançando grande sucesso no período. Em

¹⁰ O tema do financiamento das atividades do Conservatório por meio da atividade censória foi mencionado, por exemplo, na reunião que determinou o encerramento das funções da entidade em sua primeira fase. O caso será tratado com detalhes no terceiro capítulo.

¹¹ DECRETO nº 425, de 19 jul. 1845, estabelecendo regras para a censura das peças a serem representadas nos teatros da Corte. Rio de Janeiro, 1843-1845. 2 doc. (18 p.). Anexos: artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843.

comparação com a repercussão de *História de Uma Moça Rica* no cenário teatral, o parecer relativo ao drama é bem sucinto e destituído de qualquer observação mais significativa. Porém, foi justamente essa característica que chamou atenção de outros membros do Conservatório, os quais mencionaram a liberação do texto como exemplo de má conduta da entidade. Outro aspecto curioso reside no próprio tratamento dispensado ao autor, que passou praticamente incólume pelo julgamento de sua primeira obra pela instituição, mas que foi duramente criticado pelos censores quando enviou para avaliação outro de seus textos, *A Punição*. Na ocasião, nada menos do que quatro pareceristas foram mobilizados, devido à grande controvérsia gerada pelo drama no âmbito da instituição.

Diante da grande diversidade e quantidade de pareceres, dois critérios foram adotados na seleção dos documentos. A trajetória do Conservatório Dramático Brasileiro pode ser dividida em duas fases distintas, uma vez que a associação criada em 1843 foi extinta em 1864, mas reativada pouco tempo depois.¹² Embora a entidade continuasse como instância censória também em sua segunda fase, os pareceres relativos a essa época encontram-se, aparentemente, perdidos. Já os pareceres emitidos na primeira fase, que cobrem vinte anos de atividade da instituição, totalizam quase dois mil julgamentos. O conjunto de documentos aqui analisado constitui apenas uma amostra desse total, selecionado de modo a cobrir todo o período em que o Conservatório Dramático atuou como instância censória oficial. Além desse recorte temporal, buscou-se selecionar os pareceres com análises mais detalhadas, em que os censores buscaram, além de avaliar o conteúdo moral, defender determinadas concepções de atividade teatral. Conseqüentemente, algumas das obras citadas no decorrer deste trabalho são pouco conhecidas, não sendo consideradas significativas para a história do teatro no Brasil; alguns dos textos, aliás, sequer chegaram aos palcos do Rio de Janeiro, pois foram proibidos pelo Conservatório. Embora pareceres emitidos para peças de autores renomados – como José de Alencar – compoñham o conjunto de documentos analisados, foram incluídos também os julgamentos de obras sem autoria definida e mesmo de composições bastante desprezíveis, como cenas cômicas nacionais e francesas destinadas a encerrar as noites de espetáculos.

Os critérios adotados para compor a amostragem dos pareceres têm por objetivo testar duas hipóteses norteadoras deste estudo: 1) os critérios de avaliação das obras variavam de acordo com os gêneros dramáticos avaliados – em outras palavras, as expectativas dos censores da instituição não eram as mesmas quando se tratava de julgar comédias, dramas, ou

¹² A dissolução foi proposta em relatório de Antônio Félix Martins: MARTINS, Antônio Félix. **Relatório a José Bonifácio de Andrada e Silva**, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, sobre as condições do Conservatório Dramático Brasileiro até sua dissolução. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1864. 4 p.

mesmo obras de autores nacionais e estrangeiros; 2) houve uma mudança nos parâmetros de julgamento do Conservatório na fase final de existência da entidade, o que revelaria também uma alteração nas concepções de atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista. Vale ressaltar que os pareceres emitidos pelos censores não se limitavam à mera atividade policial, visto que tocavam em pontos bastante sensíveis daquilo que se convencionou chamar de *teatro nacional*. Por essa razão, foi estabelecido um diálogo constante entre pareceres censórios e os textos publicados nos periódicos, buscando os elementos de convergência e conflito entre dois conjuntos documentais aparentemente opostos. Assim, mais do que caracterizar a censura e a imprensa teatral oitocentista como campos opostos, buscou-se justamente relacioná-las a um mesmo espaço de ação, visto que ambas participariam do projeto de desenvolvimento da atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista.

Os esforços voltados para a criação e promoção do teatro nacional não se restringiram, no entanto, somente ao espaço dos palcos. Além de uma literatura dramática própria, era essencial para os contemporâneos que a cidade contasse também com casas de espetáculos adequadas e com instituições voltadas para a formação de artistas e promoção de autores. O objetivo do primeiro capítulo é, pois, descrever o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro, destacando as diversas casas teatrais e as instituições de fomento à atividade teatral criadas nesse período. Embora o foco central do presente estudo se concentre na primeira fase de existência do Conservatório Dramático Brasileiro, o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro possui alguns antecedentes que devem ser considerados, pois orientaram todo o debate posterior em torno do tema. Uma dessas tendências se manifestou no forte apoio estatal aos teatros e companhias, fundamentais desde o desembarque da corte portuguesa na cidade em 1808. No decorrer do oitocentos, diversos teatros receberam, por parte do governo, concessão de loterias como forma de financiamento de suas atividades; em contrapartida, os empresários deveriam adotar determinadas medidas, como a contratação de companhias de diferentes gêneros. Da mesma forma, associações como o Conservatório Dramático e a Imperial Academia de Ópera – organizadas por particulares – dependiam de repasses governamentais para se manterem em funcionamento. A partir da segunda metade do oitocentos, porém, a fundação de novas casas teatrais, cujas propostas se afastavam das concepções que até então orientavam o desenvolvimento da atividade, representou uma dinamização do cenário teatral fluminense, ainda mais por se tratarem de empreendimentos que dispensavam auxílio governamental. As alterações observadas nesse período foram acompanhadas também por uma mudança na composição do público, que não passou despercebida pelos contemporâneos; o olhar voltado para os espectadores, aliás, foi tema comum entre cronistas,

preocupados com os comportamentos e condutas exibidos no interior das casas teatrais. Como se verá adiante, também nesse caso o poder público foi instado a interferir nos teatros, visando disciplinar o comportamento dos frequentadores.

Os demais capítulos ficarão restritos ao intervalo entre as décadas de 40 e 70 do oitocentos e terão por objeto de análise os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro. É possível identificar aí, num período inicial de existência da instituição, certo consenso em torno das características mais adequadas para a composição de um teatro de caráter nacional; a vinculação entre a função civilizatória a ser desempenhada pelo teatro e o diálogo com a tradição europeia motivou a criação de diversas obras de fundo histórico, em uma tentativa de idealização do passado brasileiro. No âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro, tais obras foram alvo de escrutínio detalhado por parte dos censores, empenhados em retirar dos palcos quaisquer traços considerados imorais. Ora, diante de temas muitas vezes delicados, revelaram-se nos membros da entidade pudores rigorosos, considerados exagerados até pelos próprios associados. Essa concepção de atividade teatral também tem como consequência o pouco apreço em relação aos gêneros reputados como inferiores, como farsas e comédias, mesmo aquelas escritas por autores nacionais. Tais são, em linhas gerais, os temas desenvolvidos no segundo capítulo deste estudo.

Porém, a partir da segunda metade do século XIX, esse projeto de desenvolvimento do teatro nacional passou a apresentar algumas fissuras. Os pareceres emitidos então pelo Conservatório Dramático Brasileiro trazem indícios significativos dessas divergências, devido ao papel fundamental desempenhado pela entidade no período. Para os membros da associação, era necessário conciliar em um mesmo espaço de representação a necessidade de ilustração da sociedade e os preceitos de diferentes vertentes estéticas. Assim, a adoção por parte dos principais dramaturgos nacionais dos pressupostos do realismo teatral motivou acaloradas polêmicas no interior do Conservatório, a tal ponto que alguns membros acharam necessária uma deliberação voltada para a proibição do “moderno repertório francês” nos palcos da corte.¹³ Estava em questão, portanto, a viabilidade da representação de determinados comportamentos nos palcos, ainda que, para parte expressiva dos literatos, tais representações se justificassem pelo objetivo moralizador destacado pelos autores. Paralelamente a esse debate, modelos dramáticos mais leves – antes reputados como

¹³ Na ata da reunião do dia 27 de junho de 1858, a ordem do dia previa o seguinte tópico: “Entrou em discussão a seguinte questão: qual a influência que pode exercer sobre a moralidade pública a representação das composições dramáticas traduzidas ou imitadas do repertório francês?”. ATA do Conservatório Dramático Brasileiro: sessão de 27 de junho de 1858. Rio de Janeiro, 27 jun. 1858. 7 p.

inferiores de acordo com uma concepção fundada em uma hierarquia de gêneros – passaram a ganhar espaço cada vez maior nos teatros, o que para muitos contemporâneos comprometia o desenvolvimento de um teatro nacional. Não tardou, contudo, para que as composições antes suprimidas nas narrativas sobre o teatro no país se oferecessem como modelos para o teatro brasileiro. O terceiro capítulo deste estudo, portanto, terá por objetivo descrever as alterações nos parâmetros da atividade teatral no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do oitocentos.

Por fim, cabem ainda duas considerações sobre a periodização adotada e o conceito de nacionalismo teatral. É inegável que os preceitos das diferentes escolas dramáticas ocasionaram impactos na produção de dramaturgos nacionais, como demonstram as obras teatrais de Gonçalves Dias e José de Alencar, entre outros. Da mesma forma, ao menos o realismo teatral esteve no cerne do movimento de renovação da cena teatral fluminense, cujo símbolo maior foi a criação do teatro Ginásio Dramático em 1855. Contudo, não se pretende aqui analisar o teatro nacional a partir da sucessão de movimentos estéticos ou mesmo propor uma nova periodização baseada na adoção ou imitação dos pressupostos das escolas dramáticas europeias. Embora fundamentais, parte significativa do debate em torno da atividade teatral no Brasil não se deu na forma de embates meramente estéticos; assim, as formulações de teóricos neoclássicos, românticos ou realistas serão abordadas na medida em que os dramaturgos brasileiros a elas se referirem. Mais do que a filiação a determinadas correntes artísticas, importava a contribuição em prol da constituição de uma literatura dramática nacional, feita a partir da adequação de modelos europeus à arte que aqui se praticava. Nas reflexões de muitos dramaturgos e literatos, importava descobrir quais elementos seriam mais adequados para a constituição do teatro nacional, sendo comum a coexistência de pressupostos retirados de movimentos díspares. O nacionalismo teatral apareceria, assim, como espaço em constante alteração, sofrendo diversos acréscimos à medida que o cenário teatral brasileiro se desenvolvia. Não se pretende, portanto, buscar as origens do teatro brasileiro nas obras representadas no oitocentos ou mesmo identificar os autores que seriam precursores do teatro brasileiro moderno. A imagem de teatro nacional que irá surgir nas próximas páginas é bem mais difícil de ser apreendida, pois é feita de contribuições e formulações muitas vezes conflitantes e relacionada com concepções de atividade teatral que há muito perderam sua efetividade. Ainda assim, tal imagem possui características bastante singulares, como se verá adiante.

CAPÍTULO 1: O TEATRO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA.

“O teatro lírico não é, como alguém quer, só para a alma; sabemos a influência que o palco exerce sobre a sociedade e reclamamos dele tudo quanto importe para esta. O teatro, quer seja lírico ou dramático, é sempre escola de costumes, e são estes que sempre queremos ver desenhados.”¹

Nas narrativas construídas acerca da história do teatro no Brasil, o ano de 1838 aparece, não raro, como uma data crucial para todo o desenvolvimento posterior. Essa escolha, longe de ser arbitrária, justifica-se pela estreia nos palcos fluminenses de duas importantes obras: em 13 de março daquele ano, o Teatro Constitucional Fluminense assistia a tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Domingos Gonçalves de Magalhães; cerca de sete meses depois, em 04 de outubro, foi a vez da comédia *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena, subir aos palcos do mesmo teatro. Soma-se ainda a essas duas obras, outra tragédia de Gonçalves de Magalhães, intitulada *Olgiato* e encenada no intervalo entre as duas representações acima mencionadas, mais precisamente em 07 de abril. O consenso em torno do significado da efeméride, porém, é apenas aparente, visto que a importância das obras e dos autores envolvidos foi alvo de diversas revisões posteriores. Assim, enquanto nas décadas seguintes à estreia de *O Juiz de Paz na Roça*, a obra de Martins Pena enfrentava o ostracismo, Gonçalves de Magalhães ocupava o nobre posto de fundador do teatro nacional. Já no final do século XIX, de acordo com o crítico Wilson Martins, é possível observar uma inversão nessa configuração, uma vez que as comédias de Martins Pena passaram por uma valorização constante, enquanto as peças de Magalhães, e mesmo seu papel como fundador do teatro nacional, começaram a ser questionadas.²

Os motivos dessa constante reescrita da história do teatro no Brasil são vários e estão relacionados principalmente com as mudanças de concepção da própria atividade teatral – alterações essas que acarretaram, por conseguinte, nova valoração dos dramaturgos. No caso

¹ **O Beija Flor. Jornal de Instrução e Recreio.** Suplemento ao n. 21, 25 de Agosto de 1848, p. 02.

² O debate sobre as origens do teatro nacional está presente em diversos autores, e se intensificou a partir do final do século XIX. O crítico Wilson Martins, em sua *História da Inteligência Brasileira*, resume de maneira bastante eficaz as bases dessa constante revisão e busca pelas origens do teatro brasileiro, em comentário acerca da posição do crítico José Veríssimo: “Claro, Martins Pena não era Molière – assim como Magalhães tampouco era Corneille. A admitir, para manter as distinções de José Veríssimo, que o autor de *Antônio José* ocupe maior lugar na ‘história da literatura brasileira’, será incomparavelmente mais importante, no que se refere à ‘história do teatro’, a posição de Martins Pena; e, admitindo ainda que teatro seja o *gênero* de que a comédia e a tragédia são espécies características, mas não exclusivas entre si, menos ainda hierarquicamente dispostas uma com relação à outra, então a conclusão imperativa é a de que coube efetivamente a Martins Pena instaurar o teatro nacional.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 292.

da estreia de *Antônio José*, por exemplo, faz-se necessário recuperar alguns aspectos envolvidos na encenação da peça, os quais garantiram a Gonçalves de Magalhães, durante algum tempo, o posto de primeiro dramaturgo nacional. O caráter supostamente original da obra foi apontado pelo próprio autor em um texto escrito em 1839, no qual são indicadas algumas das razões do sucesso da obra entre os contemporâneos:

Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e única de assunto nacional. Humildemente peço aos meus críticos que me desculpem a ousadia de compor uma tragédia, quando eles dotados de maior gênio e talento, não se animam a tanto. Se houver quem tenha bastante ânimo para dar de mão interesses positivos, e, esquecendo-se da sátira, seguir-me na árdua empresa de enriquecer a nossa pobre literatura, apesar da vergonhosa indiferença com que tratam hoje os literatos; eu lhe desejo, além da glória da perfeição, todos os nobres estímulos de que é credor o gênio. [...]³

Mais adiante, o autor ainda sugere outras possíveis causas do êxito alcançado pela encenação da tragédia:

Tal acolhimento esteve bem longe dos meus presentimentos. Ou fosse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena com que os atores recitavam seus papéis pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta.⁴

A importância da montagem da tragédia, segundo o próprio Magalhães, não se resumiria ao texto dramático, já que outros elementos significativos o reforçavam: a nacionalidade do autor, o tema e a “novidade da declamação e da arte dramática”⁵. Além desses fatores mencionados pelo autor, convém destacar ainda alguns aspectos envolvidos na representação de *Antônio José*, como, por exemplo, o fato da companhia encarregada da representação pertencer ao ator e empresário João Caetano dos Santos e ser composta exclusivamente por atores brasileiros; a encenação, por sua vez, ocorreu no Teatro Constitucional Fluminense, então principal teatro da corte e mantido por meio de subsídios governamentais; por fim, ao escrever uma tragédia, o autor buscava enquadrar a peça numa categoria superior de composição dramática, de acordo com uma concepção de hierarquia de gêneros bastante

³ Gonçalves de Magalhães. Breve Notícia sobre Antônio José da Silva. In: **Tragédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 09.

⁴ Gonçalves de Magalhães. Breve Notícia sobre Antônio José da Silva. In: **Tragédias**

⁵ Décio de Almeida Prado resume da seguinte forma as inovações introduzidas por João Caetano na representação de *Antônio José*: “Aí estão esboçados os dois elementos da renovação estilística empreendida pelo romantismo com referência aos atores: o abandono da famosa cantilena clássica, induzida pela regularidade rítmica do alexandrino, e a busca de uma nova naturalidade, ou seja, de uma gesticulação menos hierática, mais vibrante e realista, à maneira dos atores shakespearianos ingleses.” PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

difundida no período⁶. Em outras palavras, Gonçalves de Magalhães não foi apontado como fundador do teatro nacional apenas em razão do texto de *Antônio José*, mas também devido à reunião de uma série de elementos que, por sua vez, comporiam o que os homens de cultura do período denominaram como *teatro nacional*.

Como apontado anteriormente, o papel de Magalhães como fundador da arte dramática no Brasil foi contestado nas décadas seguintes. A revisão historiográfica sobre as origens do teatro nacional, porém, não impede a afirmação de que a tragédia do poeta fluminense se insere em um momento importante do nosso passado teatral; com efeito, a partir da década de 30 do oitocentos, o Rio de Janeiro - então capital do Império e centro urbano mais importante do período - assistia a um aumento significativo da atividade teatral. Novos teatros foram fundados, com a presença regular de companhias nacionais e estrangeiras, em muitos casos subsidiadas pelo poder público; instituições encarregadas de promover o desenvolvimento da arte teatral foram criadas, caso do Conservatório Dramático, em 1844, e do Conservatório de Música, em 1848; dramas e outros gêneros começaram a ser produzidos com maior frequência por autores nacionais; por fim, como corolário do significativo crescimento na atividade dos teatros da corte, a tópica da necessidade de criação de um teatro nacional se fez cada vez mais presente em textos de literatos e de outros homens de cultura do período.

Dessa forma, parte importante do desenvolvimento observado na arte dramática no Rio de Janeiro oitocentista se relaciona com a criação e manutenção de instituições de suporte a esse gênero artístico, caso, por exemplo, dos estabelecimentos voltados para a formação de dramaturgos, atores e músicos, passando também pelos vultosos subsídios às casas teatrais e companhias artísticas. O primeiro capítulo deste estudo tem por objetivo justamente descrever o desenvolvimento da atividade teatral, utilizando como fio condutor a fundação de instituições de fomento à atividade teatral, bem como a criação e manutenção de novas casas

⁶ A teoria da hierarquia dos gêneros teatrais foi formulada e defendida por diversos teóricos franceses, principalmente a partir do século XVII, baseada em autores gregos da época clássica. Assim, já no século XVII, foi postulada uma separação rígida entre os gêneros: “Os teóricos do Classicismo retomam, no século XVII, a oposição estabelecida por Aristóteles entre a tragédia e a comédia, em termos quase idênticos. Assim, Mairet, no *Préface en forme de discours poétique* [Prefácio em forma de discurso poético] que antecede *Silvanire*, as diferencia principalmente pelo tema e pela condição dos personagens, representando a tragédia o infortúnio dos grandes, e a comédia, a vida cotidiana de homens pertencentes à humanidade média.” HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013, p. 98. Já no século XVIII, outros teóricos mantiveram tais distinções, caso do francês Jean Dubos, na *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura], de 1719. Segundo Marvin Carlson, Dubos compreendia a “arte como um estímulo às emoções e a tragédia como superior à comédia porque vai muito mais fundo e envolve antes as grandes emoções, piedade e terror, do que as emoções inferiores do divertimento e do escárnio”. CARLSSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 138. É certo que as teorias e autores citados se relacionam com o contexto da França setecentista. Todavia, como ficará mais claro no decorrer deste trabalho, tais concepções integravam o debate acerca da atividade teatral no Brasil. O célebre ensaio de Justiniano José da Rocha “Ensaio sobre a Tragédia”, por exemplo, defende uma concepção de teatro bem próxima do neoclassicismo presente nas ideias de Dubos.

teatrais no Rio de Janeiro oitocentista. A descrição dos caminhos percorridos pelo teatro fluminense no decorrer do século XIX permitirá também a abordagem de alguns temas caros aos contemporâneos, como a participação e manifestação dos espectadores e a necessidade de um controle sobre os palcos da corte – controle esse exercido por meio de uma instância censória oficial.

1.1 O Período Joanino e o Primeiro Reinado.

Em 1838, ano da estreia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, o Rio de Janeiro contava com apenas mais dois teatros organizados de maneira a oferecer ao público espetáculos com certa regularidade. Além do Teatro Constitucional Fluminense⁷, palco ocupado pela peça de estreia de Gonçalves de Magalhães, a outra casa em funcionamento era o Teatro da Praia de D. Manuel, fundado em 1833.⁸ Este último, contudo, possuía menor expressão frente ao Constitucional Fluminense, considerado o centro da atividade teatral do Rio de Janeiro desde a sua fundação, na segunda década do século XIX. Na época, o teatro havia sido construído com o objetivo expresso de substituir uma antiga casa de espetáculos - conhecida por “Ópera Nova” - de propriedade do empresário português Manuel Luís, em funcionamento desde o final do século XVIII⁹. O decreto autorizando a construção do novo edifício foi expedido em 28 de maio de 1810, em favor de Fernando José de Almeida, futuro Marquês de Aguiar, e previa as seguintes condições:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela concorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados [...]. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se

⁷ O edifício do Teatro Constitucional sofreu, ao longo dos anos, diversas reformas e alterações em sua nomenclatura. Foi inaugurado em 1813, com o nome de Real Teatro São João. Após um incêndio e reconstrução, foi rebatizado como São Pedro de Alcântara, em 1824. Em 1831, nova alteração, dessa vez para Teatro Constitucional Fluminense. Por fim, cinco anos depois, o prédio recebeu o nome de Teatro São Pedro de Alcântara.

⁸ O Teatro da Praia de D. Manuel sofreu também alterações em sua denominação: em setembro de 1838, ganhou o nome de Teatro de São Januário, em homenagem à princesa Dona Januária. Já em 1862, ganhou o título de Ateneu Dramático. Embora não fosse o principal teatro da corte, o Teatro da Praia de D. Manuel recebeu concessão de uma loteria anual para manutenção da casa, por meio do decreto nº 153, de 20 de novembro de 1837. **Coleção das Leis do Império do Brasil** de 1837. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1861.

⁹ O teatro conhecido como “Ópera Nova” foi construído por volta de 1758, e tinha como proprietário Boaventura Dias Lopes (1710-1722). Quando a corte portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro, o teatro era a principal casa de espetáculos da cidade, sob a administração de Manuel Luís. A casa manteve-se em atividade até 1812 e foi desativada após a inauguração do Real Teatro São João, em 1813. CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 181-183.

dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorreram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Brasil, o tenha assim entendido e faça executar com as ordens necessárias ao Intendente Geral de Polícia e mais estações onde convier.¹⁰

Ainda que parte dos recursos financeiros procedesse de particulares, principalmente de comerciantes portugueses, o trecho acima indica diversos incentivos e isenções financeiras em favor do empreendimento: além da concessão de seis loterias para o financiamento de suas atividades, todo material usado na construção do teatro e, posteriormente, em sua manutenção, seria livre de taxas alfandegárias.

Considerado o teatro oficial da corte, o *Real Teatro São João* foi, obviamente, um dos mais importantes empreendimentos artísticos na nova capital do império português e constitui um importante indicador do incremento da vida cultural fluminense a partir do desembarque da corte portuguesa na cidade, o que justifica um breve histórico da casa teatral em seus primeiros anos, bem como a descrição de algumas particularidades do repertório ali representado. Inicialmente, uma companhia regular foi organizada sob a direção de Mariana Torres, atriz de bastante renome entre os contemporâneos¹¹ – companhia essa que contava com artistas portugueses recém-chegados e com brasileiros oriundos do antigo *Ópera Nova*. Já a programação da noite de inauguração da nova casa de espetáculos revelava uma

¹⁰ **Coleção de Leis do Brasil de 1810** – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, p. 112-113.

¹¹ Sobre Mariana Torres, o estudioso Múcio da Paixão afirma que esta era considerada a “primeira atriz portuguesa de seu tempo”. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936, p. 103. Sobre a mesma atriz, Décio de Almeida Prado indica que, após essa primeira passagem, Mariana Torres voltou a atuar no Real Teatro São João entre 1819 e 1822, quando retornou definitivamente a Lisboa. PRADO, Décio de Almeida. A Herança Teatral Portuguesa. IN: FARIA, João Roberto de. (org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 53.

característica importante do cenário teatral fluminense do período, uma vez que duas obras de gêneros distintos foram encenadas: um drama lírico intitulado *O Juramento dos Numes*, e um texto dramático intitulado *O Combate do Vimieiro*. Assim, em fato já prenunciado pela programação exibida na noite de abertura, nos anos seguintes o Real Teatro São João iria se consolidar como importante centro da atividade dramática e musical da cidade. Nos primeiros anos após sua inauguração, a vertente dramática do teatro foi representada pelas peças de Antônio Xavier de Azevedo, dramaturgo de grande expressão em Portugal¹²; já o gênero lírico teve por seu maior representante o italiano Giacomo Rossini¹³, cujas óperas foram reencenadas diversas vezes no período compreendido entre 1813 e 1824.¹⁴ Outro nome bastante presente na programação foi o de Marcos Portugal, compositor reinol cuja formação artística havia se dado principalmente na Itália. A presença constante de Rossini e Marcos Portugal, aliás, mostra o prestígio do gênero operístico no cenário teatral da cidade, ainda mais se levarmos em consideração o fato deste último haver sido nomeado diretor do Real Teatro São João logo após sua fundação.¹⁵

Todavia, na noite de 25 de março de 1824, um incêndio reduziu o edifício do teatro às cinzas, fato que acarretou um impacto direto na temporada teatral daquele ano. Ainda que o proprietário Fernando José de Almeida tenha reconstruído o edifício, o novo prédio possuía dimensões bem mais modestas: segundo Ayres de Andrade, o prédio ocupava área correspondente ao salão da frente do antigo teatro, com 24 camarotes e 150 cadeiras na

¹² A relação de peças apresentadas nesses primeiros anos encontra-se na obra: PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil** p. 110.

¹³ Giacomo Rossini (1792-1868) compôs cerca de quarenta óperas e é considerado um dos renovadores da ópera italiana no início do século XIX: “A ópera italiana vinha padecendo, até Rossini, de uma classificação muito rígida. A *opera buffa*, tendente ao teatro de caracteres burgueses, em que personagens saíam do repertório de uma vida cotidiana um pouco caricaturada, opunha-se à *opera seria*, que mal escapava aos cânones da beleza fixados por Métastase e cujas personagens eram tomadas, em sua grande maioria, à história ou à mitologia antigas. Com Rossini, dissipou-se essa rigidez na escolha dos temas. Pelo lado cômico, as coisas caminharam por si mesmas. Era mais uma questão de música do que de escolha dos libretos, que por sinal passaram a envolver personagens ainda mais modernas, pois o autor tinha pouca atração pelas historietas de pastores e pastoras. Pelo lado dramático, a mudança é bem mais visível. Como reservatório de personagens, substituía-se o cenário antigo – história ou mito – por um contexto que os libretistas gostavam de situar entre a Idade Média e o Renascimento, épocas sobre as quais muitas vezes as noções que tinham eram bastante vagas: o estilo de praxe passou da toga heróica ao *purpoint* do trovador.” LABIE, Jean-François. A ópera italiana de Cherubini a Rossini. In: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 654-655.

¹⁴ No período em destaque, foram realizadas cerca de 60 récitas no Real Teatro São João. A relação de obras e dos respectivos responsáveis se encontra em: KUHLL, Paulo Mugayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Campinas: CEBAB, Instituto de Artes, UNICAMP, 2003; e ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967, p. 30-36.

¹⁵ Para uma discussão sobre o papel de Marcos Portugal no cenário musical fluminense e sua relação com o padre José Maurício, ver: CARDOSO, Lino de Almeida. **O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes**. São Paulo, 2004, Tese Doutorado – FFLCH/Universidade de São Paulo, p. 95-115.

plateia.¹⁶ Até pelas dimensões reduzidas, a reconstrução se concretizou rapidamente e o novo edifício foi inaugurado em 1º de dezembro de 1824, com uma pequena ópera de Rossini, intitulada *L'Inganno Felice*¹⁷. Além da diminuição das proporções, o edifício também teve sua denominação alterada: em lugar de *Real Teatro São João*, o novo prédio foi rebatizado de *Imperial Teatro São Pedro de Alcântara*. A exemplo do projeto original, a reedificação também contou com auxílio governamental, por meio de decreto expedido em 26 de agosto de 1824:

Tomando em consideração que os teatros são, em todas as nações cultas, protegidos pelos governos como estabelecimentos próprios para dar ao povo lícitas recreações e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude; [...] hei por bem, depois de ter ouvido a Junta do Banco do Brasil, encarregá-la em benefício do coronel Fernando José de Almeida, proprietário daquele teatro, da administração de três novas loterias (que não terão de fundo mais de 120:000\$000) para se extraírem antes das mais já concedidas ao dito coronel, a quem se entregará logo o produto destas, tiradas as despesas respectivas, e prêmio correspondente à sua dívida desde o dia da publicação da primeira loteria até a conclusão de todas as três.¹⁸

Somada à concessão das loterias, expediente largamente utilizado no período, o mesmo decreto providenciava a compra do edifício da Cadeia Nova, também pertencente a Fernando José de Almeida e hipotecado no Banco do Brasil, como forma de auxiliar o proprietário na captação de recursos financeiros para a reconstrução do teatro. Assim, a partir dos dois decretos reproduzidos acima, é possível concluir que a ação do poder público foi fundamental para a criação e manutenção do Real Teatro São João, ainda que a casa de espetáculos fosse, a rigor, um empreendimento privado. Além disso, os instrumentos utilizados pelo Estado para auxiliar na criação e manutenção da casa de espetáculos – como os subsídios por meio de loterias – foram amplamente utilizados nas décadas seguintes, entrando em declínio apenas na segunda metade do oitocentos.

Porém, mesmo com amplo apoio do poder público, o Real Teatro São João passou a enfrentar dificuldades crescentes após sua reinauguração: além dos problemas financeiros, desentendimentos entre o empresário e atores, e mesmo entre as companhias líricas e dramáticas, passaram a ocorrer de maneira frequente. Nem a concessão de novas loterias, por meio dos decretos de 29 de agosto de 1829 e de 27 de dezembro de 1830, alterou o panorama enfrentado pela instituição; por ocasião do último decreto, aliás, o teatro encontrava-se sob a

¹⁶ ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**, p. 125.

¹⁷ Segundo Ayres de Andrade, a escolha dessa ópera se deu devido a “as modestas pretensões da cena”. ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I** p. 125.

¹⁸ **Coleção de Leis do Brasil de 1810** – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

administração de José Bernardo Monteiro, integrante de uma junta administrativa nomeada para dirigir os trabalhos após a morte de Fernando José de Almeida, no final de 1829.¹⁹ Na prática, tais dificuldades causaram um impacto negativo nas representações teatrais, em especial as do gênero lírico, que se restringiram à execução de trechos isolados e a reapresentações de óperas²⁰, além da realização de algumas academias²¹. Mesmo o sucesso inicial de uma companhia de baile francesa, contratada por Fernando José de Almeida em 1826, não foi suficiente para que se estabelecesse uma continuidade nos espetáculos²².

Em que pesem as dificuldades observadas, é possível afirmar que a atividade teatral no Rio de Janeiro havia alcançado um desenvolvimento significativo ao final da década de 30 do oitocentos, principalmente se comparada à primeira década do século. Tal desenvolvimento refletiu de forma bastante acentuada a forma de organização dos teatros em Portugal, constatação que, embora óbvia, deve ser ilustrada a partir de alguns pontos importantes: primeiramente, o papel fundamental do poder público na promoção dos teatros, principalmente por meio da concessão de diversas loterias para financiar casas teatrais e companhias artísticas. Por sua vez, o Real Teatro São João, inaugurado em 1813, foi inspirado no Teatro São Carlos de Lisboa, tanto no aspecto físico quanto no que se refere à proteção real e investimento público.²³ Essa participação ativa do Estado em empreendimentos artísticos, aliás, encontra paralelo em outras iniciativas do período, caso da Capela Real. A entidade, criada por decreto de 15 de junho de 1808 – logo após o desembarque de Dom João no Rio de Janeiro – foi financiada diretamente por verbas governamentais durante toda sua existência, procedimento que foi também adotado em relação à sua congênere portuguesa nas décadas anteriores.²⁴ Em seu auge, a instituição chegou a empregar mais de 100 músicos de maneira permanente, inclusive os renomados cantores líricos denominados *castratti*,²⁵ artistas, em sua maioria, oriundos da Europa.²⁶

¹⁹ PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**. p. 120-121.

²⁰ Ver nota 14.

²¹ As academias eram apresentações em benefício de algum músico ou ator, e consistiam na apresentação de trechos de várias obras – dramáticas e musicais – executadas por diferentes artistas. Representações desse tipo foram comuns durante todo o século XIX, conforme anúncios em diversos periódicos publicados no Rio de Janeiro oitocentista.

²² PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**, p. 126. A companhia de baile estreou em 04 de junho de 1825, e constituiu mais um indicativo da variedade de espetáculos existentes nos palcos.

²³ MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 24.

²⁴ MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI**. p. 24-26.

²⁵ Os *castratti*, na definição de Jean Massin, eram indivíduos que “por meios cirúrgicos que o tornam eunuco, conserva, depois de adulto, sua voz de criança, acrescida de tudo quanto pode proporcionar a cultura e a arte de um adulto. Os *castrati* reinaram na Europa do século XVIII. Formados em escolas especiais, adquiriam um virtuosismo inigualável (capacidade de sustentar a respiração, velocidade, domínio do timbre, extensão de três

Se na forma de organização as semelhanças foram marcantes, algumas preferências estéticas cultivadas em Portugal também foram amplamente difundidas no Rio de Janeiro oitocentista. Tais tendências se manifestaram, por exemplo, na presença e difusão do gênero operístico italiano nos teatros da corte, iniciada com a fundação do Real Teatro São João e que se propagou por praticamente todo o século XIX. Além da encenação de óperas de Rossini e da contratação de companhias italianas para temporadas líricas na cidade, a influência de Marcos Portugal no cenário teatral do período constitui um importante indicador do prestígio do gênero operístico na corte portuguesa. Nesse sentido, uma breve descrição da carreira de Portugal na Europa pode esclarecer os motivos do grande prestígio desfrutado pelo músico após sua chegada ao Rio de Janeiro. Depois de iniciar sua formação musical no Seminário Patriarcal, de Lisboa, Marcos Portugal passou alguns anos na Itália, então capital do teatro lírico, o que permitiu ao jovem compositor levar aos palcos italianos cerca de vinte de suas composições líricas. Após retornar à pátria de origem, foi nomeado pelo príncipe regente como diretor do teatro São Carlos, mestre da Capela Real de Lisboa e professor do Seminário Patriarcal²⁷. Da mesma forma, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, assumiu os postos de diretor musical e inspetor do Teatro Régio, posteriormente Real Teatro São João, e de mestre da Capela Real, este último de maneira conjunta com o padre José Maurício, músico que havia iniciado suas atividades ainda no período colonial.²⁸ Por fim, além de figurar como responsável pela maioria das cerimônias de grande vulto ocorridas na Capela Real, suas óperas foram constantemente encenadas nos palcos fluminenses nesse período.²⁹

oitavas, expressividade, etc.)". BEAUSSANT, Philippe; BOSSEUR, Jean-Yves. *Léxico Musical Explicativo*. In: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. p. 42.

²⁶ Ayres de Andrade faz uma descrição detalhada das atividades da Capela Real em sua obra: ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**, p. 24-30. Para uma discussão sobre o impacto da presença dos castrati na prática vocal oitocentista, a obra de Alberto José Pacheco constitui importante subsídio. No livro há ainda informações sobre as atividades da Capela; PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

²⁷ MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI**, p. 66-67.

²⁸ O mestre de capela era responsável por administrar a conduta dos músicos, organizar os ensaios e conduzir as apresentações do calendário religioso da instituição. As cerimônias eram bastante numerosas: as funções ordinárias eram praticamente diárias, e as solenes, como páscoa e natal, ultrapassavam sessenta datas anuais. Além disso, as datas relativas a datas cívicas, como casamentos reais, poderiam também ser incluídas no calendário cerimonial. O número citado foi retirado de levantamento realizado por Ayres de Andrade e Vasco Mariz. ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**, p. 25; MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI**, p. 38.

²⁹ A relação das apresentações líricas se encontra em: KÜHL, Paulo Mugayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Para a relação das cerimônias na Capela Real: ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**, p. 30-36. Já Lino de Almeida Cardoso chama a atenção para o fato do nome de Marcos Portugal não aparecer como ocupante do cargo de mestre de Capela nos Almanques do Rio de Janeiro de 1811, 1816, 1817, 1824 e 1827. Portugal irá constar como tal apenas no Almanaque de 1829, quando já figura também nos documentos oficiais da Capela. Diante disso, o autor afirma que José Maurício não encontrou dificuldades durante o período joanino e que sua reputação continuou intocada perante D. João VI e a

Diante disso, é possível concluir que o espaço ocupado por Marcos Portugal nos teatros e instituições foi bem maior do que aquele reservado ao padre José Maurício Nunes Garcia.³⁰ Embora a posteridade tenha reconhecido o valor artístico superior das obras do compositor de origem colonial, o debate em torno das duas figuras é emblemático para ilustrar o prestígio do teatro lírico no Rio de Janeiro oitocentista – prestígio que, aliás, não se esgotou nessas primeiras décadas, mas se estendeu até a década de 60 do oitocentos.³¹ Se na esfera musical a tendência dominante foi representada pelo teatro lírico italiano, no teatro dramático o modelo predominante foi o da tragédia de inspiração clássica, além da presença constante dos melodramas de autores portugueses³². As peças do dramaturgo português Antônio Xavier, mencionadas anteriormente devido a sua ligação com a companhia dramática de Mariana Torres, se encaixam nessa última categoria. Por sua vez, entre as tragédias encenadas nos palcos fluminenses no início do século XIX, cabe menção à *Nova Castro*, de João Batista Gomes Junior, escrita em 1798 e que se manteve no repertório de companhias dramáticas até meados do oitocentos. Segundo Décio de Almeida Prado, o texto de João Batista Gomes Junior possuía qualidades inegáveis, ainda mais se comparado com o restante do repertório teatral encenado no período.³³

Mas os palcos do Rio de Janeiro deram espaço também a um número expressivo de obras cujo caráter distintivo foi o teor cívico, fato apontado pelo estudioso Décio de Almeida

família real, enfrentando apenas um declínio na produção musical. **CARDOSO, Lino de Almeida. O Som e o Soberano**, p. 95-115. Todavia, mesmo considerando essa ausência, é preciso notar que, na prática, Marcos Portugal esteve presente nos trabalhos da instituição desde sua chegada, segundo a relação dos responsáveis pelas solenidades da Capela, como mostra o levantamento de Ayres de Andrade.

³⁰ Sobre a rivalidade entre os dois compositores, Wilson Martins propõe uma interpretação bastante válida para o prestígio de Marcos Portugal em relação ao padre José Maurício: “Quando a Família Real chega ao Brasil, encontra no Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) o representante de uma ‘escola’ tradicional que se arcaizava rapidamente; a vinda de Marcos Portugal (1762-1830) corresponde ao impulso modernizador, europeizante, cosmopolita e, por tudo isso, estrangeiro, que a missão francesa havia introduzido nas artes plásticas.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**. p. 59. Ainda que a interpretação de Wilson Martins possa ser contestada, parece claro que a música praticada por Marcos Portugal se aproximava mais do gosto da corte portuguesa do que a música religiosa do Pe. José Maurício.

³¹ Segundo Vasco Mariz, apesar do sucesso alcançado por Marcos Portugal nas primeiras décadas do século XIX, “sua música não era original, nem a inspiração de primeira água, razão pela qual não sobreviveu ao autor. Hoje não se ouve mais Marcos Portugal”. MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI**, p. 67.

³² De maneira geral, as tragédias de inspiração clássica respeitavam as regras de unidade de tempo e espaço – ação em um único lugar e com duração determinada –, possuíam como ambição o tratamento de temas elevados, além de serem compostas em versos. No caso dos melodramas, a composição era mais livre e apostava em inúmeras reviravoltas, além de invariavelmente resultarem em um final com justas recompensas aos heróis e punições aos vilões.

³³ Além de considerar que a peça possuía valor como obra dramática, Décio de Almeida Prado chama atenção para o título da obra, que indicaria a inspiração neoclássica do autor; assim, o epíteto de “nova” remetia às outras composições com título e temas semelhantes, como o do árcade Domingos dos Reis de Quita. Décio de Almeida Prado indica também que, além das várias edições, a peça se manteve no repertório de João Caetano até 1861. PRADO, Décio de Almeida. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**. p. 64.

Prado como particularidade marcante desse período³⁴. Aliás, o drama lírico apresentado na inauguração do Real Teatro São João, em 1813, constitui exemplo desse gênero. A obra em questão, *O Juramento dos Numes*, foi escrita por Gastão Fausto da Câmara Coutinho e possuía como principal objetivo homenagear a figura de Dom João por meio da caracterização, com cores épicas, de sua travessia para o Brasil³⁵. Além disso, as diversas efemérides relativas à família real propiciavam ocasião às representações do gênero; assim, nas comemorações do aniversário e da aclamação de D. Pedro I como imperador do Brasil, outra peça de teor cívico foi representada no Real Teatro São João, dessa vez um drama intitulado *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*³⁶. Nesses dois exemplos, a atividade teatral não se resumiu aos aspectos recreativos mais óbvios, mas se revestiu de evidentes motivos cívicos e de exaltação patriótica. A descrição das comemorações de 12 de outubro de 1822, data de encenação do *Príncipe Amante da Liberdade*, ilustra essa importante função dos teatros na maior parte do oitocentos:

Suas majestades imperiais com sua augusta filha foram ao teatro às 8 e meia, com grande acompanhamento; não temos expressões com que descrever o alvoroço e vivo entusiasmo que causou o aparecimento de suas majestades imperiais.

Repetiam-se os vivas, a que suas majestades imperiais prestavam a maior atenção, agradecendo com repetidas inclinações de cabeça o público regozijo que eles motivavam; recitaram-se inúmeros versos de diferentes qualidades mas todos alusivos ao “grande objeto” e que foram mais ou menos aplaudidos conforme o melhor ou mais inferior desempenho dos poetas e recitadores.

Dos camarotes apareceram três bandeiras de seda com as novas armas do imperador do Brasil, sendo a primeira apresentada pelo excelentíssimo general das Armas; se fora possível aumentava-se o entusiasmo, porém já não era possível, porque tinha chegado ao extremo.

Durou esse interessante espetáculo quase uma hora e sossegou para a orquestra dar princípio à sinfonia; finda esta recitou-se um assaz bem feito “Elogio Dramático” alusivo ao aniversário natalício de sua majestade, à Independência do Brasil e sua elevação à categoria de Império; findo o “Elogio” cantaram de três camarotes contíguos da ordem nobre vários cidadãos conspícuos, um novo hino nacional, que transcrevemos abaixo e cuja música foi composta pelo bem conhecido e insigne compositor Marcos Portugal. Seguiu-se a representação pela Companhia Portuguesa do drama

³⁴ PRADO, Décio de Almeida. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**. p.53-62.

³⁵ A obra é caracterizada pelo autor como drama lírico, com enredo bastante simples: os numes – ou divindades – do título são Vênus e Vulcano, encarregados de proteger Dom João na travessia para os trópicos.

³⁶ A autoria da peça é desconhecida, parecendo tratar-se de uma adaptação. A primeira parte do título, aliás, parece ter sido inserida para demarcar as comemorações da Independência, e o enredo é marcadamente alegórico, segundo avaliação de Décio de Almeida Prado: “Dar-se-ia nesse caso ao espetáculo aquele caráter amplo e alegórico que se esperava do teatro nas ocasiões solenes, papel representado em geral pelas personagens abstratas – o Gênio da Nação, a Musa – dos indefectíveis elogios dramáticos.” PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993, p. 102. A utilização desse gênero de personagens, aliás, esteve presente no drama lírico referido anteriormente, “O Juramento dos Numes”, além de ser comum em diversas outras obras do período.

em três atos “Independência da Escócia”, traduzido livremente e acomodado ao atual sistema do Império do Brasil.³⁷

No caso das comemorações descritas acima, o espetáculo não se restringiu ao palco, fazendo-se presente também na exaltação da plateia e nas declamações nos camarotes; na cena propriamente dita, tem lugar uma sequência de apresentações que incluem música, poesia e teatro dramático. É certo que as festividades relativas à aclamação de D. Pedro I têm caráter único, e por isso mesmo eram uma ocasião favorável para uma programação teatral mais extensa e diversificada. Ainda assim, a alternância de diversos gêneros em uma mesma noite de espetáculo pode ser considerada um padrão na programação dos teatros oitocentistas, fato atestado ainda pela manutenção de companhias de diversos gêneros em um mesmo teatro, uma vez que alguns desses estabelecimentos comportavam companhias líricas, dramáticas, de bailados, etc.

É possível afirmar, portanto, que o desembarque da corte portuguesa no Rio de Janeiro acarretou um desenvolvimento expressivo da atividade teatral na cidade, decorrência direta do forte apoio do poder público. Além da criação do Real Teatro São João e da difusão de novos gêneros, a dinamização do cenário teatral pode ainda ser observada pelo aumento do público frequentador dos teatros e pela fundação de associações dramáticas e musicais, fatos que constituem indicadores importantes do crescimento da atividade nesse período. Paralelamente ao crescente espaço dedicado à cobertura dos teatros nos periódicos oitocentistas, a tópica do público passou a integrar os textos de literatos e cronistas no período, seja por meio de recomendações ou de críticas ao comportamento dos frequentadores das casas teatrais. A emergência das mulheres no espaço público, mais especificamente nos espetáculos teatrais, também figurou em jornais e revistas oitocentistas, caso, por exemplo, do periódico *O Espelho Diamantino*, que em seu prospecto declarava a intenção de servir de guia para aperfeiçoar os costumes das mulheres brasileiras.³⁸ Além da atenção dedicada ao público feminino, o autor do prospecto indicava também o lugar que o teatro deveria ocupar no projeto civilizacional assumido pelo periódico:

³⁷ **Correio do Rio de Janeiro**. Quarta feira, 16 de outubro de 1822. Ano I, n. 154, p. 1-2.

³⁸ A intenção aparece, por exemplo, no seguinte trecho: “Tendo as mulheres uma parte tão principal nos nossos interesses e negócios, necessário é que se lhes dê conta destes mesmos negócios e dos princípios que originam os deveres e os acontecimentos, para que elas fiquem à altura da civilização e dos seus progressos, pois que pretender conservá-las em um estado de preocupação e estupidez, pouco acima dos animais domésticos, é uma empresa tão injusta como prejudicial ao bem da humanidade, e as nações que a tem ensaiado tem caído no maior embrutecimento e relaxação moral.” **O Espelho Diamantino**: periódico de política, literatura, belas artes, teatros e modas. Número 01, 1827, página 02. O primeiro número do periódico é composto apenas pelo prospecto, contendo quatro páginas e nenhuma indicação da data da publicação, exceto o ano. Já o segundo número foi editado em 01 de outubro de 1827.

O teatro, escola de costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente e agradável dos divertimentos públicos, entra naturalmente na jurisdição do belo sexo, o que, em todas as cidades, forma um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e bom tom.³⁹

Para muitos dos cronistas do período, o aumento do público nos teatros demandava uma mudança de comportamento adotada por parte dos frequentadores – mudança que, em alguns casos, também alcançava dramaturgos e artistas. Tal justificativa foi utilizada, inclusive, pelos membros do Conservatório Dramático Brasileiro para justificar a supressão ou proibição de determinadas peças a partir de meados do oitocentos.

Por ora, é importante notar que, de acordo com essa concepção, o público entra como importante elemento no ideal de criação de um teatro nacional, razão pela qual, não raro, o comportamento dos espectadores é veementemente condenado pelos cronistas. Assim, em sua edição de número seis, o colunista do *Espelho Diamantino* responsável pela cobertura teatral, descreveu, em tom de indignação, um episódio ocorrido no Real Teatro:

Todas as folhas desta corte têm falado nos escândalos que se tem praticado ultimamente no Teatro e das medidas enérgicas que tem a Polícia tomado para acabar com eles. No entretanto não devem as pessoas que tem sido objeto de semelhante brutalidade fazer dela mais conta do que merece, pois quando é uma sala cheia de admiradores que importa à uma cantora que um lacaio, um mariola, um moço de estrebaria, pago por alguns invejosos, atire cobre no Teatro? Isto só pode servir para tornar mais unânimes, mais estrondosos os aplausos de generalidade dos espectadores.⁴⁰

Dois aspectos merecem destaque no excerto acima: em primeiro lugar, a percepção do espaço teatral como um local destinado a uma sociabilidade restrita, com condutas específicas a serem adotadas. Consequentemente, no episódio relatado acima, não apenas a conduta de um grupo de espectadores foi censurada, mas também sua suposta condição social inferior. Em segundo lugar, o autor considerava que o poder público deveria agir com urgência no sentido de reprimir tais comportamentos, evitando que episódios análogos voltassem a ocorrer. Embora veiculada em um jornal editado no Primeiro Reinado, a percepção dos teatros como espaço restrito e sujeito a controle por parte do poder público foi parte integrante das reflexões acerca do desenvolvimento do teatro nacional e se estendeu por praticamente todo o século XIX.

³⁹ **O Espelho Diamantino**: periódico de política, literatura, belas artes, teatros e modas. Número 01, 1827, página 04.

⁴⁰ **O Espelho Diamantino**: periódico de política, literatura, belas artes, teatros e modas. Número 06, dezembro de 1827, página 04.

1.2 O Período Regencial.

Se no período até a abdicação de D. Pedro I é possível observar um crescimento constante na atividade teatral no Rio de Janeiro, o período regencial representou certa estagnação, ainda que a cidade contasse com três teatros regulares: além do São Pedro de Alcântara, que continuava ocupando posição central para a atividade, se mantiveram em funcionamento o Teatro da Praia de D. Manuel e o Teatro da Rua dos Arcos. Essa estagnação é ainda maior se considerarmos que este último, além da pouca expressão, foi fechado em 22 de agosto de 1834, o que deixou a capital fluminense com apenas duas casas teatrais em funcionamento.⁴¹ Mesmo a reorganização na forma de sociedade dramática, de acordo com o aviso número 109 de 15 de junho de 1829, não representou um incremento significativo na atividade do Teatro da Rua dos Arcos, visto que os membros tinham como principal objetivo a encenação de peças para um público restrito, composto em muitos casos pelos próprios sócios.⁴² Lafayette Silva menciona em seu *História do Teatro Brasileiro* a realização de algumas representações de gala com a presença de ministros de Estado, mas tais ocasiões, ao que tudo indica, foram raras.⁴³ Essa mesma forma de organização amadora foi adotada também por outras sociedades, caso, por exemplo, das associações de músicos, principalmente entre o final da década de 30 e o início da década de 40 do oitocentos.⁴⁴

O período regencial foi marcado também por uma série de disputas entre companhias dramáticas nacionais e portuguesas. Embora as rivalidades entre companhias existissem desde a década anterior, as novas desavenças refletiam, em parte, o momento político conturbado pelo qual atravessava o país. Tal contexto motivou, inclusive, a mudança da denominação do Teatro São Pedro de Alcântara, rebatizado como Teatro Constitucional Fluminense, em 1831. A rivalidade entre portugueses e brasileiros esteve presente também nas constantes alterações

⁴¹ Segundo Múcio da Paixão, o Teatro da Rua dos Arcos “era apenas uma barraca de feira do que um teatro”. Com essa definição, talvez o autor pretendesse indicar a pouca ambição das peças apresentadas, já que o local deveria contar com certa estrutura; tanto que, em 1829, foi organizada uma sociedade dramática em torno do teatro, composta por cerca de 50 sócios empenhados em representar peças de maneira regular. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**, p. 125.

⁴² A licença foi concedida nos seguintes termos: “Sua majestade o Imperador há por bem conceder licença para que se possa estabelecer nesta corte um Teatrinho com a denominação – Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos – que deverá reger-se pelos Estatutos juntos, que vossa majestade fará registrar nessa Intendência Geral de Polícia, a fim de não serem alterados sem nova aprovação do governo.” Apud. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**, p. 125.

⁴³ Não há menção a espetáculos ou companhias dramáticas regulares organizadas em torno do Teatro da Rua dos Arcos. Mesmo Lafayette Silva descreve apenas dois espetáculos e não fornece maiores detalhes acerca do repertório ou dos atores. SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 32-33.

⁴⁴ No caso da associação de músicos, o período regencial foi marcado pela ausência de espetáculos líricos na cidade; diante dessa ausência, músicos profissionais e diletantes fundaram associações voltadas para a apresentação de concertos e de pequenos trechos do repertório operístico.

na composição das companhias dramáticas, como ilustra a trajetória do ator João Caetano – figura central das artes dramáticas no Rio de Janeiro oitocentista, então em início de carreira. Se até 1833 as companhias contavam com artistas portugueses e brasileiros, nesse ano João Caetano se desligou do Teatro Constitucional Fluminense e fundou, juntamente com outros artistas, a Companhia Dramática Nacional⁴⁵. A estreia da nova companhia ocorreu em 02 de dezembro de 1833, no Teatro Vila Rica da Praia Grande, atual Niterói, com a peça *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*⁴⁶. Todavia, logo após a primeira representação, João Caetano retornou à cidade do Rio de Janeiro, passando a ocupar mais uma vez o Teatro Constitucional Fluminense.⁴⁷

A rivalidade entre companhias dramáticas de portugueses e de brasileiros é citada também por Wilson Martins, na sua *História da Inteligência Brasileira*, ao destacar o papel de João Caetano no desenvolvimento do teatro nacional.⁴⁸ Além de possíveis motivos nacionalistas, estava em questão também, segundo Martins, a sobrevivência financeira das companhias, visto que os teatros e, por extensão, as companhias dramáticas necessitavam de apoio do governo para manter suas atividades, situação que proporcionava aos artistas ocupantes do Teatro Constitucional uma posição privilegiada frente aos artistas dos demais teatros. Essa situação fica bastante clara quando comparamos dois decretos, ambos de 1837 e expedidos com o objetivo de fomentar a atividade teatral no Rio de Janeiro; o primeiro deles, de 20 de novembro daquele ano, estabelecia o seguinte:

Decreto nº 153, de 20 de novembro de 1837. Concede uma loteria em favor do Teatro da Praia de D. Manoel.

O Regente interino, em nome do imperador, o sr. D. Pedro II, tem sancionado, e manda que se execute, a resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa:

Art. 1º. São concedidas ao Teatro da Praia de D. Manoel duas loterias anuais, de 200 contos de reis cada uma, por espaço de 4 anos.

⁴⁵ Segundo Múcio da Paixão, os artistas membros dessa primeira companhia dramática nacional foram: João Caetano dos Santos, Francisco de Paula Dias, João Antônio da Costa, José Romualdo de Noronha, Joaquim Nostardo de Santa Ritta, Jordão Quintanilha, José Moreira, José Carlos da Silva Pinto Fluminense, José Carlos, José Pedro, Estella Sezefredo, Antonia Borges de Oliveira, Manuel Luiz. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**, p. 144.

⁴⁶ Ver nota 34.

⁴⁷ Antes de voltar ao Constitucional Fluminense, João Caetano ainda passou rapidamente pelo Teatro do Valongo. Já a companhia portuguesa que antes ocupava o Constitucional Fluminense havia se mudado para o Teatro da Praia de D. Manuel. PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 10.

⁴⁸ “João Caetano, como vimos, estabeleceu-se no Rio de Janeiro com o Teatro do Valongo, em 1832, daí passando para o Teatro de S. Januário, depois de breve passagem pelo Constitucional Fluminense. Este era dominado por artistas portugueses que logo adquiriram o S. Januário para impedir a carreira de João Caetano com sua companhia brasileira. A rivalidade nacionalista logo se transformou em questão política, e também, de política teatral, porque os grupos não podiam subsistir sem substanciosos auxílios oficiais, concedidos em geral sob a forma de loterias públicas.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**, p. 232.

Art. 2º. Ficam derogadas para este efeito as disposições em contrário.⁴⁹

Dez dias depois, no dia 30 de novembro, foi a vez do Teatro Constitucional Fluminense receber a concessão de loterias para o financiamento de suas atividades, por meio do decreto 154:

Art. 1º. São concedidas ao Teatro Constitucional Fluminense duas loterias anuais de duzentos contos de reis cada uma, segundo o plano junto, pelo tempo de seis anos.

Art. 2º. Para a realização desta graça a Sociedade Teatral prestará caução de ali manter, além de uma Companhia que represente peças dramáticas em vulgar, uma de Ópera Italiana e outra de Baile.⁵⁰

A última exigência, aliás, não foi cumprida, fazendo-se necessária a expedição de novo decreto confirmando a concessão de loterias, mas dessa vez obrigando a direção do teatro a manter apenas duas, e não três companhias diferentes.⁵¹ O Constitucional Fluminense, desde a sua fundação como Real Teatro São João, foi agraciado quase que ininterruptamente com subsídios públicos, em parte por ocupar o posto de principal teatro da corte. A própria construção do primeiro edifício, aliás, pode ser considerada um empreendimento do poder público. Já o Teatro da Praia de D. Manuel, além de ter sido um palco secundário, foi um empreendimento privado em sua origem – fato que não impediu a concessão das loterias previstas no decreto nº 153, embora tais concessões fossem em volume menor do que aquelas destinadas ao Constitucional Fluminense.

Nesse sentido, é possível concluir que o apoio do poder público, seja por meio da concessão de loterias, seja por meio de outras medidas acessórias, foi essencial para a manutenção dos teatros e companhias não apenas no período regencial, mas também em boa parte do século XIX. Esse papel preponderante desempenhado pelo Estado em relação às atividades teatrais fica ainda mais evidente quando associado às dificuldades enfrentadas pelo teatro lírico no período em destaque: enquanto obras dramáticas continuaram presentes nos teatros da corte por meio de teatros e companhias subvencionadas pelo governo, as óperas praticamente desapareceram dos palcos fluminenses. Apesar dos decretos estipulando a necessidade de uma companhia de ópera italiana como condição para a concessão de loterias, o retorno efetivo das temporadas líricas no Teatro Constitucional ocorreu apenas em 1844,

⁴⁹ **Coleção das Leis do Império do Brasil** de 1837. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1861.

⁵⁰ **Coleção das Leis do Império do Brasil** de 1837. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1861.

⁵¹ O decreto nº 46 de 20 de setembro de 1838, em seu artigo primeiro, desobrigou a empresa de manter três companhias diferentes como condição para a concessão de loterias, ficando a exigência em apenas duas companhias: “Art. 2º A mesma sociedade será privada do direito de continuar a extração das loterias concedidas, se deixar de manter efetivamente pelo menos duas das companhias designadas no art.2º do referido decreto.” **Coleção das Leis do Império do Brasil** de 1838. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1861.

com a estreia de *Norma*, de Vincenzo Bellini, encenada por uma companhia lírica italiana contratada com recursos mobilizados pelo Estado.⁵² Enquanto as temporadas líricas não retornavam aos palcos, apenas dois teatros possuíam companhias dramáticas organizadas de forma regular: o Teatro da Praia de D. Manuel abrigava a companhia de João Caetano⁵³, enquanto no Teatro Constitucional Fluminense a atriz portuguesa Ludovina Soares da Costa ocupava o posto de principal artista⁵⁴. Entre 1833 e 1837, o rol de peças representadas pelas duas companhias apresentava semelhanças marcantes, composto principalmente por dramas de autores portugueses e franceses, como as já citadas *A Nova Castro* e *Zulmira*. Farsas e comédias também faziam parte do repertório das companhias, embora tais obras fossem, em sua maioria, compostas de apenas um ato e utilizadas como número de encerramento da noite de espetáculos.

Em linhas gerais, era esse o panorama da atividade teatral no Rio de Janeiro quando a tragédia *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães, subiu aos palcos do Teatro Constitucional Fluminense, em 13 de março de 1838. De acordo com o próprio autor, a obra havia sido pensada como forma de contribuição à poesia dramática brasileira, razão pela qual o tema escolhido possuía ecos nacionalistas.⁵⁵ O nacionalismo teatral defendido pelos contemporâneos remetia, em grande parte, à afirmação do teatro nacional frente às peças de autores portugueses, então dominantes nos palcos. Outro aspecto importante da obra de Magalhães foi o modelo escolhido para o texto: ao compor uma tragédia inspirada nos preceitos do neoclassicismo, gênero com significativa difusão nos palcos fluminenses, o autor praticamente abdicou de qualquer possibilidade de renovação estética⁵⁶. Mas o viés nacionalista presente nas descrições e críticas escritas sobre a noite de estreia de *Antônio José* não se esgotava nos aspectos textuais, uma vez que, ao comentar o sucesso da peça, o próprio autor citava a importante contribuição de João Caetano na encenação do espetáculo, fato que ganhava conotações ainda mais patrióticas, considerando-se as rivalidades entre as companhias dramáticas. Convém não esquecer, aliás, que teatro e companhia eram

⁵² Ver nota anterior.

⁵³ Além dos integrantes citados na nota 39, a companhia recebeu o acréscimo de Edwiges Maria da Glória, Luiz José da Rocha, José Joaquim Pimentel, e do maestro Thimoteo Heleoterio da Fonseca. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**, p. 146.

⁵⁴ Em 1835, a companhia de Ludovina Soares da Costa era composta por Maria Amalia da Silva, Maria Soares do Nascimento, Maria Ricardina Soares, Antonio José Pedro, João Evangelista da Costa, João Evangelista Junior, Antonio Soares, José Jacob Quesado, Bento Caqueirada, José Maria do Nascimento. PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil** p. 150.

⁵⁵ Vale destacar que o cenário era propício para as tentativas de constituição de uma arte nacional, pois apenas dois anos antes havia sido lançado o primeiro número da revista “Nitheroy”, publicada em Paris por Araújo Porto Alegre, Torres Homem e o próprio Gonçalves de Magalhães.

⁵⁶ Como visto, a escolha de Magalhães por um modelo expressamente clássico foi notada por diversos estudiosos, entre eles Décio de Almeida Prado, Wilson Martins e João Roberto de Faria.

subvencionados pelo poder público por meio de loterias anuais, o que reforça, no período, o papel do Estado como promotor das artes nacionais.

Decerto a constituição de uma literatura dramática própria era essencial para os anseios nacionalistas, mas a composição de peças não era por si só suficiente para a criação de um teatro nacional, como ilustram os diversos elementos envolvidos na estreia de *Antônio José*. Nesse sentido, além da presença de uma companhia composta por atores brasileiros na encenação da tragédia de Magalhães, merecem destaque também os esforços envolvidos na construção do Teatro Constitucional Fluminense.⁵⁷ Embora a necessidade de construção e manutenção de locais adequados para apresentações teatrais possa parecer óbvia, o tema ocupou grande espaço em periódicos oitocentistas, como pode ser observado no excerto abaixo, publicado no periódico *Entreacto*, em 12 de maio de 1860:

Em todos os países do mundo ocupam os teatros subvencionados o primeiro lugar. Graças aos auxílios do governo, auxílio que os ajuda a atravessar incólumes as épocas de crise, eles se conservam firmes, inabaláveis em seus princípios, em suas crenças. [...] Destarte melhora-se o gosto do público; a subvenção é profícua para todos. Tal é a santa missão dos teatros subvencionados; não é um favor a este ou aquele particular, mas um serviço à arte, à moralidade pública. [...]⁵⁸

Para o autor do comentário acima, os subsídios despendidos na manutenção dos teatros e companhias seriam fundamentais não apenas para o desenvolvimento da atividade teatral, mas também para o progresso da própria nação. No período em que foi publicado, ou seja, na segunda metade do oitocentos, a crescente diversificação da cena teatral observada nas décadas anteriores havia acarretado uma situação de concorrência direta entre um teatro de propósitos artísticos elevados frente a gêneros considerados mais populares; ainda assim, o apoio aos teatros subvencionados foi praticamente consenso em grande parte do século XIX. Embora empreendimentos como o do Teatro São Januário e do Constitucional Fluminense tivessem participação efetiva de particulares, ambos foram contemplados com a concessão de loterias. Mas o poder público não elegeu como alvos apenas os teatros, já que diversas instituições foram criadas e financiadas para atender aos anseios de criação de um teatro nacional, caso do Conservatório Dramático, em 1843, o Conservatório de Música, em 1848, e a Imperial Academia de Ópera, em 1857.

No caso específico dos teatros, o crescente apoio do poder público surtiu algum efeito, já que a partir do final da década de 30 o cenário teatral do Rio de Janeiro voltou a apresentar um desenvolvimento significativo, após quase uma década de estagnação. Praticamente no

⁵⁷ Tanto a primeira construção, do Real Teatro São João, quanto a reconstrução já como São Pedro de Alcântara.

⁵⁸ **Entreacto. Jornal Ilustrado com Retratos e Caricaturas.** Ano I, n. 02, 12 de Maio de 1860, p. 02.

mesmo período em que a tragédia de Magalhães foi encenada, a estética romântica começava também a se fazer presente nos palcos fluminenses, por meio de peças francesas como *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, e *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas.⁵⁹ Tais peças, vale destacar, chegavam ao Rio de Janeiro sem o intermédio de companhias ou empresários portugueses, importados diretamente de grandes centros europeus, principalmente da França.⁶⁰ Somado a outros elementos, como a afirmação de João Caetano dos Santos como empresário de sucesso e a produção de peças por dramaturgos brasileiros, é possível afirmar que o cenário teatral fluminense começava a se organizar de forma mais autônoma. Essa organização não pressupunha, obviamente, a constituição de uma literatura dramática nacional totalmente independente, mas a existência de teatros e companhias dramáticas capazes de oferecer apresentações regulares, mesmo que ainda predominassem em tais espetáculos obras estrangeiras. Mesmo sendo minoria entre as encenações, a partir do final da década de 30 é possível observar um número crescente de peças de autores nacionais nas programações dos dois principais teatros da corte, ao lado do grande volume de dramas e melodramas traduzidos. A própria distinção entre dramas e melodramas, aliás, é bastante problemática no período – diferenciação que se torna ainda mais incerta devido ao descrédito do qual a estética romântica gozava entre os contemporâneos. Tal resistência encontrou expressão, por exemplo, nas ressalvas feitas por Justiniano José da Rocha contra o movimento romântico, frente ao modelo consagrado do teatro clássico. Em artigo escrito para *O Brasil*, no ano de 1841, Justiniano teceu duras críticas ao cenário teatral no país, condenando como iguais tanto os dramas de Alexandre Dumas como os melodramas mais populares.⁶¹ Mesmo a classificação da produção nacional também apresentava algumas dificuldades, como ilustra a própria estreia de *Antônio José*, peça que foi considerada como inaugural do romantismo nos palcos brasileiros, mas que possuía muito mais elementos da tragédia clássica do que propriamente do drama romântico.⁶² O debate em torno das novas escolas encontrou importante espaço, inclusive no interior do Conservatório Dramático Brasileiro, cujos

⁵⁹ *A Torre de Nesle* estreou em setembro de 1836, e *O Rei se Diverte* em setembro do mesmo ano.

⁶⁰ A importação das peças francesas sem a intermediação de companhias ou artistas portugueses é citada por Décio de Almeida Prado; o autor defende também que a importação das novidades parisienses foi motivada pela concorrência entre as companhias dramáticas existentes. PRADO, Décio de Almeida. *O Advento do Romantismo*. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**., p. 67.

⁶¹ Em linhas gerais, e embora a temática de dramas e melodramas seja semelhante, o segundo gênero termina invariavelmente com a punição dos culpados e recompensa dos justos, em um enredo recheado de reviravoltas. Os dramas românticos possuem, em comparação, personagens contraditórios, capazes de crimes e de atos de bondade, além de, em muitas peças, as ações imorais serem cometidas por personagens do ambiente aristocrático.

⁶² O fato é notado, entre outros, por Wilson Martins, que assim definiu o texto de Magalhães: “A peça obedece ao molde clássico dos cinco atos em versos decassílabos, e mais às unidades de tempo, lugar e ação.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**., p. 240.

pareceres serão analisados mais adiante. Por ora, basta assinalar que grande parte do debate estético comportava um importante elemento moral, relacionado à concepção do teatro como uma *escola de costumes* voltada para a educação da sociedade.

O período em questão merece atenção também pela emergência de associações criadas por artistas e/ou amadores, em especial aquelas ligadas à atividade musical. Tal fenômeno está intimamente ligado à configuração do cenário teatral fluminense, principalmente na primeira metade da década de 30 do oitocentos, período marcado por certa estagnação. Enquanto as apresentações dramáticas ficaram reduzidas ao palco do único teatro em funcionamento regular, as temporadas líricas foram suspensas por completo. No caso das associações musicais, merece destaque a tentativa de execução de um repertório de inspiração europeia, com presença importante do gênero operístico, mesmo que restrito apenas às aberturas de obras famosas. O programa abaixo, publicado por uma entidade denominada Assembleia Estrangeira no jornal *Correio das Modas*, em 1839, permite exemplificar a estrutura e obras presentes em tais apresentações:

Primeira parte: Robert-le-Diable (abertura) Meyerber – Les Laveuses du Couvent (quadrilha de Musard) motivos de A. Grisar – Grande, Bela e Difícil Valsa Alemã, Strauss – Variações concertantes para piano e rabeca, executadas pelos Srs. Schimidt e Neytz, por Lafont e Herz – Le Domino Noir (quadrilha de Musard) motivos de Auber. – Grande Sinfonia em ré maior, Beethoven.

Segunda parte: Guilherme Tell (abertura), Rossini – Ária variada para cornet à pistons, executadas pelo Sr. Cavalier Dufréne – Les Échos (quadrilha) Musard. – Le Serment (abertura) Auber. – Variações para piano, de Herz, executadas pelo Sr. Neyts. – Il Puritani (quadrilha de Musard) motivos de Bellini. – Grande Galope Final, Tolbeeque.⁶³

Cerca de quinze anos depois, um artigo escrito por Araújo Porto Alegre rememorava a atuação dessas entidades, cuja existência havia possibilitado o contato do público com obras do repertório europeu:

A Filarmônica foi uma filha da necessidade, que engrandeceu, brilhou e adornou a sua época enquanto não preencheu sua missão; porque logo que o gosto da música se generalizou e reapareceu a necessidade do teatro italiano e se formaram espetáculos líricos, a sua queda era inevitável. Os sacrifícios dos sócios eram todos por amor da música, eram todos por essa necessidade que devia minorar com a presença dos espetáculos líricos e suas diárias representações. E já ninguém fala da Sociedade Filarmônica, daquela brilhante reunião de formosas cantoras, de artistas e de amadores! Já ninguém lembra que ela foi saudar o novo Imperador e de que este lá ia

⁶³ No programa de uma dessas sociedades, em academia realizada em 1839, destacam-se as seguintes obras: abertura de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer; abertura de *Guilherme Tell*, de Rossini; trechos de *Il Puritani*, de Bellini; abertura de *Le Sermente*, de Auber. Programa da Assembleia Estrangeira, publicado no periódico *Correio das Modas*. **Correio das Modas**: Jornal crítico, literário das modas, bailes, theatros, etc. Rio de Janeiro, 1839, vol. 1.

passar noites harmoniosas! Já ninguém se lembra dessas amáveis senhoras que tanto se distinguiram pelo seu talento, assiduidade e modéstia: e talvez ninguém se recorde de que o teatro lírico e os sacrifícios que por ele faz o Governo sejam devidos aos triunfos e aos esforços da Sociedade Filarmônica.⁶⁴

Como o próprio Porto Alegre deixa evidente, a falta de temporadas líricas ou musicais nos teatros foi preenchida pela atuação das associações musicais, entidades que perderam sua principal razão de existência com o retorno das companhias líricas estrangeiras aos palcos em 1844.⁶⁵

Já as associações voltadas para o gênero dramático atuaram durante grande parte do século XIX, mesmo nos períodos de maior atividade nas casas de espetáculos. Vale lembrar que, mesmo durante a Regência, as representações dramáticas não cessaram de todo, ou seja, associações amadoras conviveram com as companhias dramáticas oficiais lotadas no São Pedro de Alcântara. O Teatro da Rua dos Arcos, por exemplo, foi mencionado anteriormente como uma casa de proporções modestas que havia encerrado suas atividades em 1834; ao que tudo indica, uma dessas associações dramáticas utilizou as dependências do edifício para representações fechadas aos sócios, como mostra o anúncio reproduzido a seguir:

Teatro Particular da Rua dos Arcos.
Hoje, 22 do corrente (se o tempo o permitir) terá lugar a segunda récita da Sociedade Dramática Particular Amizade, estabelecida no Teatro da Rua dos Arcos; os Srs. Sócios a quem por esquecimento, ou afazeres se lhe não tenham entregue seus bilhetes poderão mandá-los receber na caixa do mesmo teatro, das 10 horas da manhã às 6 da tarde; igualmente os estatutos da sociedade se acham impressos.⁶⁶

Anúncios semelhantes podem ser encontrados em outras edições do *Diário do Rio de Janeiro*, relativos às récitas não apenas da sociedade acima citada, mas também de outras associações dramáticas.⁶⁷ Diferentemente das associações voltadas à música, o aumento de casas teatrais e

⁶⁴ PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. **Os Nossos Artistas**. In: **Revista Guanabara: Artística, Científica e Litteraria**. Tomo II, Rio de Janeiro: 1854, p. 273.

⁶⁵ O retorno das temporadas não fez, obviamente, com que tais associações desaparecessem. No final do século XIX, por exemplo, associações como o Clube Mozart e o Clube Beethoven propiciavam aos sócios o contato com obras musicais europeias. Tal configuração, no entanto, apresenta algumas diferenças em relação à descrita acima: tais clubes eram extremamente fechados, com récitas apenas para os sócios; além disso, devido à estagnação do cenário teatral fluminense, tais associações desempenharam importante papel junto ao público na década de 30 do oitocentos. A pesquisadora Cristina Magaldi aborda de maneira mais detalhada as características dos clubes Mozart e Beethoven. MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

⁶⁶ **Diário do Rio de Janeiro**. Quinta Feira, 22 de dezembro de 1836. Número 18, p. 01.

⁶⁷ Em 1838, por exemplo, a Sociedade Dramática Particular Recreio e Instrução, cujas récitas ocorriam no Teatro do Valongo, comunicava aos sócios que, devido aos estragos causados por uma tempestade, a récita marcada para o dia 27 de janeiro de daquele ano seria cancelada. **Diário do Rio de Janeiro**. Sábado, 27 de janeiro de 1838. Ano XVII, número 21, p. 02.

de representações a partir da década de 40 do oitocentos não acarretou a extinção das entidades voltadas ao gênero dramático.

Por sua vez, como consequência do cenário de estagnação da atividade teatral no período regencial, a necessidade de desenvolvimento das artes nacionais foi abordada em diversos jornais e revistas do período, em textos que merecem atenção devido às recomendações acerca das medidas necessárias para promover o teatro no país. No caso das análises sobre a situação dos teatros na cidade, sobressai mais uma vez o desejo de constituição de uma arte dramática nacional, e as medidas que o Estado deveria tomar para alcançar tal fim. O excerto reproduzido abaixo foi publicado em 1837, no jornal *O Cronista*, e se relaciona com o decreto que estipulava a concessão de loterias ao teatro mediante a contratação de três companhias artísticas. O autor começa o texto destacando a intenção do governo em cancelar os subsídios aos dois teatros da cidade, para em seguida justificar tal medida:

[...] Dizem-nos que é a intenção do governo criar no Rio de Janeiro um teatro nacional, debaixo da vigilância e proteção da nação, com três companhias: de representação nacional, italiana de canto, e outra de baile, pagos os seus membros conforme forem ajustados. Se assim é, a medida do governo merecerá atenção e louvor de grande parte de nossa população que quer ver enfim a arte dramática cessar de ser entre nós objeto de especulações particulares, e que espera ver enfim no Brasil uma escola literária nacional, onde o público ache instrução e recreio, onde o gênio de nossos patrícios ache galardão e aplausos.⁶⁸

O trecho possui vários aspectos interessantes, a começar pelo equívoco da informação veiculada: como visto anteriormente, o governo não se envolveu diretamente na organização das companhias, mas concedeu subsídios ao Teatro Constitucional Fluminense mediante a exigência de contratação das três companhias citadas – exigência que foi suavizada em decreto posterior.⁶⁹ Ainda assim, sobressai a percepção de que o envolvimento do poder público na criação de instituições de suporte à atividade era fundamental para o desenvolvimento do teatro nacional. A menção à criação de uma “escola literária nacional” também possui relação direta com o panorama das casas teatrais do período, cuja programação era dominada por traduções de obras europeias ou rerepresentações excessivas de peças portuguesas.⁷⁰

⁶⁸ *O Chronista*. 20 de outubro de 1837, número 109, p. 3-4.

⁶⁹ Decretos 154 – de 1837, e 46 – de 1838. Ver notas 46 e 47 do presente capítulo.

⁷⁰ A representação de um drama escrito por Luís Antonio Burgain, intitulado “Morte de Luiz de Camões”, foi ocasião para manifestações nesse sentido. Após as avaliações acerca das qualidades e defeitos do drama, o cronista conclui com o seguinte: “Agora continue a direção do Teatro Fluminense a representar dramas originais, e, pelo sucesso da excelente comédia – O Ministro Traidor – e deste drama, notará os lucros e as glórias que lhe

Já a tópica relacionada ao público continuou balizada pela percepção dos teatros como locais com regras sociais restritas, como observado anteriormente. Tal percepção é bastante evidente em diversas crônicas do período, e oscilava entre a condenação de comportamentos considerados impróprios e a prescrição de regras de conduta para os espectadores. No texto escrito sobre o concerto organizado pela Assembleia Estrangeira, por exemplo, o colunista foi além de uma simples análise acerca da qualidade da execução das obras, mencionando também a elegância do público presente:

A grande ocorrência dos sócios da Assembleia foi correspondida pelos desejos dos convidados que com grande ânsia procuravam obter bilhetes para tão agradável reunião, onde reinou a sem cerimônia de uma sociedade particular, o brilhante de uma grande função e o gosto dos grandes Mestres, conforme a inclinação de cada um! A moda não deixou de emprestar a esse concerto os seus encantos, fazendo aparecer os mais elegantes trajés saídos das mãos das nossas mais famosas modistas, e dos elegantíssimos penteados que se apresentavam em rolos e tranças tecidos pelas habilidosas mãos do Sr. Desmarais.⁷¹

Embora faça referência a uma apresentação musical, é possível estender as considerações do autor da coluna para as apresentações dramáticas. Paralelamente às descrições entusiásticas nos moldes da reproduzida acima, a necessidade de controle maior do espaço teatral fez-se cada vez mais presente, acarretando na promulgação de uma série de regulamentos direcionados principalmente ao Teatro Constitucional Fluminense, posteriormente denominado São Pedro de Alcântara.⁷²

1.3 O Teatro na Década de 40 do Oitocentos.

A partir do final da década de 30 do oitocentos, é possível observar um incremento constante da atividade teatral nos dois principais teatros da corte, o Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro de São Januário⁷³. Este último contava, desde 1840, com a presença de João Caetano, demitido do São Pedro de Alcântara no início daquele ano.⁷⁴ Embora o São

provém. Se se der traduções, sejam estas dos primores da arte estrangeira e traduzidas por hábeis e inteligentes pessoas, e não como algumas que se tem representado, do teatro da Porta de S. Martinho de Paris, que se perdeu com os tais dramas ultra românticos e desesperados.” **Jornal dos Debates**: políticos e literários. 30 de agosto de 1837, número 26, p. 2-3.

⁷¹ **Correio das Modas**. Jornal crítico e literário, das modas, bailes, teatros, etc. Volume Primeiro, 1839, vol. 01, p. 103.

⁷² A análise dos regulamentos e dos instrumentos de censura nos teatros terá lugar no tópico correspondente, ao final do capítulo.

⁷³ O Teatro de São Januário era anteriormente conhecido como o Teatro da Praia de D. Manuel. A alteração ocorreu em 1838, para homenagear a princesa imperial Januária de Bragança, irmã de D. Pedro II.

⁷⁴ Segundo Luiz Fernando Ramos, em 1838, o Banco do Brasil decidiu liquidar a dívida contraída desde a época de Fernando José de Almeida, e vendeu o teatro a Manoel Maria Bregaro e Joaquim Valério Tavares, que

Januário oferecesse espetáculos regularmente, o volume de apresentações no São Pedro era superior, como atesta um levantamento realizado por Luiz Fernando Ramos, a partir da coluna *Teatros*, publicada diariamente no *Jornal do Comércio*: de acordo com o autor, as menções às apresentações no São Pedro eram praticamente diárias, enquanto o São Januário ganhava destaque apenas quando lá se apresentava a companhia de João Caetano.⁷⁵ A comparação dos programas dos espetáculos publicados na coluna *Teatro* do “*Diário do Rio de Janeiro*” reforça a situação descrita por Ramos, acrescida ainda de diferenças relativas à estrutura dos espetáculos. Em 05 de fevereiro de 1844, por exemplo, a coluna informa apenas a programação do Teatro São Pedro de Alcântara:

Terça Feira, 6 de fevereiro de 1844, benefício da 1ª atriz Ludovina Soares da Costa, terá lugar a representação do drama intitulado “Margarida Fortier”, dividido em 4 atos, e precedido do prólogo “A Véspera do Natal”. Findo o drama, a Sra. Margarida Lemos cantará uma ária; seguir-se-á o – Pas de Deux – pelas Sras. Farina e Ricciolini, sobre os motivos de “Norma”. Rematará o espetáculo com a farsa “A Segunda Parte da Castanheira”. Os Srs. que se quiserem prevenir de bilhetes, tenham a bondade de se dirigirem a casa da beneficiada, Rua do Cano n. 71.⁷⁶

Além do drama *Margarida Fortier*⁷⁷, o espetáculo em questão contava com ao menos mais dois números musicais, além de uma farsa como número final. Alguns dias depois, na edição de 08 de fevereiro, a coluna trouxe informações sobre a programação dos dois teatros: no São Pedro, além de uma noite dedicada apenas ao teatro dramático, haveria um programa bastante diversificado na noite seguinte, composto por cinco números artísticos, entre apresentações dramáticas e musicais. No Teatro São Januário, a programação se resumia à apresentação, pela companhia de João Caetano, de *Otelo ou o Mouro de Veneza*, seguida de uma farsa.⁷⁸ Mesmo que este último contasse com apresentações musicais em algumas ocasiões, a comparação permite afirmar que o Teatro São Pedro se constituiu, no decorrer da década de 40 do oitocentos, como a principal casa de espetáculos da corte, situação reforçada ainda pela contratação de uma companhia lírica italiana em 1844.

Além de dramas e melodramas estrangeiros, como os citados nos programas descritos acima, produções de autores nacionais também se fizeram presentes nos palcos, seguindo a trilha aberta pelas peças *Antônio José* e *Olgiato*, de Gonçalves de Magalhães. Esses dois

formaram uma sociedade composta por quarenta acionistas. Além de empreender uma reforma no edifício, a nova administração demitiu João Caetano em 1840. RAMOS, Luiz Fernando. *A Arte do Ator e o Espetáculo Teatral*. In: FÁRIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro.**, p. 141.

⁷⁵ RAMOS, Luiz Fernando. In: FÁRIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 142.

⁷⁶ **Diário do Rio de Janeiro**, n. 6539, ano XXIII, segunda feira, 05 de fevereiro de 1844, p. 01.

⁷⁷ Há diversos anúncios sobre a representação de Margarida Fortier no São Pedro de Alcântara, embora nenhum deles mencione o autor do texto.

⁷⁸ **Diário do Rio de Janeiro**, n. 6542, Ano XIII, 08 de fevereiro de 1844, p. 3.

textos, aliás, são exemplos de obras cujo tema principal era inspirado em episódios históricos, modelo bastante difundido nos palcos fluminenses⁷⁹. Luís Antônio Burgain, autor de oito peças, entre dramas históricos e melodramas, foi um dos autores que se utilizou de episódios retirados da história nacional, das quais o drama *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* constitui exemplo⁸⁰; o drama histórico também foi o gênero escolhido por Francisco Antônio de Varnhagen, resultando na peça intitulada *Amador Bueno*⁸¹. Essa preferência por gêneros sérios, como dramas e tragédias, juntamente com a utilização de episódios históricos como tema da composição, é bastante representativa das aspirações em prol da criação de um teatro nacional, uma vez que possibilitava pintar com cores épicas os episódios da história do Brasil. Tal modelo serviu de inspiração para diversos autores e cobriu praticamente toda a fase considerada como romântica do teatro no Brasil.⁸² Em 1860, por exemplo, Bernardo Guimarães escreveu *A Voz do Pajé*, um drama ambientado no Maranhão no século XVI e que retratava o confronto entre índios e colonizadores.⁸³ Mais do que um simples lugar comum importado do romantismo europeu, a permanência de peças históricas sugere o sempre presente objetivo de se criar um conjunto de obras que fosse capaz de construir um passado nacional. Mesmo Martins Pena, reputado como o fundador da comédia de costumes no Brasil, escreveu alguns textos dramáticos inspirados em episódios históricos, os quais remetiam às concepções teatrais fundadas na ideia de uma hierarquia de gêneros.⁸⁴

Mas as tragédias e dramas escritos por autores nacionais não foram os únicos modelos a se difundir nos palcos fluminenses no período. Ao lado desses gêneros sérios, as *farsas* e/ou *comédia de costumes* alcançaram sucesso significativo nos teatros, em grande parte devido às obras de Martins Pena. Embora tenha escrito cerca de quinze comédias entre 1838, ano de estreia de *O Juiz de Paz da Roça*, e a sua morte, em 1848, Martins Pena foi reconhecido como

⁷⁹ No caso de Magalhães, apenas a primeira peça pode ser relacionada a um tema histórico nacional.

⁸⁰ Burgain elegera, na peça “Fernandes Vieira”, a invasão holandesa no nordeste do século XVII como tema histórico. No centro da ação, encontra-se também um romance entre dois jovens. KIST, Ivete Suzana. *A Tragédia e o Melodrama*. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 90, p. 85.

⁸¹ “Amador Bueno” se passa em 1641 e tem como pano de fundo para a ação a expulsão dos jesuítas da capitania de São Vicente. O enredo versa sobre um casal de enamorados vítima de intrigas. KIST, Ivete Suzana. *A Tragédia e o Melodrama*. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 90.

⁸² A referência ao período romântico é aqui citada apenas como indicador da validade, durante tempo expressivo, de alguns dos preceitos do romantismo nos palcos. A pesquisadora Elizabeth Azevedo, por sua vez, defende como balizas para o romantismo do teatro brasileiro os anos de 1843 e 1882. AZEVEDO, Elizabeth R. *O Drama*. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 95.

⁸³ Drama histórico em cinco atos que trata do confronto entre índios e colonizadores no Maranhão do século XVI. AZEVEDO, Elizabeth R. *O Drama*. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 109.

⁸⁴ Peças de Martins Pena, por ordem de produção: *Fernando ou O Cinto Acusador* (1837); *D. João de Lira ou O Repto* (1838); *Itaminda ou O Cinto de Tupã* (1839); *D. Leonor Teles* (1839); *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1839). Relação retirada de: KIST, Ivete Suzana. FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 86.

dramaturgo de talento apenas no último quarto do século XIX.⁸⁵ Convém lembrar que o literato Émile Adet, em artigo escrito para *A Minerva Brasiliense*, desconsiderou totalmente o nome do autor ao realizar um balanço do teatro no Brasil, citando apenas o nome de Gonçalves de Magalhães como digno de figurar na história da dramaturgia nacional.⁸⁶ A aparente contradição entre o sucesso nos palcos e a desvalorização do autor é bastante ilustrativa das expectativas e concepções nutridas ao redor do projeto de constituição de um teatro nacional. Além da escolha de um modelo considerado inferior, as peças de Martins Pena representavam também um contraste com as temáticas abordadas nas tragédias e dramas do período, tanto aquelas que remontavam ao passado nacional como aquelas que abordavam o medievo europeu. Em suma, para os homens de cultura do período, o modo como Pena retratava os costumes e o cotidiano da época não eram considerados adequados para a constituição de uma literatura dramática nacional.

A representação de temas próximos à sociedade fluminense a partir de modelos e enfoques mais sérios começaria a aparecer nos palcos apenas na década seguinte, principalmente a partir da tentativa de renovação empreendida pelo teatro Ginásio Dramático, no início da década de 50 do oitocentos. Aproximadamente no mesmo período em que o Ginásio Dramático colocava em prática seu projeto de renovação da cena teatral fluminense, João Caetano dos Santos retornava novamente ao Teatro São Pedro, após passagem por diversas casas teatrais.⁸⁷ A trajetória do ator e empresário se confunde, em muitos momentos, com o próprio desenvolvimento da atividade teatral no Rio de Janeiro, o que justifica uma breve menção aos seus momentos mais significativos. Segundo Múcio da Paixão, durante o ano de 1839, João Caetano trabalhava simultaneamente em dois teatros, no São Januário e no São Pedro de Alcântara, ano em que se desligou desse último. Instalado definitivamente no São Januário a partir de 1841, o empresário foi agraciado com uma subvenção para o financiamento de suas atividades, concedida em 1847.⁸⁸ A concessão seria válida por seis anos, mas antes do prazo estipulado, João Caetano abandonou o São Francisco e retornou ao

⁸⁵ Sobre Martins Pena, Múcio da Paixão atesta que, por dez anos, o autor foi o principal fornecedor de comédias para a companhia de João Caetano. PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil.**, p. 159. Para o debate acerca da valorização da obra de Martins Pena, ver nota 2.

⁸⁶ ADET, Emile. Da arte Dramática no Brasil. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, número 5, 1º de janeiro de 1844, volume I, p 154-157. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 337-343.

⁸⁷ A estreia ocorreu em 21 de janeiro de 1851. Após a rápida passagem pelo Constitucional Fluminense, João Caetano passou a realizar espetáculos no São Januário, além de fazer algumas incursões em teatros menores na província.

⁸⁸ O decreto nº 474, de 15 de setembro de 1847, concedeu uma prestação mensal de 2:000\$000, no prazo de seis anos, para o empresário do Teatro São Francisco. **Coleção das Leis do Império do Brasil.** Tomo IX, Parte 1. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1847.

principal teatro da corte, o São Pedro de Alcântara. A primeira temporada do veterano ator se iniciou no dia 12 de março de 1851 e continuou até o dia 08 de agosto do mesmo ano. Na noite de estreia da nova companhia, a programação contou com três obras: *O Cativo de Fez*⁸⁹, de Antônio Joaquim da Silva Abranches, e um vaudeville intitulado *Cosimo ou o Príncipe Caiador*⁹⁰, entremeados por um dueto musical.⁹¹

Tanto em sua passagem pelo São Januário quanto no seu retorno ao São Pedro de Alcântara, o ator e empresário não dispensou a ajuda do poder público, na forma de concessão de loterias. A validade, ou mesmo necessidade, de tais concessões pode ser posta em dúvida, mas a utilização de tais expedientes por aquele que foi considerado o primeiro ator nacional e empresário de sucesso em grande parte do século XIX revela a dependência dos teatros do erário público. Outro detalhe que merece destaque no episódio do retorno de João Caetano ao São Pedro de Alcântara reside no programa apresentado em 12 de março de 1851, composto de uma comédia já bastante conhecida dos palcos e de uma tragédia portuguesa; ou seja, mesmo considerando-se a abertura de novas casas teatrais e as tentativas de composição de dramas e tragédias nacionais, as obras representadas por uma das figuras teatrais mais importantes do Rio de Janeiro oitocentista mostravam pouca inovação estética ou temática. Nesse sentido, a direção adotada pelos empresários dos dois teatros que abrigaram João Caetano se deu em sentido oposto à do empresário e ator: o São Francisco, ao se transformar no Ginásio Dramático, consolidou-se como importante divulgador do movimento realista, enquanto o São Januário manteve por vários anos uma companhia lírica e dramática francesa.⁹²

A década de 40 do oitocentos ficou igualmente marcada por outro importante fato, a saber, a retomada das temporadas líricas nos teatros da cidade. Como dito anteriormente, as primeiras temporadas líricas remontam ao período joanino, presença interrompida por um hiato de mais de dez anos que cobriu praticamente toda a década de 30 do oitocentos. Com os contratos das companhias líricas estrangeiras interrompidos em 1832, devido a dificuldades administrativas e financeiras, a cidade teve que aguardar até 1844 para contar novamente com uma companhia lírica de forma regular. Nesse período, tentativas frustradas foram

⁸⁹ A peça havia ganhado um concurso do Real Conservatório de Lisboa para a renovação da cena portuguesa, embora recorresse a um modelo bastante difundido: o do melodrama de fundo histórico.

⁹⁰ Não há indicação do autor, embora seja possível encontrar diversas menções às apresentações nos palcos fluminenses.

⁹¹ Ainda segundo Múcio da Paixão, a passagem de João Caetano pelo São Pedro de Alcântara durou pouco tempo, pois logo um incêndio destruiu o teatro, obrigando a companhia do empresário a se transferir novamente para o Teatro de São Januário. PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil.**, p. 177.

⁹² João Caetano investiu também na contratação de companhias francesas em alguns momentos, mas a estreia no São Pedro revela a preferência por um repertório já bastante utilizado, inclusive pelo próprio ator.

empreendidas visando o retorno das representações operísticas, como o caso da concessão de loterias para o Teatro Constitucional⁹³ mediante a contratação de uma companhia de ópera italiana.⁹⁴ Mas foi apenas sete anos depois dessa iniciativa, mais precisamente em 17 de janeiro de 1844, que a cidade voltou a contar com uma programação regular no gênero – retomada que só foi possível pela adoção do mesmo modelo de organização observado nas décadas anteriores: contratação de uma companhia europeia por meio de subsídios públicos. Na ocasião, a obra escolhida pela companhia foi a ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, o que representou uma dupla estreia: a dos novos artistas contratados e também a da própria ópera, representada pela primeira vez no país.⁹⁵ O volume de apresentações nos anos seguintes é significativo da importância do teatro lírico no Rio de Janeiro: em 1844, foram encenadas mais oito óperas inéditas, além de várias reapresentações, totalizando 74 récitas. Já entre 1846 e 1851, foram realizadas cerca de 50 récitas anuais, números que incluem reapresentações de óperas de sucesso como *Norma* e também algumas estreias. Chama atenção nesse intervalo não apenas o número expressivo de representações, mas também a presença de óperas inéditas, caso de *Ernani*, de Giuseppe Verdi, que chegou aos palcos fluminenses apenas dois anos após sua estreia na Europa.⁹⁶

No entanto, essa curva ascendente de espetáculos líricos na cidade foi interrompida em 1851, devido a um incêndio no Teatro São Pedro de Alcântara, que era, até então, o único com estrutura adequada para a representação de óperas. No ano seguinte, como solução emergencial, as apresentações foram transferidas para o Teatro de São Januário mediante uma pequena reforma em sua estrutura, situação que perdurou até a inauguração de um novo prédio, em 25 de março de 1852. O novo edifício, construído em apenas seis meses, recebeu o título de Teatro Provisório, visto que a reconstrução do Teatro São Pedro de Alcântara deveria suplantá-lo; no entanto, dois anos depois da inauguração, o prédio foi renomeado como Teatro Lírico Fluminense, permanecendo como centro das temporadas líricas na cidade até 1875. A partir de 1853, logo após a inauguração do novo edifício, o ritmo das apresentações anuais retomou os números expressivos dos anos anteriores, com algumas temporadas chegando a

⁹³ O Constitucional Fluminense teve seu nome alterado para Teatro São Pedro de Alcântara no final de 1838.

⁹⁴ Ver nota 51.

⁹⁵ A companhia era composta por Augusta Candiani, Margarida Deperini, Angiolo Graziani, Vicente Ricci e Giuseppe Deperini, regidos pelo maestro português João Vitor Ribas. ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo 1808-1865 Vol. I**, p. 197.

⁹⁶ A ópera “Ernani”, de Giuseppe Verdi, havia estreado em 09 de março de 1844 no Teatro de Veneza.

ultrapassar o número de cem récitas, como foi o caso do ano de 1855, com 117 apresentações.⁹⁷

Embora a ópera italiana fosse o gênero lírico de maior difusão nos palcos, no período em questão, o Rio de Janeiro contou também com a presença de uma companhia lírica francesa, lotada no Teatro São Januário. Segundo Ayres de Andrade, a companhia havia sido contratada por João Caetano dos Santos durante o período em que ocupava a posição de administrador daquele teatro, com o objetivo expresso de representar obras retiradas do repertório cômico francês. A estreia da nova companhia nos palcos ocorreu em 26 de setembro de 1846, com a ópera cômica *Le Pré-aux-clercs* de Ferdinand Hérold⁹⁸. A iniciativa, porém, foi bastante efêmera, uma vez que a companhia foi dissolvida em 1847, menos de dois anos após sua estreia.⁹⁹ Martins Pena, em sua coluna no *Jornal do Comércio*, acompanhou atentamente a programação teatral tanto no São Pedro quanto nos teatros menores e registrou, com uma pitada de ironia, a estreia da companhia lírica francesa:

Depois que entre nós chegou a companhia italiana, o gosto pela música, o diletantismo tem se exaltado e feito grande progresso. Todos falam e todos são juizes na matéria com mais ou menos pretensões, e desta sorte tem-se tornado a cantoria como objeto de moda e bom tom. Não há aí pessoa, por mais ignorante que seja a respeito de música, que não dê o seu parecer decidido acerca desta ou daquela ópera, dos cantores, da orquestra, e até das harmonias e melodias que as mais das vezes não sabem discriminar. Não podia pois uma companhia lírica francesa chegar mais a propósito e excitar maior atenção. Com impaciência era esperado sua chegada, e com mais impaciência ainda seu estrear, porque já de algumas partes se contavam maravilhas.¹⁰⁰

Segue-se à descrição acima uma análise do enredo da ópera e da execução musical, com diversos elogios ao desempenho dos artistas envolvidos, em um tom que se repetiria na cobertura das representações seguintes da companhia. Contudo, apesar da novidade inicial representada pela chegada de peças cômicas francesas ao Rio de Janeiro, as últimas colunas

⁹⁷ A relação das temporadas líricas e das óperas apresentadas na cidade no período encontra-se na obra de Ayres de Andrade. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967, v. II, p. 47-61.

⁹⁸ Trata-se de uma ópera cômica, com música de Ferdinand Hérold e libreto de François-Antonie-Eugène de Planard. A estreia ocorreu em dezembro de 1832. Segundo Stéphane Goldet, Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791-1833), foi influenciado pelas óperas de Rossini, a exemplo de seus contemporâneos franceses. Sobre a obra no São Januário: “Mas a obra mais importante de Hérold é, sem dúvida, sua última ópera *Le Pré aux clercs* (1832), com libreto de Planard, tirado da *Chroniques du règne de Charles IX [Crônica do reinado de Charles IX]*, de Mérimée. [...] A obra de Hérold é considerável: cerca de vinte óperas comiques e uma boa quantidade de peças instrumentais (quatro concertos para piano, duas sinfonias, sete sonatas para piano, duas sonatas para piano e violino, três quartetos para corda)”. GOLDET, Stéphane. *A Música Francesa: o reinado de Eugène Scribe*. In: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**, p. 691-692.

⁹⁹ Nesse intervalo, a companhia havia se transferido do teatro São Januário para o São Francisco. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II.**, p. 11.

¹⁰⁰ PENA, Martins. **Folhetins**. p. 12-13.

de Martins Pena foram marcadas pelas críticas ao excesso de repetições no repertório do teatro lírico francês, o que denota algumas das dificuldades envolvidas na manutenção das companhias líricas, principalmente no que tange à montagem de novas óperas.¹⁰¹ Ainda assim, a descrição do entusiasmo e interesses despertados pela chegada de uma companhia francesa à cidade, somada ao número de récitas anuais nas temporadas italianas, atesta o prestígio do teatro lírico no Rio de Janeiro, ainda mais considerando-se as subvenções destinadas a financiar tanto as companhias como os teatros.

Para os homens de cultura do período, a representação de óperas renomadas nos palcos da cidade possibilitaria ainda o aprimoramento do público, fator essencial para o desenvolvimento do teatro lírico nacional. Tal raciocínio, longe de se restringir ao gênero musical, pode ser estendido também para a vertente do teatro dramático, e resultava na defesa da presença constante de obras e artistas estrangeiros nos palcos fluminenses. Em um artigo publicado no final da década de 40 do oitocentos é possível encontrar uma formulação bastante evidente deste princípio:

O público do Rio de Janeiro não é levado ao teatro pela estreia deste ou daquele artista, pela novidade de uma ou de outra peça, tem certos artistas de sua paixão, certas óperas que não falham, embora muito e muito repetidas, como são Norma, Puritanos, Barbeiro, Lúcia e outras!... Já se vê então que o artista deve ir ganhando sempre o seu terreno passo a passo, assim como as óperas se devem ir acreditando ao passo que música vai ficando escrita em nossos ouvidos... e gravada na nossa compreensão!¹⁰²

O texto acima foi publicado em 10 de novembro de 1849 e possuía como objetivo principal criticar a administração pelo baixo número de representações líricas nos teatros, ainda que reconheça os progressos alcançados até aquele momento. Para justificar as críticas dirigidas à administração e ao governo, o autor evocou o argumento expresso acima: o progresso das artes nacionais seria alcançado mediante o aperfeiçoamento do público, possível apenas a partir do contato entre espectadores e as grandes obras artísticas, o que garantiria, assim, a compreensão crescente dos preceitos que guiaram os grandes autores. Trata-se, nesse caso, da necessidade do aperfeiçoamento artístico do público que frequentava os teatros do Rio de Janeiro.

¹⁰¹ Além do excesso de repetições, convém destacar que o repertório da companhia não era composto por peças recentes; uma análise da programação revela que muitas das peças haviam sido escritas há dez anos ou mais, como foi o caso da ópera de Hérold. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**. 10-14.

¹⁰² **O Artista**. Publicação Semanal sobre Teatros. 10 de novembro de 1849, número 09, p. 02-03. As óperas citadas pelo autor do texto são de autoria dos seguintes compositores: *Norma* e *Il Puritani* de Vincenzo Bellini, *O Barbeiro de Sevilha* de Giacomo Rossini e *Lúcia de Lammermor* de Gaetano Donizetti. Das quatro óperas citadas, *O Barbeiro de Sevilha* era a única já encenada no período anterior à retomada das temporadas líricas.

Todavia, as considerações relativas aos espectadores não se restringiram ao potencial pedagógico das obras sobre o público. Da mesma forma que a defesa da atividade teatral como vetor civilizatório da sociedade perpassou todo o oitocentos, a identificação dos teatros como espaços portadores de regras sociais restritas se intensificou no decorrer do século XIX. Entre os principais temas abordados por cronistas no período, encontra-se o da atuação dos partidos formados em torno de atrizes dramáticas e líricas. Tal prática, ao que tudo indica, bastante comum nos teatros fluminenses, foi veementemente combatida nas páginas de jornais e revistas, além de ser alvo de repressão por parte do poder público. Na série de colunas que escreveu para o *Jornal do Comércio* entre 1846 e 1847, Martins Pena não apenas descreveu a atuação de tais partidos como também deu sugestões para inibir tais atitudes, consideradas inadequadas ao ambiente teatral:

Duas representações teve nesta semana a ópera de que tratamos: foi a primeira na terça feira e a segunda na sexta feira. A respeito desta última, cuja execução pode ser respondida pela análise acima, ocorreu uma circunstância que mencionaremos. Os inimigos do Sr. Tati haviam-lhe preparado uma pateada, e no seguir da ária do terceiro ato ouviram-se algumas batidas de pés e assobios; porém, parte sensata da plateia e cadeiras, indignada com tal proceder, rompeu nos maiores aplausos ao artista, que, assim animado, continuou a cantar cada vez melhor. Despeitados os pateadores, no número dos quais contavam-se alguns meninos aos quais havia-se provavelmente distribuído bilhetes grátis, redobram os assobios e pateadas. Então presenciou o Sr. Tati um espetáculo que lhe devia ser sumamente lisonjeiro: a maior parte dos espectadores da plateia, cadeiras e camarotes, compostas de pessoas sisudas, levantou-se de comum acordo, dando palmas e bravos, como para protestar contra a mesquinha vingança que dele se queria tomar por motivos particulares, e que não cabe aqui mencionar. Imediatamente foi suplantada e abafada essa pateada, que mais serviu de triunfo ao Sr. Tati do que de descrédito e pesar.¹⁰³

Na noite descrita por Pena, era representada no Teatro São Pedro de Alcântara a ópera *Torquato Tasso*, de Gaetano Donizetti, pela companhia lírica italiana. Na sequência do texto, o autor ainda esclarece que o delegado e os oficiais de justiça presentes no teatro conseguiram reprimir as manifestações contra o Sr. Tati, inclusive prendendo alguns dos indivíduos mais exaltados. Tais episódios, contudo, nem sempre terminavam da maneira “triumfal” tal qual descrita por Martins Pena no excerto acima. Em alguns casos, as manifestações dos chamados *partidos* – ou mesmo do público em geral – comprometiam a execução da obra e a performance dos artistas. Foi o que ocorreu em uma apresentação do drama *Antony*, de Alexandre Dumas, em 23 de outubro de 1843, de acordo com o relato do colunista do jornal “O Gosto”:

¹⁰³ PENA, Martins. *Folhetins*. p. 290-291.

Todos sabem que há uma atriz chegada a pouco da França, que tendo em princípio achado oposição entre as outras atrizes, estas afinal cederam, mas novos embaraços apareceram da parte da empresa: os partidistas, porém, da nova dama, exigiram com pateadas nessa noite que o diretor viesse à cena para dizer-lhes se seria ou não escriturada a atriz, como exigiam os tacões de seus botins, e o diretor prometeu levar o negócio à sociedade, para ser decidido; com essa promessa pode continuar o espetáculo: foi um prólogo do drama.¹⁰⁴

Relatos de representações interrompidas por vaias e pateadas foram recorrentes nas páginas dos periódicos oitocentistas. Como consequência, as mesmas páginas ecoaram também os clamores por uma ação mais incisiva das autoridades na contenção de tais tumultos. Nos *Folhetins* escritos por Martins Pena, por exemplo, encontram-se várias formulações nesse sentido, como a publicada em 19 de agosto de 1847, em que o autor elencou uma série de pontos considerados cruciais para o melhoramento dos teatros, entre eles o do aprimoramento da atuação do poder público no interior dos estabelecimentos:

3º Comentário – A polícia há de se ver em graves embaraços para o futuro, se não olhar com mais atenção para o teatro. Os espetáculos públicos, como lugar de ajuntamento, estão sujeitos à sua autoridade a fim de prevenir rixas e tumultos; e é de seu vigoroso dever atalhá-los no princípio, para que, crescendo, não se torne difícil e talvez perigosa a sua intervenção... Basta que os ódios políticos nos dividam; não queiramos também criar no teatro, e por tão fúteis pretextos, um foco de inimizades. Ninguém sabe melhor do que polícia os males que já se tem originado desses loucos debates teatrais; cumpra-lhe pois tomar providência para que eles se não aumentem. É altamente vergonhoso para nós todos, e prejudicial à nossa civilização, verem-se moços até aqui ligados por amizade, conformidade de nascimento e educação, descomporem-se indecentemente, e irem as vias de fato por causa de cantores!... São estes, não duvidamos, os que mais zombam de nós. Não dizemos o que deve a polícia fazer para acabar com todas essas loucuras, porque conhece ela muito bem o seu dever e atribuições. Só diremos que quem fez um regulamento para a polícia interna do teatro pode fazer segundo, onde venham emendados os erros e imperfeições notados, pela prática, no primeiro.¹⁰⁵

No total, são quatro os comentários feitos por Martins Pena, sendo que apenas um está relacionado a questões artísticas, relativo à cobrança de melhorias na qualidade dos cantores líricos do coro. Os demais pontos podem ser resumidos na condenação dos tumultos observados nos teatros, seguida da cobrança de medidas mais efetivas das autoridades. As críticas e recomendações elaboradas pelo autor são bastante representativas das expectativas em torno da atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista: ao lado da necessidade de

¹⁰⁴ **O Gosto**. Jornal de Teatros, literatura, modas, poesia, música e pintura. Sábado, 02 de setembro de 1843, Vol. I, nº 04, p. 2-3.

¹⁰⁵ PENA, Martins. **Folhetins**, p. 328-329.

constituição de uma literatura dramática nacional, os apelos em prol das melhorias materiais em teatros e instituições foram bastante frequentes. Nesse sentido, as recomendações e as cobranças feitas às autoridades em prol da disciplina dos espectadores integram também as reflexões em torno do desenvolvimento da atividade teatral na cidade. Em um primeiro momento, é possível observar uma convergência em torno da imagem e do papel a ser desempenhando pelos espectadores, relacionada com a concepção dos teatros como locais de uma sociabilidade restrita. O teatro aparece, portanto, como local de fruição estética para um público homogêneo, pertencente em sua maior parte à elite intelectual da cidade. Tal percepção, porém, não se estendeu por todo o século XIX, alterando-se no ritmo da diversificação da atividade teatral do Rio de Janeiro.

1.4 O Teatro na Década de 50 do Oitocentos.

O início da década de 50 do oitocentos ficou marcado pela reinauguração do principal palco para o teatro dramático na cidade. Após passar por uma reedificação que durou cerca de um ano, devido a um incêndio ocorrido em 1851, o Teatro São Pedro de Alcântara abria novamente suas portas em 12 de maio de 1852. Embora o intervalo decorrido entre o incêndio e a reabertura pareça relativamente curto, diversas foram as manifestações em relação à falta de ações do poder público frente ao fechamento do principal teatro do Rio de Janeiro. Em 03 de setembro de 1851, por exemplo, um colunista do *Correio Mercantil* lamentava a falta de definição da Câmara acerca do tema, principalmente devido à aproximação do fim da legislatura.¹⁰⁶ Ao comentar os possíveis prejuízos causados ao público, maior interessado na reedificação do teatro, o autor do texto descreve o impacto do fechamento do São Pedro de Alcântara na atividade teatral fluminense:

O Teatro de São Januário, sofrível apenas para espetáculos dramáticos, não pode por forma alguma servir para os líricos, não pode nele trabalhar a companhia de baile. Em semelhante teatro no fim de seis meses os cantores, por melhores que sejam, estarão completamente gastos no conceito do público, porque a sua voz não pode realçar em um tão pequeno espaço e de mais defeituosa construção; e deve-se mesmo recear que um primeiro artista se recuse a estrear ali com o fundamento de desacreditar-se e interromper assim sua carreira e privar-se de novos triunfos.¹⁰⁷

¹⁰⁶ A coluna se inicia da seguinte maneira: “Faltam somente cinco sessões legislativas para encerrar-se a presente legislatura, e nada se tem resolvido nem sobre a construção de um novo teatro, nem sobre a sustentação das companhias contratadas.” *Correio Mercantil*. Quarta Feira, 03 de setembro de 1851. Ano VIII, número 209, p. 01.

¹⁰⁷ *Correio Mercantil*. Quarta Feira, 03 de setembro de 1851. Ano VIII, número 209, p. 01.

Após a exposição de mais alguns efeitos negativos do fechamento do São Pedro de Alcântara – impossibilidade de realização de bailes, diminuição de récitas, etc. – o colunista conclui dizendo que as medidas para a reconstrução do teatro eram urgentes. O público, porém, não poderia esperar que tal reconstrução fosse concluída: nesse intervalo, o poder público deveria providenciar a construção de um teatro provisório para que as temporadas líricas e de baile fossem retomadas.¹⁰⁸

A resposta do Estado frente ao incêndio e posterior fechamento do Teatro São Pedro de Alcântara foi bastante semelhante às medidas recomendadas pelo colunista do *Correio Mercantil*. Em 25 de março de 1852 foi inaugurado um edifício destinado às apresentações da companhia lírica italiana, batizado como Teatro Provisório, que mais tarde seria renomeado como Lírico Fluminense. Já o Teatro São Pedro de Alcântara foi reconstruído com substancial apoio do Estado na forma do decreto 970, de 24 de abril de 1852, que estipulava a concessão de crédito no valor de 40:000\$000.¹⁰⁹ Cinco meses após o decreto, no dia 19 de agosto de 1852, o teatro foi reaberto com um espetáculo duplo: a representação do drama *O Livro Negro*, de Leon Gozlan, e a encenação de um balé intitulado *As Hamadryadas*, de Toussaint¹¹⁰, por uma companhia de dança europeia.¹¹¹ Após o êxito inicial e a posterior retomada das encenações no novo edifício, novas loterias foram concedidas para a manutenção das companhias dramáticas, por meio de decreto publicado no ano seguinte; dessa vez, porém, a concessão de auxílio financeiro foi acompanhada por um regulamento visando ajustar a aplicação de tais recursos. O documento que acompanhou o decreto 696 possui alguns pontos bastante significativos e revela uma tentativa mais substancial por parte do poder público em organizar a atividade teatral no Rio de Janeiro, bem como promover a literatura dramática nacional. Intitulado “Instruções por que se deve regular o empresário do Teatro S. Pedro de Alcântara, subvencionado na conformidade do decreto nº 696 de 20 de agosto de 1853”, o regulamento determinava, entre outras coisas, o seguinte:

Art. 1º O empresário do Teatro de S. Pedro de Alcântara é obrigado:
1º A manter em estado completo uma companhia dramática de língua nacional, com o número de bailarinos necessários para serem preenchidos com dançados os intervalos das peças que se representarem. [...]

¹⁰⁸ *Correio Mercantil*. Quarta Feira, 03 de setembro de 1851. Ano VIII, número 209, p. 01.

¹⁰⁹ *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Tomo XV, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1853.

¹¹⁰ Leon Gozlan (1803-1866) foi um dramaturgo e novelista francês, autor de dramas e comédias. O drama representado na ocasião havia sido traduzido por Joaquim Antônio da Costa Sampaio. Júlio ou Jules Toussaint, artista de origem francesa, foi posteriormente nomeado como professor de dança da família imperial, em 20 de novembro de 1856. Esta última informação foi retirada do estudo: ZANITH, Rosa Maria. **A Quadrilha: da partitura aos espaços festivos**: música dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro: E-papers, 2011, p. 94.

¹¹¹ Programa reproduzido por: PAIXÃO, Múcio da. **O Theatro no Brasil.**, p. 180.

2º Levar à cena, anualmente, pelo menos três dramas originais de invenção nacional, que dentre os aprovados pelo Conservatório Dramático forem preferidos pelo Inspetor dos Teatros subvencionados; retribuindo os respectivos autores pela forma determinada no parágrafo seguinte, salvo o caso de prévio ajuste com eles.

3º A entregar ao autor de cada uma das ditas peças, se houver sido bem aceita do público, o produto líquido da terceira récita, que terá lugar na noite que for designada pelo Inspetor dos Teatros subvencionados. [...]

Art. 2º É-lhe expressamente proibido:

1º Dar no Teatro de S. Pedro de Alcântara representações líricas de óperas italianas e francesas, o que todavia não compreende os vaudevilles em qualquer língua que sejam.¹¹²

O regulamento previa, ainda, outras restrições, entre elas a proibição de espetáculos teatrais em datas religiosas, como a sexta feira da paixão. Convém destacar que o primeiro inciso do regulamento, que consistia na obrigação de manutenção de uma companhia dedicada à representação de textos dramáticos, é semelhante às exigências encontradas em documentos anteriores. Já o inciso dois e o segundo artigo representam mais uma tentativa de constituição de um teatro nacional nos moldes delineados até o momento, com o poder público assumindo o papel de promotor e ordenador da atividade teatral no Rio de Janeiro. Assim, como medida primordial, o Estado condicionava a concessão de loterias à obrigação de montagem de dramas de autores nacionais, criando assim um espaço privilegiado para o teatro nacional. Além disso, ao proibir a encenação de gêneros líricos no São Pedro de Alcântara, o poder público vetava uma possível concorrência entre esse teatro e as demais casas de espetáculos – em especial o Teatro Provisório –, estabelecendo assim espaços determinados para a encenação de gêneros específicos.

Tanto o regulamento quanto os apelos em prol da reconstrução do antigo edifício deixam claro que o Teatro São Pedro de Alcântara continuava ocupando o posto de principal palco para espetáculos dramáticos no Rio de Janeiro no início da década de 50 do oitocentos. Entretanto, a partir de 1855, o teatro começou a perder relevância no cenário teatral fluminense, devido principalmente à criação de uma nova companhia dramática cujo objetivo expresso era a renovação da cena teatral na cidade. Trata-se da Sociedade Dramática, fundada por iniciativa do empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, e que passou a ocupar o Teatro Ginásio Dramático, anteriormente conhecido como Teatro São Francisco.¹¹³ Os

¹¹² **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo XVI, Parte I. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1853.

¹¹³ O Teatro São Francisco havia sido ocupado por João Caetano na década de 40 do oitocentos, após reforma patrocinada pelo ator e empresário. Após enfrentar nova reforma na década de 50, o teatro foi renomeado como Ginásio Dramático e passou a receber as representações da Sociedade Dramática a partir de 1855. Para um histórico mais detalhado do edifício ver: SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002, p. 61.

estatutos da nova companhia foram publicados em 20 de março de 1855 e determinavam, além de regras gerais para o funcionamento e remuneração dos membros, algumas ações em favor do desenvolvimento do teatro nacional:

Art. 15º A Sociedade dará um benefício anual em favor do Conservatório Dramático desta corte, e com o fim de ser aplicado para a criação de um caixa destinado, como aprouver ao mesmo Conservatório, para serem remunerados os autores de qualquer produção dramática de merecimento.

Art. 16º A Sociedade poderá, quando julgar conveniente, criar uma aula de ensino e decretar, com o fim de promover o adiantamento dos que a frequentarem, uma razoável gratificação.¹¹⁴

Mesmo sendo um empreendimento exclusivamente privado, financiado por um conjunto de acionistas, a Sociedade estabelecia uma remuneração – via Conservatório Dramático – aos autores nacionais que porventura viessem a ser encenados no teatro. Além disso, a possibilidade de criação de “uma aula de ensino” mostra a preocupação com a formação profissional de artistas para os palcos da cidade; essa preocupação, aliás, não era exclusiva do gênero dramático, visto que a falta de músicos e cantores líricos capacitados era um tema comum na crônica do período.¹¹⁵

Embora o repertório da companhia dramática fosse bastante variado, incluindo inúmeras comédias do escritor francês Eugene Scribe¹¹⁶, o Teatro Ginásio Dramático ganhou destaque a partir da introdução do teatro realista no país.¹¹⁷ Em 26 de outubro, por exemplo, poucos meses após a estreia da companhia, foi levada à cena a peça francesa *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière¹¹⁸; alguns meses depois, em 07 de fevereiro de 1856, foi a vez de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho¹¹⁹. Dessa forma, em pouco mais de cinco meses, duas das mais importantes obras da dramaturgia realista estreavam no Rio de

¹¹⁴ Estatutos da Sociedade Dramática. In: PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. p. 188-189.

¹¹⁵ A preocupação com a necessidade de formação de músicos capacitados esteve na origem de instituições como o Conservatório de Música.

¹¹⁶ Eugène Scribe foi um dramaturgo francês, autor principalmente de comédias e vaudevilles, identificado com um gênero teatral mais leve. Contemporâneo de Alexandre Dumas Filho, Scribe “se limitava a elaborar sobre ‘a condição humana’ espirituosas comédias de *boulevard* [enquanto] o jovem Dumas era mais dado a moralização”. BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 441. Eugène Scribe também compôs diversos libretos, para músicos como Giacomo Meyerbeer e Daniel François Esprit Auber. Para Stéphane Goudot, Scribe foi figura fundamental para a grande ópera histórica francesa, que floresceu em meados do século XIX. GOLDET, Stéphane. A Música Francesa: o reinado de Eugène Scribe. In: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 696-697.

¹¹⁷ *A Dama das Camélias*, considerada marco do movimento realista no teatro, estreou em fevereiro de 1852. Para João Roberto de Faria, embora a personagem principal tenha herdado muitos traços da heroína modelo do romantismo, a peça se diferencia pela “observação dos costumes de uma parcela da sociedade parisiense”. Além disso, “não há nenhuma concessão ao melodrama, ao exagero, ao artifício, ao ornamento”. FARIA, João Roberto de. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 19-20.

¹¹⁸ A peça apresenta um jovem escultor, Rafael Didier, levado à degeneração e à morte por uma cortesã de nome Marco.

¹¹⁹ Ver nota 93.

Janeiro, por intermédio de uma companhia dramática recém-criada. O Ginásio Dramático serviu de palco também para a estreia da primeira peça de José de Alencar, *Rio de Janeiro Verso e Reverso*, no dia 28 de outubro de 1857 – comédia essa que, segundo o crítico Wilson Martins, representava uma novidade na cena teatral fluminense, pois foi “escrita dentro dos preceitos da ‘nova escola’, com diálogos simples e gestos normais, sem caretas nem afetações, além de se fundar na observação direta da vida cotidiana”.¹²⁰ Por certo, a peça de Alencar não apresentava os elementos característicos do teatro realista, pois se tratava de uma comédia fundada na trajetória de um jovem estudante paulista recém-chegado ao Rio de Janeiro. Ainda assim, a comparação do enredo da comédia de José de Alencar com outras produções nacionais do período imediatamente anterior, em sua maioria dramas e tragédias baseados em episódios históricos, deixa evidente a novidade representada pela comédia, uma vez que abria a possibilidade para a abordagem de personagens do cotidiano fluminense por meio de um viés cômico.¹²¹

Nos anos seguintes à fundação do Ginásio, a proposta de renovação da cena teatral fluminense, acrescida de apoio expreso à dramaturgia nacional, esteve entre os principais objetivos da companhia teatral. Entre 1855 e 1865, peças de dramaturgos nacionais inspirados na estética realista foram encenadas no palco do Ginásio Dramático, com destaque para as obras de José de Alencar. Dessa forma, ao sucesso de *Rio de Janeiro Verso e Reverso* seguiram-se *O Demônio Familiar* e *O Crédito*, ambas em 1857, e *As Asas de um Anjo*, em 1858 – esta última, inclusive, alvo de grande polêmica e retirada dos palcos pela polícia depois de três representações, sob a acusação de imoralidade. Quintino Bocáiuva foi outro autor presente nos palcos do Ginásio, com a peça *Os Mineiros da Desgraça*, de 1861, bem como Joaquim Manuel de Macedo, com a comédia *Luxo e Vaidade*, de 1860, e o drama *Lusbela*, de 1862; por fim, cumpre destacar outro drama de sucesso encenado pelo Ginásio Dramático, *História de Uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, também em 1861. Embora o

¹²⁰ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 75.

¹²¹ Algumas das diferenças entre a comédia de José de Alencar e a produção do período serão abordadas nos capítulos posteriores. No momento, faz-se necessário destacar que Alencar apostava em um tipo de efeito cômico que se afastava do farsesco, como ele mesmo declarava no prefácio de outra de suas obras, *O Demônio Familiar*: “No momento em que resolvi a escrever *O Demônio Familiar*, sendo minha tenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não a achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro. Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola. O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.” *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1857. In: FARIA, José Roberto de. **Ideias Teatrais**. p. 467-473.

rol de obras nacionais encenadas não se esgote nos títulos acima citados, esse breve inventário tem por objetivo apenas enfatizar o número expressivo de peças representadas em um período relativamente curto. Outros fatores conferem ainda mais importância à companhia instalada no Ginásio Dramático, como a pouca dependência de subsídios governamentais, que eram fundamentais para os outros teatros da corte, e a busca constante por uma renovação do repertório representado, por meio da estreia de novas peças e autores, em grande parte inspirados em preceitos do realismo teatral. Esta última característica, aliás, representou um ponto de cisão no projeto de fundação do teatro nacional, gerando uma série de tensões entre empresário, autores e o Conservatório Dramático Brasileiro.

Consequentemente, para parte considerável dos homens de cultura do período, o Teatro Ginásio Dramático foi considerado um espaço privilegiado no cenário teatral fluminense, supostamente frequentado por um público mais ilustrado. Tal percepção foi recorrente entre os literatos do período, como mostra o excerto a seguir, retirado de um parecer do Conservatório Dramático a respeito da peça *O Crédito*, de José de Alencar:

O Crédito, escrito sob inspiração do mesmo pensamento, não tendo o defeito dos extensos diálogos, tem, todavia, o inconveniente de ser comédia altamente moral e filosófica, ao que a maioria do público, que frequenta nossos teatros, não é em geral afeiçoada.

Felizmente para o autor, é no teatro do Ginásio que o público vai apreciar sua obra: não será ao menos por falta de estudo e perfeita execução que ela deixará de ser aplaudida.¹²²

Existe uma ironia evidente no inconveniente apontado pelo censor em relação ao texto de Alencar, ironia explicada somente quando a reação dos espectadores é mencionada. Assim, por se constituir como um trabalho de valor artístico e moral superior, haveria a possibilidade de incompreensão pela maioria do público, mais afeitos a obras de caráter artístico e moral inferior. Para a sorte de Alencar, *O Crédito* seria encenado no Ginásio, local supostamente frequentado por um público mais ilustrado, fato que garantiria a boa recepção da obra por parte dos espectadores.¹²³ Nesse sentido, o ponto mais significativo do excerto acima é a percepção do parecerista da existência de públicos e de locais de representação com características diversas, o que contrasta com as concepções descritas anteriormente, centradas na ideia de um público homogêneo.¹²⁴

¹²² REGISTROS de exame censório da peça **O Crédito**. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

¹²³ REGISTROS de exame censório da peça **O Crédito**. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

¹²⁴ A validade da afirmação do censor é de difícil avaliação. O importante, todavia, é a percepção veiculada pelo autor em relação ao público – percepção que impactou na forma como a atividade teatral foi organizada no oitocentos.

Dessa forma, a partir da maior diversificação da cena teatral fluminense, as reflexões em torno do teatro nacional passaram a identificar não um espaço teatral unificado, mas a existência de diversos locais, cada um com características distintas – percepção essa que teve como consequência uma estratificação cada vez maior no “gosto” dos frequentadores. Mais uma vez, o surgimento do Ginásio Dramático no Rio de Janeiro oferece ocasião para identificar esse contraste entre diferentes públicos, oposição que se tornou mais marcante a partir da segunda metade do oitocentos. No caso, trata-se de um artigo publicado no *Correio da Tarde*, em 17 de agosto de 1855, na coluna intitulada “revista dos jornais”¹²⁵:

A arte dramática começa a ter um novo impulso; o entusiasmo do público pelas representações nacionais aparece de novo, o gosto, que julgavam extinto, renasce puro e vigoroso como outrora. Ide ao Ginásio Dramático e lá o vereis apinhado de espectadores; não desses para quem é o teatro o lugar em que devem findar [sic.] as travessuras e desregramentos das suas vinte e quatro horas de liberdade; porém, pessoas de gosto, de mais ou menos ilustração, de verdadeiros conhecedores; e notareis pela alegria de seus semblantes, pelas estrepitosas gargalhadas que soltam quando lhes satisfaz e diverte o engraçado Ginásio.¹²⁶

Ainda que algumas ressalvas possam ser feitas, o tom elogioso do colunista em relação às obras e ao público presente no Ginásio é marcante.

Por volta da mesma época, as menções aos espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara vieram acompanhadas, não raro, de menções acerca do comportamento inadequado do público. Em 01 de junho de 1859, por exemplo, o colunista responsável pela *Crônica da Quinzena*, seção publicada regularmente na *Revista Popular*, assim se manifestava sobre os tumultos observados na noite anterior:

Representava-se o drama *Os Órfãos da Ponte de Nossa Senhora*, drama da escola antiga, de mau gosto e de um enredo inverossímil, senão impossível. A Sra. Ludovina abriu a boca, para pronunciar a primeira palavra; não teve tempo de acabá-la e foi logo desfeiteada pelo arremesso de alguns estalos, que lhe caíram aos pés. Pela primeira vez na sua longa vida artística foi a Sra. Ludovina insultada no seu posto de honra, no palco onde tem sido sempre aceita com admiração, com respeito que só se tributa ao talento!¹²⁷

¹²⁵ Em meio a notícias colhidas em outros periódicos, o autor da coluna adverte antes de iniciar o texto ora reproduzido: “Transcrevemos em seguida um belo juízo crítico sobre o teatro do Ginásio, onde nos parece que é devidamente aquilatado o mérito artístico dos principais atores.” *Correio de Tarde*: jornal comercial, político, literário e noticioso. Ano I, n. 09, sexta feira, 17 de agosto de 1855, p. 02-03.

¹²⁶ Segue-se a essa breve introdução uma análise elogiosa da atuação dos atores pertencentes à companhia Sociedade Dramática. Há também a menção à representação de nove comédias inéditas no curto espaço de tempo desde a inauguração do teatro. *Correio de Tarde*: jornal comercial, político, literário e noticioso. Ano I, n. 09, sexta feira, 17 de agosto de 1855, p. 02-03.

¹²⁷ *Crônica da Quinzena*. In: *Revista Popular*: Noticiosa, científica, industrial, histórica, literária, artística, biográfica, anedótica, musical, etc. *Jornal Ilustrado*. Ano I, Tomo 2º, p. 324-325.

Após relatar mais alguns ataques a outros atores da companhia realizados na mesma noite, o colunista dirigiu algumas palavras às autoridades responsáveis pela fiscalização dos teatros:

Agora perguntarei: não haverá um meio para pôr cobro a estes distúrbios, que fazem do teatro uma praça de touros, onde repugna às pessoas decentes estar em contato com turbulentos e amotinadores? Não terá a polícia ação bastante para conseguir o extermínio desta lepra que se tem apoderado do Teatro de São Pedro de Alcântara, e que dá maior apreço a uma ária do *miudinho* do que à lição que sempre se colhe de um drama?¹²⁸

É certo que o fato dos contemporâneos identificarem espaços distintos para o exercício da atividade teatral não equivale a afirmar que tumultos inexistissem no Ginásio Dramático ou mesmo em outros teatros da corte. Convém notar, todavia, que à época da publicação da crônica acima reproduzida, o cenário teatral fluminense assistia a uma diversificação crescente da cena teatral, com a abertura de novas casas teatrais, criação de novas companhias e difusão de novos gêneros e obras. Frente a esse desenvolvimento, a resposta de parte expressiva de literatos e dramaturgos foi propor uma espécie de hierarquização dos teatros da corte, baseada nas distinções existentes entre as obras representadas e os espectadores presentes nos diferentes espaços.¹²⁹

Entretanto, no início da década de 60 do oitocentos, o Teatro São Pedro de Alcântara iniciava uma tentativa de renovação de seu repertório, esforço liderado por João Caetano, cuja companhia dramática encontrava-se lotada no teatro desde o início da década anterior. Por mais de dez anos, o ator e empresário havia desempenhado os papéis principais em tragédias neoclássicas e melodramas, gêneros então dominantes na programação teatral daquele espaço.¹³⁰ No entanto, em 1862, o São Pedro de Alcântara assistiu à estreia da peça *Os Nossos Íntimos*, de autoria do dramaturgo francês Victorien Sardou, fato que representou uma dupla novidade, pois o gênero de vaudeville moderno era incomum tanto nos palcos daquele teatro como no repertório da companhia de João Caetano. Embora inédita no palco do São Pedro, a peça era bem conhecida nos palcos fluminenses do período, visto que havia sido encenada no Teatro de São Januário sob o título *Os Íntimos*. Tal particularidade, inclusive, foi notada por Machado de Assis no exame censório escrito para o Conservatório Dramático em 11 de junho de 1862:

¹²⁸ Crônica da Quinzena. In: **Revista Popular**: Noticiosa, científica, industrial, histórica, literária, artística, biográfica, anedótica, musical, etc. Jornal Ilustrado. Ano I, Tomo 2º, p. 324-325.

¹²⁹ Por diferenças existentes entendam-se as diferenças invocadas pelos próprios contemporâneos para justificar esse esboço de hierarquização dos espaços.

¹³⁰ Décio de Almeida Prado cita algumas das peças que compunham o repertório de João Caetano: A Nova Castro; Simão ou O Velho Cabo da Esquadra; 29 ou Honra e Glória; Os Sete Infantes de Lara. PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano.**, p. 167.

A comédia *Os Nossos Íntimos* é a mesma que já examinei com o título *Os Íntimos*. Pude reconhecê-la apesar da tradução que está em vasconço. É deplorável que no teatro subvencionado, e donde devia partir o ensino, se representem peças tão mal escritas. Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente basta para ver quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pode vencer.¹³¹

As críticas feitas à encenação da obra, das quais a passagem acima constitui exemplo, não suprimem a tentativa de renovação do repertório empreendida pelo empresário, mesmo levando em consideração o fato de a comédia de Sardou ter subido ao palco do São Januário pouco tempo antes. A representação, todavia, não alcançou o sucesso esperado – ou aquele ao qual João Caetano estava habituado –, fato agravado pelo cancelamento das apresentações depois de apenas três récitas, devido a problemas de saúde do ator.¹³² O mais significativo dessa iniciativa, no entanto, reside na tentativa de reformulação da própria carreira de João Caetano, o que constitui mais um indicativo da crescente dinamização observada no cenário teatral do período.

Se no teatro dramático a tópica da necessidade de renovação do repertório se mostrou presente durante boa parte da década de 50 do oitocentos, no teatro lírico se buscava ainda a criação de uma ópera nacional. Para efeito de comparação, convém lembrar que, no período em destaque, Gonçalves de Magalhães ainda ocupava o posto de fundador da dramaturgia nacional, posição essa que se encontrava vaga no caso do teatro lírico. O estado de atraso do teatro lírico nacional – ao menos na visão dos contemporâneos – não se dava, contudo, pela ausência de iniciativas em prol da criação de uma ópera nacional. De fato, principalmente a partir da década de 50 do oitocentos, diversas tentativas nesse sentido podem ser observadas, a maioria delas com participação ativa do poder público. Em 1852, por exemplo, João Antônio de Miranda, então diretor do Teatro Provisório, projetou a montagem de uma composição do gênero lírico com assunto nacional, que deveria ser encenada por ocasião das comemorações da Independência do Brasil. Em carta escrita com o objetivo de informar o imperador D. Pedro II sobre o projeto, a iniciativa foi assim descrita pelo diretor do teatro:

Quero fazer representar no dia 07 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional. Para esse fim recorri já hoje a Porto Alegre. Acham-se todos entusiasmados com essa ideia e Madame Stoltz é a primeira, depois de mim, que se coloca a frente de uma inovação que deve animar o teatro, sacudindo-lhe o torpor em que parecia submergido.¹³³

¹³¹ ASSIS, Machado de. **Pareceres censórios para o Conservatório Dramático Brasileiro**. Rio de Janeiro, 1862-1864

¹³² PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. p. 171.

¹³³ O trecho encontra-se na obra de Ayres de Andrade, seguido de alguns trechos de outros relatórios sobre o mesmo tema. Assim, em 07 e 26 de agosto, respectivamente, João Antônio de Miranda informou o andamento do projeto; em 07 de agosto: “Está completo o libreto por parte de Porto Alegre e todo já em poder do tradutor

A composição imaginada pelo diretor do Teatro Provisório consistiria de uma ópera nacional cantada em italiano, modelo de composição bastante utilizado no período. O projeto, porém, não alcançou o sucesso desejado, resultando apenas em uma cena cantada em português, quatro anos após a carta de João Antônio de Miranda dirigida ao imperador. A obra em questão, intitulada *Véspera de Guararapes*, foi representada em 27 de novembro de 1856, durante o intervalo de um espetáculo no Teatro Lírico Fluminense;¹³⁴ já a inspiração nacional da obra foi buscada em um episódio da guerra contra os holandeses em Pernambuco. Embora o resultado alcançado possa ser considerado bastante aquém do projeto original, a estreia de *A Véspera dos Guararapes* alcançou boa repercussão no período, sendo saudada em jornais como o primeiro indício da nacionalização do teatro lírico no país. O *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, assim descreveu a estreia da cantata, na coluna intitulada *Folhas Soltas*:

Houve um desses dias no Teatro Lírico um [...] triunfo, por ocasião da *Véspera de Guararapes*.
 1º de Gianini, que compôs a música; 2º do poeta que escreveu a letra; 3º do Tamberlinck que cantou a entusiasmar; 4º do ponto que assoprou; 5º da orelha que acompanhou; 6º do público que aplaudiu.
 À vista disso não há dúvida que temos ópera brasileira já quase a espirrar do limbo; é verdade que não possuímos ainda o drama, nem mesmo a comédia; mas a ópera não tarda... ei-la.¹³⁵

Embora tenha alcançado algum sucesso, o plano original de João Antônio de Miranda almejava a criação de uma ópera completa. Assim, diante desse relativo fracasso, novo concurso foi estabelecido em 1852 para escolha de um libreto de temática nacional. O regulamento da nova empreitada estabelecia que os autores interessados deveriam enviar seus libretos, escritos em português e tratando de assunto nacional, para o Teatro Provisório. Após julgamento feito por cinco membros do Conservatório Dramático Brasileiro, o texto de melhor merecimento receberia acompanhamento musical, para posterior encenação. Em

De Simoni”; em 26 de agosto: “A composição de Porto Alegre continua a ser traduzida por De Simoni. Não tive ocasião de fazer extrair uma cópia”. Os trechos mostram que primeiramente o libreto foi composto em português, para depois ser traduzido para o italiano e posto em partitura. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II** . p. 82-83.

¹³⁴ Embora o diretor do teatro relatasse em seus despachos que o libreto estava completo e já em fase de tradução.

¹³⁵ **Diário do Rio de Janeiro**. Segunda Feira, 01 de dezembro de 1856. N. 332, ano XXXVI, p. 01. Alguns anos depois, um colunista do *Correio Mercantil* também mencionava a cantata, ao rememorar o desenvolvimento do teatro lírico no Rio de Janeiro a partir dos eventos mais significativos por ele observados: “Durante este trabalho foram Tamberlinck e Susini pedir ao poeta uma composição em português para ser musicada pelo Sr. Gianini. Apareceu *A Véspera dos Guararapes* e um triunfo como nunca se viu igual no nosso teatro, porque não foi uma ovação comprada, mas sim espontânea.” **Correio Mercantil**. N. 82, ano XV. Sexta Feira, 26 de março de 1858. P. 01-02.

resposta ao concurso, três libretos foram apresentados: *Moema e Paraguaçu*, de Francisco Bonifácio de Abreu; *Moema*, de Miguel Alves Vilela; e *Lindóia*, de autoria de Ernesto Ferreira de França Filho. A relação dos títulos das obras deixa evidente que, além dos três autores elegerem temas indianistas como o motivo nacional dos libretos, dois deles escolheram a figura da índia Moema como assunto do poema.

Todavia, mais uma vez o projeto de criação de uma ópera nacional foi frustrado. Dos três libretos inscritos, apenas *Moema e Paraguaçu* foi devidamente encenado, e isso cerca de dez anos após o estabelecimento do concurso acima citado, mais precisamente em 29 de julho de 1861. Aliás, no certame instituído por João Antônio de Miranda não houve sequer declaração do texto vencedor. A encenação do texto de Francisco Bonifácio de Abreu ocorreu, assim, não na esfera da administração do Teatro Provisório, mas sim no âmbito de uma importante instituição criada no final da década de 50 do oitocentos. Trata-se da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 e responsável pela montagem de diversas óperas nacionais nos anos seguintes, inclusive aquela que foi considerada a primeira composição do gênero, a ópera *A Noite de São João*, escrita por José de Alencar e musicada por Elias Alvares Lobo. Mesmo considerada como emblema do desenvolvimento do teatro lírico nacional, a instituição teve existência efêmera, pois em 1863 as suas atividades foram encerradas. As representações líricas, porém, continuaram nas décadas seguintes, principalmente no palco do Teatro Lírico Fluminense, embora com dificuldades crescentes. Tais obstáculos eram decorrentes não apenas das altas somas necessárias à manutenção de companhias nacionais e estrangeiras, mas, sobretudo, devido à crescente diversificação do cenário teatral no Rio de Janeiro, representada pela concorrência do teatro musicado francês e das Revistas de Ano, principalmente a partir da década de 60 do oitocentos.

1.5 A Diversificação do Cenário Teatral Fluminense.

Ainda no final da década de 50 do oitocentos, duas novas casas de espetáculos foram criadas no Rio de Janeiro, ambas com uma proposta bastante diferente daquela anunciada pelo Ginásio Dramático: em 1859, foi inaugurado o Teatro Alcazar Lírico, e, já no ano seguinte, o Teatro de Variedades. É importante ressaltar que, quando da fundação do Ginásio, em 1855, apenas dois teatros funcionavam regularmente na cidade: o Lírico Fluminense, reduto do teatro lírico, e o São Pedro de Alcântara, ocupado pela companhia de João Caetano, com um

repertório composto de tragédias e melodramas.¹³⁶ Em suma, se no início da década o Rio de Janeiro contava com apenas duas casas teatrais em funcionamento, no final da mesma década é possível identificar ao menos cinco teatro regulares. O número pode parecer pequeno, mas o acréscimo dessas casas de espetáculos significou não apenas um incremento nas representações teatrais, mas também o acirramento da concorrência entre os diversos teatros, obrigando os empresários a colocar o público como fator central na montagem de seus repertórios. Mesmo o Ginásio Dramático, fundado sob a égide de uma atividade artística de propósitos elevados, tinha entre seus principais artistas o cômico Francisco Correa Vasquez, responsável por encerrar as noites de representação com pequenas farsas, e que havia ingressado na companhia em 1858.¹³⁷

No entanto, mesmo considerando a presença de obras cômicas no Ginásio Dramático, o Alcazar Lírico possuía, desde a noite de sua abertura, um princípio oposto àquele que inspirou a criação do Ginásio. O empresário responsável pela inauguração da nova casa de espetáculos, Joseph Arnaud, apostou desde o início em um repertório marcadamente cômico, composto de comédias e pequenos números musicais representados principalmente por atrizes francesas, na língua original. Diversa também era a arquitetura do local, inspirado pelo ambiente dos cabarés franceses, com mesas dispostas defronte ao palco.¹³⁸ O novo teatro abriu suas portas em 17 de fevereiro de 1859, com uma programação composta de vários números musicais e cômicos, conforme pode ser observado no programa de estreia reproduzido abaixo:

Aduex, M. Lamourex, chansonette par Mlle. Adeline.
 Le cabinet de lecture, scène comique par M. Amedée.
 Un prince anvergerat, dou comique par Mlle. Jutie et M. Triollier.
 La fauvette du canton, roman par Mme. Maire.
 Le Chat de Mme. Chopin, scène comique por M. Germain.
 Le vieux braconnier, chansonette par M. Amedée
 Air de Galathée, par Mme. Maire.¹³⁹

¹³⁶ FARIA, João Roberto de. O Teatro Realista. In: Faria, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 185.

¹³⁷ Francisco Correa Vasques foi um cômico de sucesso no Rio de Janeiro, responsável pela “nacionalização” de muitas operetas de Jacques Offenbach. No Ginásio, geralmente era responsável pelo número final, composto por uma cena cômica de um ato. Para uma trajetória detalhada do ator nos palcos, ver: MARZANO, Andrea. **Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2008.

¹³⁸ BRITO, Rubens José Souza. **O Teatro de Entretenimento e as Tentativas Naturalistas**. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 219.

¹³⁹ As obras acima se referem à primeira parte da programação. A segunda parte se resumia a um vaudeville em um ato, de autoria de Marc Michel e Eugène Labiche. Programa publicado no Jornal do Comércio. **Jornal do Comércio**. Quinta Feira, 17 de fevereiro de 1859. Rio de Janeiro, ano XXXIV, número 48, p. 04. Margot Berthold indica as peças de Labiche, Michel e também de Victorien Sardou como indícios de uma mudança nos palcos franceses: “O palco converteu-se numa sala de estar. Sofás luxuosos, vasos de plantas, lazeiras de mármore, cortinas drapeadas proporcionavam a intimidade de *boudoir* requerida por Sardou e Labiche para suas comédias de costumes.” BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. p. 441.

Além da novidade representada pelo repertório e pela estrutura do teatro, o Alcazar Lírico merece destaque também por difundir no Rio de Janeiro grande número de obras do francês Jacques Offenbach, maior expoente do teatro cômico e musicado na segunda metade do oitocentos¹⁴⁰. Embora no programa de abertura não conste nenhuma peça do autor francês, a partir de 1859 suas operetas tornaram-se quase onipresentes no palco do Alcazar. Naquele ano, por exemplo, ao menos sete operetas inéditas estrearam naquele espaço – obras que, em alguns casos, haviam sido lançadas há menos de um ano em Paris.¹⁴¹ O fato de atrizes francesas encenarem tais peças na língua original também pode ser considerado um fator de sucesso do Alcazar, embora a presença de artistas europeus nos palcos do Rio de Janeiro não fosse exatamente uma novidade, visto que desde as primeiras décadas do século XIX a cidade recebeu diversas companhias líricas italianas e francesas. Além disso, alguns anos antes, mais precisamente em 1856, uma companhia dramática francesa havia se instalado no Teatro de São Januário, com um repertório composto de peças realistas encenadas em francês – muitas delas versões originais daquelas apresentadas pelo Ginásio.¹⁴² O Alcazar Lírico, porém, possuía como traço distinto a aposta em gêneros mais leves, marcadamente cômicos, fato que influenciou de forma decisiva a atividade teatral fluminense nas décadas seguintes.

Além do Alcazar Lírico, ao menos duas outras casas de espetáculos abriram suas portas nas décadas seguintes apostando na encenação de gêneros cômicos e musicados: o Fênix Dramática¹⁴³ e o Teatro Cassino¹⁴⁴, este último no início da década de 70 do oitocentos. O Fênix Dramática foi inaugurado em 14 de outubro de 1863 e, a exemplo do Alcazar, exibiu uma programação composta majoritariamente de comédias francesas e de operetas, como *La*

¹⁴⁰ Jacques Offenbach (1819-1880), compositor francês, compôs várias operetas de sucesso durante o Segundo Império na França. Segundo Stéphane Goldet, a opereta francesa era “radicalmente diferente da opereta vienense, a opereta de Offenbach era uma dupla sátira: da ópera e da sociedade para a qual se apresentava como um espelho deformante”. GOLDET, Stéphane. **A música francesa: Offenbach, Gounod, Bizet**. MASSIN, Jean. Op. Cit., p. 794.

¹⁴¹ A relação a seguir indica apenas o título, data de estreia em Paris e data de estreia no Rio de Janeiro, sem levar em consideração as reapresentações constantes das obras. O levantamento foi realizado a partir da programação teatral publicada no Correio Mercantil: *Les Deux Aveugles* (libreto de Jules Moinaux), de 1855, estreou no Alcazar em 10 de março; *Croquefer*, ou *Le dernier des paladins* (libreto de Louis Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu), de 1857, estreou em 19 de março; *Les Deux Pêcheurs*, ou *Le Lever du Soleil* (libreto de Charles-Désiré Dupeuty e Ernest Bourget), de 1857, estreou em 16 de abril; *Vent du Soir*, ou *L’horrible festim* (libreto de Phillippe Gille), de 1857, estreou em 19 de maio; *Genievève de Brabant* (libreto de Louis-Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu), de 1858, estreou em 16 de julho; *Une Nuit Blanche* (libreto de Édouard Plouvier), de 1855, estreou em 23 de agosto; *Le Violoneux* (libreto de Eugène Mestépès e Emile Chevalet), de 1855, estreou em 19 de outubro.

¹⁴² Faria, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**. p. 189.

¹⁴³ O nome original do teatro era “Eldorado”. A mudança para Fenix Dramática ocorreu apenas em 1868.

¹⁴⁴ Inaugurado em 01 de Fevereiro de 1872.

Fille de L'air, dos irmãos Cogniard.¹⁴⁵ A casa de espetáculos ganhou maior notoriedade, entretanto, cinco anos após sua inauguração, mais precisamente em 1868, quando Francisco Correa Vasques organizou uma companhia cômica no teatro.¹⁴⁶ Enquanto esteve à frente do Fênix Dramática, Correa Vasques alcançou grande sucesso em números cômicos e na encenação de “operetas nacionais”, modelo que consistia na adaptação de obras francesas utilizando temáticas brasileiras.

Essa nacionalização do gênero das operetas se constituiu como um fenômeno importante no cenário teatral fluminense da segunda metade do oitocentos e pode ser compreendida de forma mais eficaz por meio da trajetória percorrida pelas obras de Jacques Offenbach no Rio de Janeiro. Embora encenadas nos palcos fluminenses desde a metade da década de 50 do oitocentos, foi após o sucesso incontestado de *Orfeu dos Infernos* na cidade, que estreara no Alcazar Lírico em 1865, que as obras do compositor francês alcançaram maior difusão nos palcos da corte. Diante do sucesso dos originais franceses, alguns autores apostaram na adaptação desses textos para o idioma português. Essa transposição, contudo, não se resumia a uma mera tradução, uma vez que ao texto original eram acrescentadas músicas e diálogos inspirados no cotidiano da sociedade oitocentista – acrescentados esses que comportavam, não raro, sátiras e críticas políticas, acompanhados ainda de ritmos e instrumentos afro-brasileiros. Esse modelo de adaptação é ilustrado, por exemplo, no caso da música e da dança: inicialmente, as obras de origem francesa introduziram nos palcos da cidade o cancan, fato que constitui uma novidade e um dos principais atrativos desses espetáculos para o público fluminense¹⁴⁷. A dança de origem francesa, porém, foi sendo gradualmente substituída por danças afro-brasileiras nas representações de operetas nacionais, o que também agradou aos espectadores.¹⁴⁸ A essa alteração, veio juntar-se a produção em português de versões adaptadas ou mesmo de simples paródias das obras originais, caso da peça *Orfeu na Roça*, cujo libreto escrito por Francisco Correa Vasques havia sido adaptado de *Orfeu dos Infernos*, de Offenbach. A opereta nacional de Vasques foi representada pela primeira vez no Teatro Fênix Dramática, em 1868, alcançando grande sucesso junto aos

¹⁴⁵ Théodore Cogniard e Hyppolite Cogniard foram dois irmãos autores de diversas vaudevilles e operetas no século XIX.

¹⁴⁶ Segundo Lafayette Silva, Correa Vasquez alcançou grande popularidade com sua companhia, fato mencionado ainda por outros estudiosos. SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**, p. 53.

¹⁴⁷ O cancan, originário da França, integrava as representações de diversas operetas francesas. Foi introduzido no Rio de Janeiro via companhias estrangeiras, alcançando grande repercussão entre os espectadores dos teatros da corte.

¹⁴⁸ MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro**, p. 105.

frequentadores.¹⁴⁹ As adaptações não se resumiram a essa primeira opereta de Correa Vasquez, e ao Orfeu seguiram-se obras como *A Baronesa de Caiapó*, adaptação de *La Grand Duchesse de Gérolsteins*¹⁵⁰ e representada no Ginásio Dramático em 1868; no ano seguinte, foi a vez de *O Barba de Milho* – transposição de *Barbe-bleu*¹⁵¹ – chegar aos palcos do Fênix Dramática.¹⁵² Embora alcançassem inegável sucesso junto ao público, um artigo de Machado de Assis publicado em 1873 permite avaliar as tensões entre essas obras e o projeto de criação de um teatro dramático e lírico nacional cultivado nas décadas anteriores:

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticências. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?¹⁵³

Mesmo teatros identificados com concepções mais literárias, como o Ginásio Dramático, abriram espaço para as operetas produzidas por autores nacionais, como no caso da obra *A Baronesa de Caiapó*. Além disso, quando a coluna acima foi publicada, outro teatro voltado para os gêneros leves havia sido inaugurado, o Teatro do Cassino. Assim, no início de 1873, ano em que Machado de Assis registrou suas impressões acerca do teatro nacional, quatro casas de espetáculos da corte estreavam novas companhias ou peças, de acordo com coluna publicada no periódico *A Vida Fluminense*:

Foi de estreia a semana. No Teatro Lírico Francês estreou a nova companhia contratada pelo Sr. Arnaud; - na Fênix tivemos a estreia da Sra. Jesuína Montani; - no S. Luiz inaugurou o Sr. Martins a série de representações que pretende dar naquele teatro, - e no S. Pedro assumiu pela primeira vez as honras de *Filhas do Mar* a talentosa atriz Júlia de Castro.¹⁵⁴

Após a introdução acima, o autor analisa individualmente cada representação, o que permite identificar o repertório de cada um dos teatros: no Lírico Francês, representou-se uma ópera

¹⁴⁹ Segundo João Roberto de Faria: “O princípio paródico da opereta foi deliciosamente apropriado pelos autores brasileiros. Mantinha-se, digamos, a música de Offenbach, mas a ação era transferida para o Brasil.” FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais.*, p. 146.

¹⁵⁰ *La Grand Duchesse de Gérolstein* é uma opereta em três atos de Offenbach, com libreto de Meilhac e Hálévy, cuja estreia se deu em Paris em 1867.

¹⁵¹ *Barbe-bleue*, com música de Offenbach e libreto de Meilhac e Hálévy, estreou em Paris em 1866.

¹⁵² A primeira, de autoria de Caetano Filgueiras, Manuel Joaquim Ferreira Guimarães e Antonio Maria Barroso Pereira; a segunda, de Augusto de Castro.

¹⁵³ Machado de Assis. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 29, pp. 150-151. In: FARIA, João Roberto. **Machado de Assis: Do Teatro.**, p. 569.

¹⁵⁴ **A Vida Fluminense**. Sábado, 18 de Janeiro de 1873. Número 264, ano 6.

de Jacques Offenbach – *Les Brigands*¹⁵⁵ –, reputada pelo colunista como a de maior sucesso nos palcos fluminenses; o segundo teatro, o Fênix Dramática, havia se notabilizado também pela encenação de operetas, comédias leves e números de dança; no São Luiz, a obra escolhida para iniciar uma série de representações foi a opereta nacional *A Baronesa de Caiapó*; por fim, no São Pedro de Alcântara foi encenado o drama *A Filha do Mar*, do francês Lucotte.¹⁵⁶ Ainda que a análise negativa de Machado de Assis acerca das peças representadas no período possa ser contestada, fica evidente, pela relação acima, que o teatro nacional idealizado nas décadas anteriores havia perdido espaço nos palcos, preterido por comédias, operetas e demais obras de gêneros leves.

Entretanto, mesmo com o crescimento de comédias e operetas, obras de autores nacionais que utilizavam modelos mais sérios ainda possuíam espaço em alguns palcos do Rio de Janeiro, inclusive em teatros identificados com gêneros mais leves e populares. O Teatro Cassino, por exemplo, representou *Os Mineiros da Desgraça*, de Quintino Bocaiuva, e *Os Miseráveis*, de Agrário de Menezes, em 1879. O Fênix Dramática possuía também um repertório variado, como mostra um anúncio publicado no Diário do Rio de Janeiro em 13 de novembro de 1874:

A companhia da Phenix Dramática representará o muito aplaudido drama em 4 atos, do Sr. Dias Guimarães: *O Poder do Ouro*; a pedido geral, no intervalo do 1º ao 2º ato o [...] intitulado *Martha*, que se [...] primeira vez; no intervalo do 2º ao 3º ato o menino [...] sua linda rabeça, acompanhado do distinto professor [...], no dueto da ópera *Lucia de Lammermoor*; no intervalo do 3º ao 4º ato o [...] pela primeira vez o afamado *Carnaval de Veneza*, cuja execução digna de elogios [...].¹⁵⁷

O estudioso Lafayette Silva também cita o drama *O Poder do Ouro* como exemplo do ecletismo presente nos espetáculos do Fênix Dramática, destacando ainda a polivalência dos atores da companhia.¹⁵⁸ No entanto, mesmo considerando essa diversidade, a encenação de obras de autores nacionais que se afastavam do teatro cômico e/ou musicado era bastante incomum. Com exceção dos dramas de Agrário de Menezes e de Quintino Bocaiuva citados acima, nenhuma das obras pode ser caracterizada a partir dos pressupostos do teatro nacional

¹⁵⁵ *Les Brigands*, cujo libreto foi escrito por Henri Meilhac e Ludovic Halévy, estreou em Paris em 1869.

¹⁵⁶ A peça de Claranges-Lucotte foi descrita como um drama marítimo em alguns periódicos oitocentistas. Os mesmos anúncios, porém, davam grande destaque para a maquinaria cênica colocada nos palcos, o que permite concluir que os aspectos literários ficavam em segundo plano em tais representações. A avaliação do colunista de *A Vida Fluminense* da encenação no São Pedro é bastante depreciativa.

¹⁵⁷ **Diário do Rio de Janeiro**. Sexta Feira, 13 de novembro de 1874. O anúncio ainda destaca a esperada presença de Dom Pedro II no teatro.

¹⁵⁸ Segundo o autor, era possível assistir em “uma noite um drama ‘O Poder do Ouro’, e vinte e quatro horas depois, com os mesmo intérpretes, [a companhia] punha em cena uma peça fantástica, uma opereta, uma comédia”. SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. p. 52.

defendidos nas décadas anteriores: além de comédias e operetas, os dois dramas mencionados – *A Filha do Mar* e *O Poder do Ouro* – eram de origem francesa e portuguesa, respectivamente. Até mesmo a representação de *Os Mineiros da Desgraça* e de *Os Miseráveis* pelo Teatro Cassino em 1879 confirma essa impressão, uma vez que ambas haviam sido escritas mais de dez anos antes, fato que denota a pouca renovação nos gêneros considerados superiores.

Não se pretende afirmar, obviamente, a inexistência de autores ou dramas nacionais nos palcos oitocentistas na segunda metade do século XIX. Ao contrário, a produção dramática nacional ocupou um importante espaço nos palcos fluminenses, principalmente devido ao sucesso de comédias e das adaptações de operetas de sucesso. Todavia, as peças de maior aceitação nos palcos contrastavam com o modelo de teatro defendido nas décadas anteriores por nomes como Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Machado de Assis, entre outros. Buscava-se ainda a consolidação de uma dramaturgia nacional fundada em gêneros considerados superiores, pela adoção das regras do neoclassicismo seguida pela tentativa de renovação a partir da estética realista. É certo que as tentativas de composição de dramas realistas continuavam a existir, bem como a encenação de autores nacionais que haviam optado por modelos artísticos reputados como superiores. No conjunto, porém, eram os gêneros cômicos e musicados que prevaleciam, principalmente em teatros e companhias dramáticas que necessitavam da presença do público para manter suas atividades.¹⁵⁹

Por volta da mesma época, o teatro lírico apresentava situação semelhante, mesmo considerando o sucesso da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional nos primeiros anos da década de 60 do oitocentos. Embora de existência efêmera, a instituição logrou êxito nos seus principais objetivos – a saber, a criação e montagem de óperas de autores nacionais, além da tradução de óperas estrangeiras para o idioma português.¹⁶⁰ Além da já citada *A Noite de São João*, com partitura de Elias Álvares Lobo e libreto de José de Alencar, outras quatro obras subiram aos palcos do Lírico Fluminense por iniciativa da entidade: *A Noite do Castelo*, com libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, e *Joana de Flandres*, libreto de Salvador de Mendonça, ambas compostas por Carlos Gomes. Uma das composições inscritas no concurso organizado pelo diretor do Teatro Provisório também foi encenada pela instituição: *Moema e Paraguaçu*, escrita por Francisco Bonifácio de Abreu e musicada pelo maestro Sangiorgi. Por fim, resta a composição de Henrique Alves de Mesquita e Francesco Gumirato, intitulada *O*

¹⁵⁹ O caso do Ginásio Dramático é emblemático neste sentido: fundado sob a égide da renovação teatral, a companhia logo teve que ceder às necessidades financeiras e promover algumas mudanças no repertório, dando maior espaço para gêneros mais populares.

¹⁶⁰ Uma análise mais detalhada das atividades da instituição encontra-se na segunda parte do presente capítulo.

Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas, que subiu aos palcos em 1863, último ano de existência da instituição. O número de cinco óperas pode parecer pouco expressivo frente aos objetivos da Imperial Academia, mas é importante notar que tais representações aconteceram em um curto espaço de tempo, mais precisamente no espaço de cerca de seis anos entre a fundação e o fechamento da instituição. Além disso, o número se torna ainda mais significativo devido à quase inexistência de montagens de obras líricas nacionais nas décadas anteriores.

Se a partir de 1863 a presença de óperas nacionais foi praticamente nula nos palcos do Teatro Lírico Fluminense, as temporadas líricas estrangeiras continuaram regularmente, por intermédio de uma companhia contratada nos anos anteriores. Embora proporcionando representações em número expressivo, o repertório dos espetáculos era composto majoritariamente por reapresentações de obras consagradas, caso de *O Barbeiro de Sevilha* e de *Norma*, intercaladas com a estreia de algumas óperas novas, com destaque para obras do italiano Giuseppe Verdi e do francês Jacques Halévy.¹⁶¹ No início de 1867, porém, os espetáculos líricos cessaram de todo, devido ao término do contrato de concessão entre a administração do teatro e a companhia lírica. Essa interrupção abrupta foi logo notada por diversos colunistas, entre eles Machado de Assis, que abordou a questão em artigo escrito para o “Diário do Rio de Janeiro”, em 03 de janeiro de 1867:

Temos teatro lírico? Não temos teatro lírico? Tais foram as perguntas que se fizeram durante a semana passada, depois da representação da Luísa Miller, dada como a última da extinta empresa. O Diário Oficial veio por termo às dúvidas, declarando peremptoriamente que o governo não fez nem pretende fazer contrato sobre o teatro lírico concedendo subvenções ou loterias.¹⁶²

Na sequência, o autor justifica a não contratação de uma nova empresa devido à conjunta da Guerra do Paraguai, embora lamente a ausência dos espetáculos líricos nos teatros da corte. A carência de espetáculos líricos, contudo, foi sanada ainda no mesmo ano através da assinatura de um novo contrato entre empresário e administração do Lírico Fluminense, teatro que se manteve aberto até 1875, ano em que foi demolido. Nesse intervalo, ao que tudo indica, não houve companhia lírica regular, ficando a atividade no teatro restrita às breves temporadas líricas, além de algumas representações dramáticas.¹⁶³ Nesse cenário de declínio do gênero lírico, o Teatro Lírico Fluminense ainda sediou importante acontecimento: a estreia daquela

¹⁶¹ A relação das temporadas líricas nesse período encontra-se em: ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**, p. 66-70.

¹⁶² **Diário do Rio de Janeiro**. Quinta Feira, 03 de Janeiro de 1867. Ano LXVII, n. 03.

¹⁶³ PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**. p. 358.

que é considerada a principal obra lírica de inspiração nacionalista, a ópera *O Guarani*, do maestro Carlos Gomes, a partir do texto de José de Alencar.

Carlos Gomes, como mencionado, havia iniciado sua trajetória como compositor lírico na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, com a montagem de duas óperas de sua autoria. Após esse sucesso inicial, o jovem compositor mudou-se para a Itália – graças a uma bolsa de estudo concedida pelo Estado –, país de origem dos compositores operísticos mais difundidos no Rio de Janeiro oitocentista. Foi justamente na Itália, mais precisamente no Teatro Alla Scala de Milão, que Carlos Gomes assistiu à estreia de sua ópera mais famosa, *O Guarani*, em 19 de março de 1870.¹⁶⁴ Com libreto escrito em italiano, a partir do romance de José de Alencar, a obra alcançou grande sucesso no período e foi representada em diversos países, como Inglaterra e Estados Unidos. No Brasil, *O Guarani* estreou na noite de 02 de dezembro de 1870 como parte das comemorações do aniversário de Dom Pedro II, com grande repercussão em periódicos, como mostra a coluna publicada no Diário do Rio Janeiro dois dias após a estreia da ópera na cidade:

Realizou-se ante ontem no teatro Lírico a primeira representação do *Guarani*. A enchente foi extraordinária. Os distintos artistas M. Gase, Srs. Leimi, Ordinas, Orlandini, Sinigaglia e todos os executantes em geral mostraram na exibição de suas partes o quanto se interessam pelo sucesso da ópera. M. Gase, Leimi e Orlandini principalmente estiveram na realidade dignos da mais fervorosa ovação. O cenário magnífico, os vestuários, a *mise-en-scene*, garantiram à empresa a simpatia e a adesão do público reconhecido. Tratamos da festa no nosso folhetim de hoje, e aguardamos ocasião mais oportuna para expendermos melhor e mais esmerado juízo sobre a execução e sobre a grande partitura.¹⁶⁵

Descrições no mesmo teor podem ser encontradas em outros periódicos, bem como menções ao sucesso das encenações posteriores da ópera de Carlos Gomes no Lírico Fluminense. Embora os compositores líricos de origem nacional estivessem praticamente ausentes dos

¹⁶⁴ A respeito de Carlos Gomes e da estreia de *O Guarani* na Itália: “O romantismo da liberdade e dos grandes pensamentos tinha ainda seus adeptos. O ano de 1870 viu justamente aparecer um estranho personagem, brasileiro de origem: Antônio Carlos Gomes (1836-1896) nasceu em Campinas, perto de São Paulo; estudou música em Milão e compôs uma ópera estranha, *O Guarani*, em que se encontram todos os temas patrióticos tão caros a Verdi; a isso, o compositor acrescentava uma espécie de homenagem a Rousseau, ao fazer de seu herói um índio guarani (o próprio Carlos Gomes tinha ascendência indígena) que, depois de sofrer todos os malefícios por parte dos europeus, acaba – oh! escândalo – por merecer o amor da heroína branca nesse suntuoso melodrama. A música da obra é sólida, densa e apresenta por momentos aquela imperiosa urgência que prende a atenção nas óperas de Verdi. Carlos Gomes foi saudado como o herdeiro presuntivo do mestre e, em seguida, foi rapidamente esquecido entre os inúmeros compositores de dramas mais ou menos históricos (...).” LABIE, Jean-François. *A Ópera Italiana: depois de Verdi, Puccini*. In: MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**, p. 885-886.

¹⁶⁵ **Diário do Rio de Janeiro**. Domingo, 04 de dezembro de 1870. Ano 53, p. 02. Conforme mencionado pelo colunista, na coluna “Folhetim do Diário do Rio: Revista de Domingo” há uma descrição detalhada das festividades pelo aniversário do Imperador Dom Pedro II, ocasião em que mais uma vez a ópera de Carlos Gomes é mencionada de forma bastante elogiosa.

palcos, a estreia de *O Guarani* pode ser considerada um desdobramento do projeto iniciado com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. É importante lembrar que o próprio Carlos Gomes havia iniciado sua carreira como compositor lírico no âmbito da instituição, com duas obras inspiradas no medievo europeu. Com o *Guarani*, o compositor havia não apenas utilizado como material para o libreto uma obra de evidente viés nacionalista, mas também composto uma ópera que dialogava com a tradição operística italiana, objetivos que estavam no cerne dos projetos de fundação de um teatro lírico nacional.

Em que pese o sucesso alcançado, a ópera de Carlos Gomes destoava de forma marcante da produção nacional do período, tanto no gênero lírico quanto no dramático. Para os contemporâneos, as expectativas de criação de uma ópera nacional figuravam ao lado da necessidade de constituição de uma literatura dramática brasileira, e ambas se relacionavam com a concepção de um teatro revestido de ideias de progresso e civilização. Contudo, quando a ópera de Carlos Gomes estreou no Rio de Janeiro, o padrão da programação de espetáculos se afastava cada vez mais das expectativas nutridas por literatos, como mostra um anúncio relativo aos espetáculos teatrais publicado em 20 de novembro de 1870: no Teatro Lírico teria lugar a 22^a e a 23^a récita da ópera *A Africana*¹⁶⁶; no Teatro São Luiz, seria representado um drama intitulado *O Testamento de Uma Pobre*; no Teatro Ginásio, em duas noites de espetáculos, seriam representadas cinco comédias diferentes; no Lírico Francês, Jacques Offenbach aparecia novamente com *A Princesa de Trebizonda*; por fim, o Circo Olímpico anunciava um “magnífico e em parte novo espetáculo”, composto de equitação, ginástica, mímica e coreografias.¹⁶⁷ Portanto, de um total de oito obras representadas nas semanas seguintes, apenas uma – a ópera *A Africana* – se relacionava com os ideais de teatro cultivados nas décadas anteriores. O restante da programação teatral da cidade era majoritariamente composto por comédias breves, com exceção de um melodrama de origem portuguesa. Chama atenção também o anúncio do Circo Olímpico – espetáculo que, pelos padrões da época, não poderia ser considerado, a rigor, uma representação teatral.

Além dos modelos dramáticos mencionados, as últimas décadas do século XIX assistiram também à difusão crescente da comédia de costumes. Embora composições do gênero estivessem presentes nos palcos fluminenses durante boa parte do oitocentos, o período em destaque é apontado como o de consolidação do modelo, principalmente por meio da produção de França Junior e Artur Azevedo. Da mesma forma que as composições de

¹⁶⁶ Possivelmente trata-se de *A Africana*, de Giacomo Meyerbeer e libreto de Eugene Scribe, que estreou em Paris no dia 28 de abril de 1865. O anúncio, porém, informa que se trata de uma ópera italiana, o que indica que pode tratar-se de uma adaptação para o italiano do libreto original escrito em francês.

¹⁶⁷ **Diário do Rio de Janeiro**. Domingo, 20 de novembro de 1870. N. 321, ano 53.

Martins Pena, parcela expressiva das comédias desses dois autores consistiam em peças curtas, com apenas um ato, que apostavam na sátira aos tipos e costumes brasileiros e abordavam temas que variavam da política aos casamentos arranjados.¹⁶⁸ Como indício da receptividade e grande difusão desse gênero de peças, convém destacar que a produção dos dois autores se estendeu por quase meio século, já que a primeira obra de França Junior, *Tipos da Atualidade*, data do ano de 1862, enquanto *O Dote*, de Artur Azevedo, subiu aos palcos em 1907. Além disso, a primeira peça havia estreado nos palcos do Ginásio Dramático no período em que o teatro ainda era identificado com a proposta de renovação do teatro nacional, fato que comprova a diversidade de espetáculos e gêneros no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do oitocentos.

Além da comédia de costumes, outro gênero de espetáculo alcançou grande sucesso nos palcos do Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX, utilizando para tanto um modelo bastante próximo daquele consagrado pelas operetas. Tais espetáculos, denominados *Revistas de Ano*¹⁶⁹, consistiam em uma série de números musicais acompanhados por danças, com o objetivo de repassar nos palcos os principais eventos ocorridos no ano anterior, através de um olhar marcadamente cômico. Dessa forma, além de compartilharem com as operetas o objetivo satírico, as revistas apresentavam também a música e a dança como elementos centrais na construção do espetáculo. Embora o primeiro registro de uma representação desse tipo date de 1859, com a peça *As Surpresas do Senhor José da Piedade*¹⁷⁰, as revistas de ano só alcançariam sucesso a partir de 1884, ano em que o palco do Teatro Príncipe Imperial do Rio de Janeiro assistiu à estreia de *O Mandarin*, revista cômica do ano de 1883, escrita por Artur Azevedo. A partir de então, o gênero ganharia espaço cada vez maior: entre a estreia de *O Mandarin*, em 1884, e *O Ano que Passa*, em 1907, Artur de Azevedo compôs mais dezessete revistas. Moreira Sampaio foi outro autor que compôs um número expressivo de revistas nesse período, fator indicativo da grande penetração do gênero nos palcos fluminenses. Este último, aliás, havia colaborado com Artur Azevedo na criação de *O Mandarin*, em uma parceria elogiada em diversos periódicos oitocentistas. A passagem

¹⁶⁸ AGUIAR, Flávio. **A Continuação da Comédia de Costumes**. In: FARIA, João Roberto de. Op. Cit. p. 233-250.

¹⁶⁹ Segundo a definição de João Roberto de Faria: “As revistas de ano, como o próprio nome sugere, passa em revista os principais acontecimentos do ano anterior. Tudo o que foi importante ou que obteve repercussão – um fato político, um crime, uma invenção, a criação de um jornal, a falência de um banco, uma obra literária, um espetáculo teatral, uma epidemia etc. – é personificado em cena e ganha tratamento cômico, algumas vezes de alcance crítico ou satírico.” FARIA, João Roberto de. **Ideais Teatrais**, p. 161.

¹⁷⁰ A peça estreou no dia 15 de janeiro de 1859, no Teatro Ginásio Dramático, e foi proibida após três ou quatro apresentações porque ridicularizava o “Diário do Rio de Janeiro”; a peça, porém, não atraiu público significativo. BRITO, Rubens José Souza. **O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Buletas**. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**. p. 225.

abaixo, por exemplo, foi retirada de uma coluna publicada no periódico *Brazil*, de 11 de janeiro de 1884:

Com imensa concorrência e justa curiosidade, subiu ante ontem à cena neste teatro a revista de ano “O Mandarim”, espirituosa comédia escrita pelos distintos comediógrafos Artur Azevedo e Moreira Sampaio. O gênero de composição a que se filia o novo trabalho dos laureados escritores é bem conhecido.

O grande motivo da curiosidade do público era a contextura e encadeamento dos fatos que mais salientes se tornaram durante o ano último. Por este lado podemos asseverar que o trabalho é dos mais completos: em finas alusões, a crítica exerceu um dos seus mais estimáveis direitos; houvessem os autores do *Mandarim* podido gozar da liberdade de que tanto carece o escritor, e com certeza o êxito seria muito maior.¹⁷¹

Algumas edições após a estreia da revista, *O Mandarim* voltou outra vez à pauta do periódico, dessa vez com uma análise mais detalhada da obra. A segunda coluna repete o tom elogioso observado no trecho reproduzido acima, embora o autor dos dois textos faça algumas censuras relativas à linguagem e desempenho dos atores¹⁷². Deve-se destacar, contudo, dois pontos: as congratulações a Artur Azevedo e Moreira Sampaio pelo êxito em adaptar um modelo de espetáculo bastante difundido em Paris, e a percepção das particularidades presentes nesse gênero de representação:

Aproveitaram os autores com muito gosto alguns trechos mais populares das operetas cantadas o ano passado em nossos teatros, concorrendo com os principais contingentes a *D. Juanita* e o *Bocaccio*.

Não há neste gênero enredo nem ação dramática, pois difícil seria a fatos isolados e acontecimentos disparatados dar um desenlace que não fosse como toda a peça uma situação cômica [...].¹⁷³

As menções às comédias de costumes e às revistas de ano em periódicos, contudo, nem sempre possuíam o tom elogioso dos excertos acima. Para muitos dos contemporâneos, a consolidação ou surgimento de novos gêneros teatrais apenas confirmava a avaliação feita por Machado de Assis no início da década de 70 do oitocentos, em que o escritor acusava o baixo gosto do público como fator decisivo para decadência do teatro nacional – decadência evidenciada pelo domínio da “cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores”.¹⁷⁴ A resposta de muitos autores de operetas e comédias de sucesso nos palcos foi apontar a especificidade própria dos gêneros

¹⁷¹ **Brazil**: órgão do partido conservador. Sexta Feira, 11 de janeiro de 1884. Número 09, ano II, p. 02.

¹⁷² Os textos voltarão a ser abordados no terceiro capítulo da presente tese.

¹⁷³ O restante do parágrafo descreve uma tentativa de quadro que funcionaria como desfecho, por meio da realização de um casamento. *Brazil*: órgão do partido conservador. Sábado, 19 de janeiro de 1884. Número 16, ano II, p. 02.

¹⁷⁴ Machado de Assis. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 29, pp. 150-151. In: FARIA, João Roberto. **Ideais Teatrais**, p. 569.

leves, em oposição às pretensões de dramas e comédias realistas. Tal defesa aparece, por exemplo, em um artigo escrito por Aluísio Azevedo e publicado no periódico *Gazeta da Tarde* em 1882:

A opereta não se propõe a cauterizar vícios, nem reformar os costumes. A opereta entre nós, propõe-se exclusivamente a servir ao público, em mesa redonda, algumas iguarias temperadas ao paladar do mesmo público. Quem não gostar desses petiscos, não se assenta à mesa. O escrúpulo desde que não seja a tradução sincera e espontânea dos meios em que nos educamos, longe de ser uma folha de parreira é simplesmente uma tabuleta.¹⁷⁵

A posição defendida pelo autor encontrou ressonância nas sentenças de outros literatos nos anos seguintes, como Raul Pompeia e o próprio Artur Azevedo. Mesmo em alguns textos pautados pela defesa de uma atividade teatral voltada para o aprimoramento dos espectadores, é possível notar uma capitulação dos autores frente ao sucesso representado pelos gêneros mais leves. Em muitos casos, reconhecia-se a necessidade de oferecer ao público espetáculos inspirados nos mais diversos modelos, até mesmo como estratégia de sobrevivência financeira de teatros e companhias dramáticas. Nas páginas do jornal *O Espectador* de 03 de dezembro de 1881, é possível encontrar uma formulação nesse sentido:

Um fato que devia há muito ter chamado a atenção dos empresários de teatros.

Em 1875 começou a empresa do Phenix a explorar um novo gênero de espetáculos e deu-nos *A Filha de Maria Angu*, paródia da ópera francesa *La Fille de Madame Angot*; antes a mesma empresa tinha montado como ensaio daquele gênero de peças a *Giralda-Giraldinha*, paródia da ópera francesa *Giroflé-Giroflá*.

O resultado deste empreendimento está muito patente, contratou elementos indispensáveis e hoje no Rio de Janeiro é o único teatro em que as peças passam da centésima representação.

Não queremos dizer com isso que todos os teatros devem representar óperas cômicas.

Vamos mostrar a razão de nossa observação.

Para conseguir o resultado que o Phenix consegue é fazer o mesmo, isto é: cada teatro explora o seu gênero de peças, porque assim conseguirá completa afinação dos seus artistas.

Exceto a empresa do Phenix, as demais companhias não seguem esta regra que tão bons resultados tem dado, representando dramas, comédias, etc., obrigando muitas vezes os seus artistas sacrificarem os papéis.¹⁷⁶

¹⁷⁵ AZEVEDO, Aluísio. **O Nosso Teatro**. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 1882. In: FARIA: João Roberto. **Ideias Teatrais**. p. 581-583.

¹⁷⁶ **O Espectador**: publicação quinzenal; órgão consagrado à arte dramática. Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1881, ano 1, número 04, p. 01. No número seguinte, o colunista continua elencando outros expedientes inadequados adotados pelos empresários, como o de representar as mesmas peças que os teatros concorrentes.

Nos parágrafos seguintes, o colunista elencou ainda os inconvenientes dos poucos ensaios e do tempo exíguo para que os atores ensaiassem de forma adequada seus papéis, devido à sucessão de peças de diferentes gêneros representadas por uma mesma companhia.

Em outras edições do mesmo periódico, dedicado exclusivamente à cobertura teatral, artigos com essa mesma percepção aparecem de maneira frequente. Nas últimas décadas do século XIX, portanto, parece consolidada entre os literatos a percepção de que os teatros da corte deveriam se dedicar a atrair públicos específicos, mais afeitos ao consumo de determinados gêneros dramáticos, o que acarretava a necessidade de uma constante renovação de obras e modelos nas programações das diversas casas de espetáculos. Assim, em 10 de outubro de 1882, o colunista do mesmo *Espectador* estimava que *A Cruz Vermelha* estaria mais de acordo com o gosto dos *habitués* do Fênix Dramática¹⁷⁷; no mesmo texto, ao tratar da estreia de uma obra de Moreira Sampaio, intitulada *Os Botocudos*, no Recreio Dramático, o colunista advertia os leitores acerca da possível rejeição da peça pelo público do teatro:

Se bem que escrita com algum espírito e possuindo cenas bastante interessantes, ela não é daquelas que agradam ao público do teatro Recreio, que habituado a comédias nacionais, não quer entretanto que elas sejam no teor de *Os Botocudos*, mas sim contendo fatos que quando mesmo não tenham tido lugar, possam contudo dar-se; é talvez exigente pensando deste modo, mas não seremos nós, com certeza, quem lhe nega esse direito.¹⁷⁸

Mas o gosto refinado dos espectadores do Recreio não garantia a sobrevivência da companhia lotada naquele teatro. Na mesma edição em que se encontram as passagens anteriores, há outro artigo tratando de uma possível reorganização do Recreio – reorganização que poderia causar impactos tanto na manutenção da companhia como no próprio desenvolvimento do teatro nacional:

Há uma parte do público que tem-se interessado pela prosperidade da associação do Teatro Dramático, por ter no seu programa o restabelecimento da arte dramática brasileira. A associação tem no seu arquivo cerca de 14 comédias de costumes nacionais, para serem representadas; entretanto, segundo nos consta, ela acaba de contratar com o escritor português Eduardo Garrido todas as [suas] peças, tanto originais como traduzidas por sua hábil pena; à vista disso a associação afasta-se do seu programa, levando à cena peças estrangeiras, enquanto que as nacionais ficam expostas ao pó no arquivo do teatro e os seus autores arrependidos de terem escrito comédias nacionais, quando podiam com simples traduções ver uma peça em cena.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Já no primeiro parágrafo do texto, o autor sentencia sobre “A Cruz Vermelha”: “É um drama que faz atualmente as delícias dos ‘habitués’ do Phenix Dramática.” **O Espectador**: publicação quinzenal; órgão consagrado à arte dramática. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1882, ano II, número 07, p. 01.

¹⁷⁸ **O Espectador**: publicação quinzenal; órgão consagrado à arte dramática. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1882, ano II, número 07, p. 02.

¹⁷⁹ **O Espectador**: publicação quinzenal; órgão consagrado à arte dramática. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1882, ano II, número 07, p. 01.

Vê-se, portanto, que a preocupação com o desenvolvimento de uma arte dramática brasileira ainda ocupava parte significativa das reflexões dos contemporâneos. Além disso, embora os elogios às operetas e comédias leves fossem frequentes no periódico em destaque, o repertório presente na programação do Recreio é descrito como de maior valor artístico para a arte nacional – impressão reforçada ainda pela menção ao gosto do público frequentador daquele teatro. As críticas às alterações na organização da companhia, por sua vez, deixam evidente que tal projeto de constituição de uma dramaturgia nacional continuava perdendo espaço nos palcos para outros gêneros, inclusive para traduções de obras estrangeiras.

Ao final do século XIX, portanto, a organização da atividade teatral no Rio de Janeiro apresentava um contraste marcante com o início do oitocentos. Em comparação com os dois teatros existentes na corte no ano da estreia de *Antônio José*, na década de 60 do oitocentos cerca de sete casas de espetáculos funcionavam regularmente; já na década seguinte, o total passou para dez estabelecimentos.¹⁸⁰ Mas as alterações não se resumem à quantidade de casas teatrais, já que a emergência de novos gêneros de espetáculos foi um dos traços mais notáveis dos palcos fluminenses: ao teatro romântico sucederam os dramas e comédias da escola realista; à comédia de costumes vieram somar-se outros gêneros leves, como os vaudevilles, operetas e revistas de ano; ao lado de representações dramáticas, teatros organizavam espetáculos baseados em números circenses, música e danças. Mesmo diante dessa dinamização representada pelo incremento no número de teatros e de representações, a percepção de grande parte dos contemporâneos era a de que muito pouco havia sido alcançando. Tal discrepância se explica pelo parâmetro utilizado nas diferentes avaliações proferidas no período, baseadas em um projeto de consolidação de um teatro nacional. Em um primeiro momento, tal projeto voltou-se para o Teatro São Pedro de Alcântara, considerado o teatro oficial da corte devido aos significativos subsídios públicos dispensados para seu funcionamento. Em seguida, a renovação proposta pelo Ginásio Dramático encontrou também adeptos, principalmente pelo teor reformador – tanto estético quanto moral – dos dramas e comédias realistas. O grande sucesso das operetas e dos gêneros leves, porém, suplantou os projetos relacionados à criação de um teatro nacional baseado em gêneros considerados mais elevados, fato que pode ser ilustrado pela própria trajetória descendente do Teatro São Pedro de Alcântara: se em 1838 a fundação do teatro nacional havia se materializado na encenação

¹⁸⁰ Além dos já citados no decorrer do texto, como o São Pedro de Alcântara, o Ginásio Dramático, Fênix Dramática, entre outros, merecem destaque: Teatro de Variedades (1860); Teatro Vaudeville (1874); São Luiz (1870); D. Pedro II (1871); Teatro Cassino (1872); Politeama Fluminense (1876); Recreio Dramático (1877). Levantamento feito a partir da obra de Lafayette Silva. SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro.**

de *Antônio José*, na década de 70 o posto de principal teatro da corte era ocupado pelo Teatro Fênix Dramática, com um repertório composto de comédias de costumes, operetas e outros gêneros leves.

1.6 As Instituições.

No decorrer do oitocentos, grande parte dos esforços em prol do desenvolvimento de um teatro nacional voltou-se para a fundação de instituições de fomento à atividade teatral. Embora criadas em momentos distintos e com objetivos específicos, tais instituições compartilhavam uma concepção artística bastante semelhante – concepção essa pautada por um ideal da arte como uma produção intelectual de caráter elevado. Tratava-se, portanto, não apenas da necessidade de constituir um teatro com características nacionais, mas de fazê-lo a partir de referenciais específicos, cuidando da sua inserção na tradição dramática europeia e estimulando os autores locais a adotarem em suas composições princípios pedagógicos, com vistas à civilização e educação moral da sociedade. Nesse sentido, e ainda que atuando em áreas muitas vezes distintas como a formação de músicos, montagem de espetáculos e censura teatral, tais entidades funcionaram como instâncias normativas para a atividade teatral do período, indicando as direções consideradas mais adequadas para o seu desenvolvimento. Dentre as instituições que foram criadas nesse período e que se relacionam com esse ideal de teatro nacional, três merecem atenção: o Conservatório Dramático Brasileiro, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e, em menor medida, o Conservatório de Música.

A última das entidades citadas acima foi criada com o objetivo expresso de fornecer aos palcos artistas capacitados para as encenações que empregassem recursos musicais, como canto e acompanhamento instrumental. Tanto o decreto que estabeleceu a criação do Conservatório como os estatutos que determinavam suas regras trazem a data de 21 de janeiro de 1847, embora os esforços em prol da fundação de uma entidade com tal função remontassem ao início da mesma década.¹⁸¹ De toda forma, os artigos do referido estatuto ilustram os objetivos e expectativas envolvidas na iniciativa:

Art. 1º. O Conservatório de Música que, na conformidade do Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841, tem de fundar a Sociedade de Música desta Corte, terá por fim, não só instruir na Arte da Música as pessoas de ambos os sexos, que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer as exigências do Culto e do Teatro.

¹⁸¹ O Conservatório foi criado através do decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847. Todavia, em 1841, duas loterias já haviam sido concedidas à Sociedade Beneficência Musical com a finalidade de organização do Conservatório de Música. Ou seja, foi apenas sete anos depois que a iniciativa deu resultado.

Art. 2º. Constará o Conservatório das seguintes aulas:

1ª. De rudimentos, preparatórios e solfejos.

2ª. De canto para o sexo masculino.

3ª. De rudimentos e canto para o sexo feminino.

4ª. De instrumentos de corda.

5ª. De instrumentos de sopro.

6ª. De Harmonia e Composição.¹⁸²

Pelo disposto nos dois primeiros artigos, o Conservatório deveria oferecer aulas de canto para ambos os sexos, bem como de instrumentos de corda e sopro. Porém, devido a uma série de dificuldades administrativas e financeiras, as atividades iniciaram-se apenas no ano seguinte, com o curso de canto e solfejo masculino. A atenção com a formação de cantores não era gratuita: além de o gênero operístico ocupar espaço significativo nos teatros da corte, outros gêneros dramáticos comportavam intervenções musicais. Assim, um dos principais objetivos da instituição era a formação adequada de cantores de ambos os sexos, destinados à participação nos espetáculos dos teatros existentes no Rio de Janeiro, em especial naqueles subvencionados pelo poder público. Essa expectativa direcionada ao Conservatório fica ainda mais evidente ao analisarmos uma petição encaminhada à Câmara dos Deputados, em 23 de junho de 1841, subscrita por sete professores de música em nome da Sociedade Beneficência Musical:

A Capital do Império, senhores, terá de ver bem depressa a época em que para a Capela Imperial não haja professores precisos, e que igualmente não se possa entreter o Teatro Nacional, se um conservatório não for imediatamente criado a fim de abrir mais uma carreira a nossa mocidade talentosa de ambos os sexos, e promover assim a moralidade pública; um conservatório onde se possam aproveitar as excelentes disposições dos brasileiros, e onde se façam ótimos artistas que vão enriquecer o teatro, mesmo como cantores, visto que esses só podem vir da Europa por imensos sacrifícios. Se, pois, um conservatório não vier como âncora das artes no Brasil, abrilhantar o culto e iluminar o teatro, qual será o nosso estado relativo à música quando mais alguns anos forem passados? A Sociedade Musical já impediu, senhores, a ruína total da música e apesar de seus esforços não pode de maneira alguma fazê-la progredir sem o vosso auxílio. A missão de conservar está realizada mas esta não pode durar se a criação de novos artistas não vierem substituir aqueles que desaparecem pra sempre.¹⁸³

¹⁸² Decreto 496, 21 de Janeiro de 1847. **Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1848, p.10-13.

¹⁸³ MAZZIOTTI, Fortunato. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império por Fortunato Mazziotti e outros professores de música, solicitando a criação de conservatório de música e a concessão de duas loterias anuais, por espaço de oito anos em nome da Sociedade Musical. 1841 In: CARDOSO, Lino de Almeida. **O Som e o Soberano.**, p. 320.

A criação de um Conservatório possibilitaria, assim, a formação de cantores e músicos brasileiros, sem a necessária importação de artistas europeus. Mesmo diante desses apelos, o curso voltado para o canto feminino foi implantado tardiamente, em 1852, e somente após a realização de novas loterias para o financiamento das atividades da entidade. A partir de 1855, novo impulso foi dado à missão da entidade, quando mais aulas passaram a ser ministradas: acompanhamento e órgão, duas de instrumentos de corda e duas de sopro. Todavia, mesmo sendo alvo da atenção do poder público, o Conservatório não logrou êxito no desenvolvimento de suas atividades e terminou sendo anexado à Academia de Belas Artes em 1856, embora conservasse regulamento próprio. A instituição se manteve em atividade até janeiro de 1890, quando foi extinta pelo decreto nº 143.¹⁸⁴

Os esforços envolvidos em função da criação de um Conservatório revelam uma atividade teatral bastante dinâmica no período. Os teatros do Rio de Janeiro oitocentista reservavam um espaço significativo para a música e, em especial, para o teatro lírico. Esse espaço privilegiado pode ser avaliado pela presença constante de companhias líricas estrangeiras nos teatros, em especial no Teatro São Pedro de Alcântara, que manteve por tempo considerável uma companhia italiana fixa – exigência estabelecida por um dos decretos de concessão de loterias para a empresa. Nesse cenário, a inauguração do Conservatório de Música se justificava plenamente, devido à necessidade de suprir os palcos com artistas e músicos profissionais, com o benefício adicional de “abrir mais uma carreira para a mocidade talentosa de ambos os sexos”. Além disso, no período de fundação da entidade, ganhava destaque nas páginas dos jornais e revistas a tópica da criação de uma ópera nacional, projeto que só se concretizaria, obviamente, com a formação de artistas e músicos brasileiros.

A fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional ocorreu justamente nesse cenário. Embora possuísse entre seus objetivos a formação de cantores líricos nacionais, o principal mote da entidade era a montagem de óperas nacionais, categoria que pode ser definida como composições líricas escritas, musicadas e encenadas por artistas brasileiros.¹⁸⁵ Em sua primeira fase, contudo, a instituição teve uma existência bastante efêmera: quando foi criada, em 25 de março de 1857, o plano inicial de atividades previa que entidade seria responsável pela montagem de óperas italianas ou francesas – vertidas para o português – e

¹⁸⁴ Decreto 1.542, 23 de Janeiro de 1855; e Decreto 1603, 14 de Maio de 1855. **Coleção de Leis do Império do Brasil**, Tomo XVIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1855, p. 54-57; 402-429.

¹⁸⁵ A definição de ópera nacional é bastante imprecisa: além da nacionalidade dos autores, havia a necessidade de envolvimento de instituições e/ou artistas formados no país. Existem, claro, exceções, já que algumas obras encenadas não preenchiam necessariamente tais requisitos, como no caso de “Marília de Itamaracá”, de autoria de europeus radicados no Brasil. Tal particularidade, todavia, não impediu que a ópera fosse classificada como nacional. O tema escolhido também pode ser considerado controverso, já que temáticas nacionais conviviam com assuntos retirados do medievo europeu.

pela encenação de ao menos uma ópera de origem nacional por ano.¹⁸⁶ No ano seguinte, porém, a Academia sofreu uma reforma administrativa, com a instalação de novo conselho diretor e aprovação de novos estatutos. De acordo com as novas diretrizes aprovadas em 27 de outubro de 1858, as atividades referentes aos espetáculos estrangeiros ficariam suspensas, com o intuito de priorizar a formação de artistas nacionais, como pode ser observado no trecho que segue:

Art. 1º: A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim: 1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos; 2. Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.

Art. 2º: Para preencher estes fins a Imperial Academia terá as aulas necessárias e contratará os artistas indispensáveis, contanto que sua despesa não exceda ao produto de 4 loterias anuais que lhe foram concedidas.¹⁸⁷

Quando da fundação da instituição, os regulamentos previam a ação conjunta entre a Imperial Academia e o Conservatório de Música: a primeira, encarregada da montagem de espetáculos; e a segunda, da formação de artistas. Todavia, pelo que vem escrito acima, a instituição passou também a atuar na formação de artistas nacionais, inclusive com a criação de aulas específicas voltadas para o canto lírico, medida que se justifica pelas dificuldades enfrentadas pelo Conservatório de Música já discutidas anteriormente. Mas a situação da Imperial Academia, tanto no aspecto financeiro quanto administrativo, não era melhor que a do Conservatório. Por esse motivo, a instituição foi formalmente extinta em 1860 por meio do decreto número 2.593 de 12 de maio daquele ano. Tal medida, contudo, parece ter sido adotada apenas para que nova reestruturação fosse realizada, pois cerca de um mês depois, mais precisamente em 17 de junho, outro contrato foi assinado entre a administração do Teatro Lírico Fluminense e uma companhia lírica italiana, possibilitando assim a continuidade das atividades da Academia. Esse contrato possuía ligeiras alterações em relação aos estatutos originais, sendo a mais significativa a mudança do nome da entidade para Ópera Lírica Nacional.¹⁸⁸

A segunda fase da instituição, sob nova denominação, alcançou maior êxito em seu principal objetivo – a saber, a encenação de óperas de autores nacionais. Além da mudança dos espetáculos para o Teatro Lírico Fluminense, uma das primeiras iniciativas da Academia

¹⁸⁶ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II.**, p. 91.

¹⁸⁷ Estatutos da Imperial Academia. In: ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II.**, p. 95. Cabe esclarecer que, devido à falta de cantores líricos, era comum a contratação de artistas estrangeiros por empresários fluminenses.

¹⁸⁸ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II.**, p. 94. E o retorno de D. José Amat como responsável.

após sua reestruturação foi a montagem da ópera *Pipelet*¹⁸⁹, com libreto traduzido por Machado de Assis a partir da obra de Eugene Sue.¹⁹⁰ Em 1860, finalmente os esforços em prol da criação de uma ópera nacional alcançaram sucesso, com a montagem de uma ópera com assunto e idioma nacional, escrita e musicada por brasileiros: trata-se de *A Noite de São João*, com versos de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo. No ano seguinte, além da reapresentação de *A Noite de São João*, o libreto de *Moema e Paraguaçu* ganhou partitura do maestro italiano Sangiorgi e estreou em 29 de julho de 1861. Mas estava reservado para o dia 04 de setembro daquele ano o evento mais importante da temporada, a estreia da ópera *A Noite do Castelo*, com música do jovem compositor Carlos Gomes e libreto em português de Antônio José Fernandes dos Reis, a partir do poema do espanhol Antônio Feliciano de Castilho. A obra alcançou grande sucesso, sendo reapresentada mais seis vezes no mesmo ano – aceitação que fez com que Carlos Gomes retornasse ao palco no ano seguinte, com a ópera *Joana de Flandres*, a partir de libreto de Salvador de Mendonça. A segunda ópera de Carlos Gomes, contudo, alcançou resultados menos animadores.¹⁹¹

Tanto a criação da Imperial Academia como o conjunto de obras citadas acima são representativos de importante parcela da atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista. Embora comumente tratado nas narrativas dedicadas à história da música, o teatro lírico nesse período era concebido como parte integrante do que os contemporâneos denominavam como *teatro nacional*. Os libretos de óperas nacionais e estrangeiras, por exemplo, deveriam passar também pelo crivo do Conservatório Dramático, e as colunas que se dedicavam à cobertura dos teatros dedicavam igual atenção aos dois gêneros. No âmbito de instituições como o Conservatório de Música e a Imperial Academia, o teatro lírico e a própria música eram idealizados como atividades teatrais por excelência, ou seja, eram planejados para serem executados nos palcos e teatros da corte. Os esforços em prol da nacionalização do teatro

¹⁸⁹ Wilson Martins alerta para a grafia original da obra representada no Rio de Janeiro, “Pipelé”, com música de Serafino Amedeo Ferrari. “A singularidade ortográfica do título deixava suspeitar que ele [Machado de Assis] não havia trabalhado sobre do texto de Eugene Sue e, dado engano, provavelmente nem o conhecia: a forma Pipelet foi restaurada pelos jornalistas da época, para maior confusão da história literária. As pesquisas de Jean-Michel Massa confirmaram, com efeito, que, quatro anos antes, o maestro Serafino Amedeo Ferrari havia musicado o libreto de Raffaele Berninzone, *Pipelè, ossia Il Portinaio di Parigi*, levado com enorme sucesso na cidade de Veneza; é razoável supor que serviu de inspiração a Machado de Assis, cujo próprio libreto, por ironia generosa da história, se perdeu.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira. Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 86-87.

¹⁹⁰ O expediente de tradução e adaptação de obras europeias constava nos primeiros estatutos da instituição, e foi usada por ela de forma reiterada.

¹⁹¹ A descrição das atividades e das obras apresentadas pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional é baseada no levantamento feito por Ayres de Andrade. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II.**, p. 100-107.

lírigo aparecem, portanto, como parte integrante dos debates em torno da necessidade de criação de uma literatura dramática no Brasil.

Todavia, mesmo com os êxitos alcançados, a Academia de Ópera teve uma existência efêmera. Depois da montagem da versão nacional de *La Traviata*, do italiano Giuseppe Verdi, a entidade viu-se em meio a um confronto entre os atores da companhia lírica e a administração do teatro, motivado por cláusulas contratuais não observadas por ambas as partes. No mesmo ano, D. José Amat, então responsável pela administração, viu-se envolvido em nova polêmica – dessa vez com Elias Álvares Lobo, autor de uma ópera intitulada *A Louca*¹⁹². Na ocasião, o compositor alegou que havia cedido os direitos da obra para a Academia, e agora cobrava uma justificativa para o fato da ópera não haver sido montada. Além disso, a instituição passou por novas mudanças administrativas, sendo a principal delas a mudança na forma de financiamento de suas atividades: o poder público, que até então financiava as companhias líricas italiana e brasileira de forma separada, assinou contrato com uma nova empresa encarregada de administrar as duas companhias de forma conjunta. A mudança teve efeitos negativos para o teatro lírico nacional, pois a maior parte da verba governamental era empregada para o financiamento da temporada lírica italiana, mais rentável que a concorrente. Por sua vez, mesmo nas montagens de óperas nacionais, os artistas brasileiros eram preteridos em favor dos europeus, principalmente italianos. Foi o que aconteceu com *Joana de Flandres*, cantada em português por atores italianos, fato que prejudicou decisivamente a execução e recepção da obra.¹⁹³ Devido a todos esses problemas administrativos e artísticos, apenas mais uma composição nacional subiu aos palcos, cujo título era *O Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas*, representada pela primeira vez em 24 de outubro de 1863 no Teatro Lírico Fluminense. A partitura da obra foi assinada pelo paulista Henrique Alves de Mesquita, e o libreto, originalmente escrito em italiano por Francesco Gumirato, havia sido traduzido para o português por Vicente De Simoni. Depois de uma reapresentação dessa mesma ópera no ano seguinte, encerravam-se tanto a temporada de apresentações como as atividades da Ópera Lírica Nacional, pondo fim às tentativas de criação de um teatro lírico nacional pela instituição.¹⁹⁴

O Conservatório Dramático Brasileiro pode ser considerado o órgão que atuou de maneira mais incisiva no desenvolvimento e organização do cenário teatral no Rio de Janeiro, embora tal ação se afastasse, na maior parte das vezes, dos objetivos que originaram sua

¹⁹² Segundo Ayres de Andrade, o texto da peça encontra-se perdido.

¹⁹³ A situação descrita, a respeito de cantores italianos cantando em português, foi comum no período, como atesta a presença constante do tema em diversos periódicos.

¹⁹⁴ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**, p. 103-109.

criação. Nos artigos orgânicos da instituição, aprovados em 30 de abril de 1843, encontram-se as principais diretrizes da associação:

O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário – animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenha subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.¹⁹⁵

Nota-se, no trecho acima, os dois propósitos principais da entidade: a promoção da arte dramática e a correção dos vícios ou defeitos presentes nos textos submetidos aos membros do Conservatório. O segundo dos objetivos, o de “correção dos vícios”, supõe um trabalho de censura das obras apresentadas, possibilidade indicada no artigo 12 dos estatutos da instituição:

Se o Governo Imperial houver por bem de encarregar ao Conservatório a censura das peças que subirem à representação nos teatro públicos da Corte, ou ainda sua inspeção moral, o Conservatório se prestará prontamente a este encargo, podendo propor e requerer o que lhe pareça acertado para o seu cabal desempenho.¹⁹⁶

De fato, dois anos depois de sua fundação, mais precisamente em 19 de julho de 1845, um decreto oficializou e estipulou as regras para o julgamento e proibição de obras teatrais pela instituição, com validade para todos os teatros da corte. A partir desse momento, portanto, o Conservatório Dramático Brasileiro se confunde com a história da censura no Brasil.¹⁹⁷

É importante destacar que antes mesmo da criação do Conservatório, o poder público já exercia controle sobre as representações teatrais. No período anterior à existência da

¹⁹⁵ Estatuto do Conservatório Dramático Brasileiro, de 13 de março de 1843. In: SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro.**, p. 35. Os membros fundadores da instituição são os seguintes: Diogo Soares da Silva de Bivar, presidente; Cônego Januário da Cunha Barbosa, vice-presidente; José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, primeiro secretário; Luis Carlos Martins Pena, segundo secretário; José Florindo de Figueiredo Rocha, tesoureiro; Luís Garcia Soares de Bivar, procurador. Tendo ainda em seu quadro Francisco de Paula Vieira de Azevedo, Hermógenes Francisco de Aguiar Pantoja, José Pereira Lopes Cabral, Manuel de Araújo Porto Alegre, Agostinho Nunes Montez, João Carneiro do Amaral, Joaquim Gonçalves Ledo e Luís Honório Vieira Souto.

¹⁹⁶ Estatuto do Conservatório Dramático Brasileiro, de 13 de março de 1843. In: SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro.**, p.35.

¹⁹⁷ Nesse sentido, convém destacar que o controle estrito aos teatros esteve presente em diversas capitais europeias no século XIX, como esclarece o historiador Christophe Charle: na Inglaterra, por exemplo, todos os manuscritos deveriam ser apresentados ao poder público antes de cada montagem; na França, país muitas vezes invocado como modelo artístico pelos homens de cultura brasileiros, a instauração do Segundo Império provocou um endurecimento da legislação. Em ambos os casos, a liberalização foi lenta e gradual, consolidando-se somente no final do século XIX. CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 255-266.

instituição, todavia, a responsabilidade pela censura recaia sobre Intendência Geral de Polícia, conforme disposto em aviso de 21 de julho de 1829:

Manda sua majestade, o imperador, pela secretaria de estado de negócios do Império, que o desembargador encarregado do expediente da Intendência Geral de Polícia ordene ao administrador do Teatro São Pedro de Alcântara, que não consinta que entre em cena peça alguma sem ser previamente examinada pelo mesmo desembargador: e há por bem ordenar-lhe que em cada uma das que for revendo, lhe ponha a competente nota de – revista – que será por ele assinada.¹⁹⁸

Como poder ser observado, o aviso reproduzido acima estipulava, de forma específica, a vigilância sobre as representações do Teatro São Pedro de Alcântara. Alguns anos depois, mais precisamente em 1º de junho de 1833, tal exigência foi reforçada por meio da aprovação de um regulamento específico para aquele teatro, estipulando regras bastante restritas para o funcionamento da casa. Além da censura teatral ser considerada vital para o funcionamento dos teatros, o São Pedro ainda recebia subsídios vultosos do poder público, fator que reforçava a necessidade de um maior controle de suas atividades. Da mesma forma como estipulado no aviso reproduzido anteriormente, mais uma vez a responsabilidade da fiscalização ficou sob a responsabilidade da Intendência de Polícia, embora nenhum dos artigos estipulasse a necessidade de aprovação prévia dos textos. Ainda assim, os artigos presentes nos regulamentos indicam que a fiscalização tendia a ser bastante rigorosa, fato exemplificado pelo 4º artigo do referido documento:

Art. 4º Se qualquer ator por gestos ou palavras ofender em cena a decência pública ou cometer algum abuso contrário à moral e ao respeito devido ao público, será preso logo que se recolher aos bastidores, e condenado à cadeia depois que acabar a parte que tiver que executar.¹⁹⁹

Em 1841, um novo regulamento foi elaborado, visando aumentar o rigor da fiscalização e coibir os atos considerados imorais, tanto por parte de atores como por parte do público. As novas instruções foram endereçadas à polícia e ao juiz responsável por fiscalizar as representações, e os três primeiros artigos, reproduzidos abaixo, evidenciam mais uma vez a preocupação do poder público com as representações no principal teatro da corte:

Instruções para a Polícia do Teatro de São Pedro de Alcântara.
Art. 1º. O Juiz Inspetor do Teatro de S. Pedro de Alcântara será o Juiz Municipal, e só em sua falta servirá o Juiz de Paz do Distrito.
Art. 2º. No Teatro haverá um camarote denominado da Inspeção, no lugar mais acomodado para o desempenho dela, no qual o Inspetor deverá assistir ao espetáculo, desde seu começo até que se ultime.

¹⁹⁸ Aviso n. 123 de 21 de julho de 1829. In: PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil.**, p. 467.

¹⁹⁹ Regulamento da polícia interna Theatro S. Pedro, 01 de junho de 1833. In: PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil.**, p. 471.

Art. 3º. O Juiz Inspetor do Teatro fará observar restritamente as seguintes §§ do título 8º, seção 2 das Posturas da Câmara Municipal:

§ 1ª. Nenhuma peça, ou de réeita ou de pantomima, será posta em cena, sem ser para isso licenciada pelo Juiz Inspetor do Teatro, sendo nas de pantomima licenciado o programa. Os infratores serão multados em 30 réis, e terão oito dias de cadeia.

§ 2ª. Os atores que se alterarem as peças, ou que nas pantomimas e danças apresentarem atitudes desonestas, obscenas e ofensivas da moral pública, serão multados em 10 réis a 20 réis, e terão 4 a 8 dias de cadeia.²⁰⁰

A lei nº 261 de 03 de dezembro de 1841, que dispôs sobre a reforma do Código de Processo Criminal, por sua vez, reforçou de maneira significativa o papel da polícia como órgão regulador da atividade teatral. O regulamento nº 120, que deu execução à lei acima, traz a data de 31 de janeiro de 1842, e dispôs o seguinte:

São atribuições do chefe de polícia:

10º Inspeccionar os teatros e espetáculos públicos fiscalizando a execução de seus respectivos regulamentos e podendo delegar esta inspeção, no caso de impossibilidade de a exercer por si mesmos, na forma dos respectivos regulamentos, às autoridades judiciárias, ou administrativas dos lugares.

Art. 62 Aos delegados dos chefes de polícia, nos seus respectivos distritos, competem as atribuições contidas no parágrafo acima citado.²⁰¹

Ao que tudo indica, portanto, até a criação do Conservatório Dramático, a fiscalização dos teatros era feita pelas autoridades policiais, não existindo um órgão censório oficial encarregado de uma censura prévia aos textos dramáticos.²⁰² Entretanto, a partir do decreto nº 425 de 19 de julho de 1845, tal função passou a ser exercida pela instituição – possibilidade essa, aliás, já indicada nos seus próprios estatutos. Dessa forma, a partir do decreto que oficializou o Conservatório Dramático Brasileiro como órgão censório central, todos os teatros da corte deveriam remeter à instituição os textos de obras a serem representadas – tanto dramáticas quanto líricas – para serem julgadas. Os censores, por sua vez, detinham a prerrogativa de proibir ou mesmo solicitar a alteração de determinados trechos das obras para que as mesmas pudessem ser encenadas. Tal procedimento de submissão e avaliação dos textos foi estipulado pelo mesmo decreto nº 425, conforme excerto reproduzido abaixo:

Art. 1º As Peças, que tiverem que subir à cena nos Teatros desta corte, serão previamente remetidas pelas diretorias dos mesmos teatros ao Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, o qual, lançando-as em um protocolo para isso destinado, e dando recibo de entrega, as enviará sem demora ao Presidente do mesmo Conservatório.

²⁰⁰ Regulamento publicado no Correio Oficial: **Correio Oficial**. Volume 2º, número 56. Quinta feira, 05 de setembro de 1839, p. 227, 228.

²⁰¹ PAIXÃO, Múcio. **O Theatro no Brasil**, p. 474.

²⁰² Cada teatro possuía também um regulamento específico, com regras para a representação dos espetáculos; tais regulamentos tendiam a ser bastante semelhantes às diretrizes do São Pedro de Alcântara.

Art. 2º O Presidente, logo que seja apresentada a peça, a mandará rever, e censurar por um dos membros do Conservatório, que designar o Secretário, pertença ou não ao Conselho.

Art. 3º Se o censor não puser dúvida à representação da peça, e o Presidente se conformar com este voto, expedirá logo a licença. Se o Presidente, porém, se não conformar, ou entender que a matéria deve ser mais bem elucidada, mandará a peça a novo censor. Convindo este com o primeiro, o Presidente é obrigado a licenciar a representação; mas não convindo, fica ao arbítrio do Presidente dar, ou negar a licença.

Art. 4º Quando o primeiro censor negar a representação, ou propuser alguma, ou algumas dúvidas, emendas ou supressões, irá a peça ao segundo censor; e neste caso se os dois censores forem de uma só opinião, o Presidente negará a licença. Se a opinião do segundo censor não se conformar com a do primeiro, fica a arbítrio do Presidente encostar-se a uma, ou a outra opinião, e assim conceder, ou negar a licença.²⁰³

De acordo com os artigos, quando o primeiro censor julgasse necessário proibir ou alterar trechos de determinadas obras, as recomendações seguiriam para um segundo censor que confirmaria ou não o julgamento. Após essa primeira etapa, o juízo emitido deveria passar ainda pelo crivo do Presidente da instituição, para só então o resultado final da avaliação ser publicado²⁰⁴. Mesmo após todo esse trâmite, a peça – juntamente com o parecer da censura – deveria ainda ser submetida ao chefe de polícia, para só então ser liberada para representação, conforme o artigo 137 do decreto de 31 de janeiro de 1842.²⁰⁵ Essa última etapa constitui uma importante característica dos mecanismos de censura teatral do período, pois indica a permanência da polícia como órgão de controle da atividade mesmo após a criação do Conservatório Dramático. A existência de duas instâncias censórias foi foco de tensão em alguns momentos, sendo um dos casos mais célebres o da proibição de *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar. O texto da peça havia sido liberado para representação pelos censores do Conservatório; entretanto, a peça foi retirada de cartaz pela polícia depois de algumas apresentações. Ainda, pois, que enfrentando disputas em torno da competência como principal órgão censório dos teatros, a entidade ocupou tal posição durante parte significativa do século XIX. É importante esclarecer que o Conservatório apresenta duas etapas distintas em sua existência: a primeira fase, organizada a partir dos regulamentos descritos, se estendeu até 1864, ano em que a entidade foi extinta. Cerca de sete anos depois, em 1871, a instituição foi reativada e manteve-se em funcionamento até o ano de 1897, quando foi dissolvida

²⁰³ **Coleção de Leis do Império do Brasil** – 1845. Tomo VIII, parte I. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1845

²⁰⁴ Alguns resultados dos julgamentos foram publicados em periódicos, no início das atividades da instituição. Tal procedimento, porém, teve curta existência, pois em suas colunas no *Jornal do Comércio* Martins Pena criticava o Conservatório pela não publicidade dos pareceres, em especial daqueles que não autorizavam a representação de determinadas obras.

²⁰⁵ Ver nota 203.

definitivamente. A censura teatral, todavia, continuou ativa, passando a ser de responsabilidade exclusiva das instâncias policiais por meio de decreto de 21 de julho de 1897.²⁰⁶

As tensões em torno dos pareceres emitidos pelo Conservatório não advieram apenas de embates entre a entidade e as instâncias policiais, uma vez que a documentação relativa à primeira fase da instituição revela uma quantidade significativa de revisões dos pareceres emitidos pelos próprios censores. No ano de 1845, por exemplo, em uma relação com doze peças, quatro delas tiveram os pareceres reavaliados, alterando-se o resultado inicial. Entre as obras que geraram controvérsias, destacam-se dois clássicos do repertório romântico: *Os Salteadores*, de Friedrich Schiller, e *Ruy Blas*, de Victor Hugo.²⁰⁷ Além disso, o próprio desenvolvimento da atividade teatral produziu impactos nos juízos emitidos pelos membros do Conservatório, uma vez que em seu período final os traços considerados como inadequados para a representação nos palcos diferem daqueles observados nos primeiros pareceres. Outro ponto controverso se refere à própria razão de existência do Conservatório, instituição criada para promover e ao mesmo tempo controlar os teatros da corte. É certo que, para os contemporâneos, a promoção de qualquer atividade artística – em especial do teatro – significava uma ação de controle e direcionamento sobre essa mesma atividade. Tal expectativa é evidente, por exemplo, nos constantes subsídios e financiamentos de teatros e companhias dramáticas e líricas pelo poder público, os quais possuíam como contrapartida obrigações específicas: no caso de teatros como o São Pedro e o Lírico Fluminense, a concessão de loterias obrigava o empresário a manter não apenas espetáculos regulares mas também abrir espaço para a encenação de obras nacionais. O elogio de muitos literatos para a renovação empreendida pelo Ginásio Dramático também pode ser relacionado a essa concepção de atividade teatral, visto que os dramas encenados naquele espaço eram vistos como exemplos de literatura dramática artística e moralmente superior ao repertório então predominante. É possível afirmar, portanto, que o fim primário de “animar e exercitar o talento nacional para assuntos dramáticos” se relacionava com uma concepção específica de teatro, representada por uma literatura dramática com aspirações literárias e nacionalistas.

Entretanto, para parcela importante dos homens de cultura do período, o Conservatório Dramático Brasileiro havia falhado em sua missão de direcionar o desenvolvimento da arte

²⁰⁶ A documentação disponível se refere apenas à primeira fase da instituição. Em relação à segunda fase, apenas alguns pareceres emitidos por Machado de Assis se encontram disponíveis, os quais estão reproduzidos na obra de João Roberto de Faria. **Machado de Assis: do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. FARIA, João Roberto de. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

²⁰⁷ A primeira foi proibida, enquanto a segunda conseguiu autorização para montagem.

dramática nacional. Nos últimos anos da primeira fase de existência da instituição, Machado de Assis mencionou em um de seus pareceres o que para ele era um grave defeito da cena brasileira:

Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição por que entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embarçarei a exibição cênica de *Clermont ou A mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas custas autor e tradutor.²⁰⁸

Nota-se no trecho acima dois juízos distintos: em primeiro lugar, o censor avaliou que a peça não possuía nenhum mérito artístico, declarando na sequência a impossibilidade de qualquer ação capaz de corrigir esse defeito. E em seguida, ao avaliar o conteúdo moral do texto, a conclusão é favorável, ou seja, a obra poderia ser representada, pois não atentava contra a moral da época. Nesse sentido, é possível perceber que, para Machado de Assis, a instituição criada originalmente para promover a arte dramática teria se convertido em mera extensão da polícia, encarregada da fiscalização do conteúdo moral das peças. Essa função do Conservatório Brasileiro constitui um traço bastante característico da instituição, principalmente em comparação com seus congêneres europeus: em Paris, por exemplo, a partir da metade do século XIX, cerca de cinquenta por cento dos artistas dramáticos eram formados no Conservatório Dramático da cidade.²⁰⁹ A passagem suscita ainda outra questão: ao lamentar a possibilidade de fiscalizar apenas o conteúdo moral dos textos, estariam os censores propondo a instalação de uma censura artística, ou seja, a correção de peças consideradas de baixo valor artístico? De acordo com a posição de muitos literatos, uma resposta positiva é bastante plausível. Ainda assim, e mesmo considerando as dificuldades e tensões existentes no decorrer da existência do Conservatório Dramático Brasileiro, os pareceres emitidos por seus membros são fonte importante para compreendermos as expectativas envolvidas em torno da atividade teatral oitocentista, inclusive em relação à questão acima proposta, ou seja, dos padrões artísticos que os teatros da corte deveriam seguir.

As três instituições acima descritas deveriam, pois, desempenhar no processo de desenvolvimento do teatro nacional importantes funções, atuando principalmente na promoção de autores e formação de músicos e atores para suprir os palcos nacionais. Na prática, porém, as dificuldades sobrepuseram-se às intenções iniciais: o Conservatório de

²⁰⁸ ASSIS, Machado de. **Pareceres censórios para o Conservatório Dramático Brasileiro**. Rio de Janeiro, 1862-1864.

²⁰⁹ CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo.*, p. 113.

Música teve existência efêmera, ainda que alcançando algum sucesso – principalmente se considerarmos que Carlos Gomes formou-se na instituição. Em comparação, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional obteve maior êxito, produzindo um volume expressivo de óperas nacionais enquanto esteve em atividade. O Conservatório Dramático Brasileiro, por sua vez, atuou de forma mais marcante como um órgão oficial de censura, e não como uma instituição formadora de novos artistas ou mesmo de promoção da arte dramática nacional. Ainda assim, a análise dos estatutos permite afirmar que o desenvolvimento da dramaturgia no país deveria supor certo controle dessa esfera artística e, nesse aspecto, a atuação do Conservatório constitui um importante componente dos esforços em prol do teatro brasileiro. Tratava-se, obviamente, de uma concepção específica de atividade teatral, concebida muito mais como “escola de costumes” para a sociedade do que como meio para experimentações estéticas ou mensagens contestatórias. Nesse sentido, é importante observar a contínua perda de relevância desses organismos a partir da emergência dos novos gêneros teatrais, que se distanciavam das concepções de teatro que serviram de mote para fundação de tais instituições.

CAPÍTULO 2: O TEATRO NACIONAL E A REFORMA DOS COSTUMES.

“Eu creio no teatro instruindo e moralizando a universalidade dos povos, porém depois de ter instruído e moralizado o corpo da sua nação.”¹

Em 1850, a cidade do Rio de Janeiro havia se consolidado como capital teatral do Brasil e um dos mais importantes centros da atividade no Novo Mundo. A cidade possuía então três casas teatrais funcionando regularmente, – Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro São Januário e Teatro São Francisco – com uma programação composta por dramas e melodramas românticos, comédias de costumes, óperas italianas e espetáculos líricos franceses. Ao lado de companhias teatrais formadas por artistas brasileiros, caso daquela liderada por João Caetano, artistas europeus aportavam na cidade de maneira constante, seja para a apresentação de curtas temporadas, seja por meio de contratos permanentes com a administração de algumas casas teatrais, como ocorreu entre a companhia lírica italiana e o Teatro São Pedro de Alcântara. Outro importante indicador para avaliar o desenvolvimento do teatro na cidade consiste na existência de duas instituições de fomento à atividade, fundadas na década anterior: o Conservatório Dramático Brasileiro e o Conservatório de Música. Além destas, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional seria fundada na década de 50 do oitocentos, mais precisamente em 1857. Todas essas instituições contaram com amplo subsídio do poder público. O apoio governamental, aliás, se estendia também aos teatros, visto que ao menos duas das casas mencionadas acima – São Pedro de Alcântara e São Francisco – contavam com companhias subsidiadas por loterias concedidas pelo Estado. Todavia, para parte expressiva dos escritores e literatos do período, o desenvolvimento do cenário teatral fluminense ainda era insuficiente. O texto intitulado *O Nosso Teatro Dramático*, escrito por Manoel de Araújo Porto Alegre e publicado na Revista Guanabara em 1852, constitui exemplo do teor dos julgamentos dos homens de cultura do oitocentos sobre o teatro nacional do período. Logo em seu primeiro parágrafo, o autor adverte:

O teatro, entre nós, não faz progressos, quer na arte dramática, quer na música. Vive de oscilações, ora emergindo no egoísmo de vulgares especulações, ora levantado parcialmente em algum dos seus elementos artísticos, conforme a capacidade do indivíduo que a ele se associa, e conforme o maior ou menor grau do seu talento. Não há no seu todo uma marcha regular, um caráter progressivo; assemelha-se a essas cidades europeias, que tem uma casa de ópera, onde vem dar representações companhias ambulantes, que trazem consigo diferenças consideráveis.²

¹ Agrário de Meneses. Carta dirigida ao secretário do Conservatório Dramático Brasileiro do Rio de Janeiro (1857). In: FARIA, João Roberto de. *Ideias Teatrais*. p. 379-388.

² **Guanabara**. Revista mensal artística, científica e literária. Tomo I, Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, p. 97.

Ao elencar as deficiências do cenário teatral fluminense, Araújo Porto Alegre buscava alertar para a falta de apoio aos autores e compositores nacionais, lacuna que impossibilitaria o florescimento de um teatro dramático e lírico de qualidade no país. Para o autor, a mera existência de teatros e de instituições como o Conservatório Dramático e de Música não bastava para garantir o progresso das artes:

Os operários da nossa organização social, aqueles que tem por dever cuidar no desenvolvimento de todos os elementos civilizadores, estão atados ao jugo de uma ambição sem glória nacional, e de uma política toda individual. As sumidades governamentais, com bem raras exceções, quando se lhes fala em artes, respondem que já temos uma Academia de Belas Artes, um Conservatório Dramático, outro de música, e duas casas para representações; respondem mais que se dá dinheiro a esses estabelecimentos, e que eles pouco fazem, sem se lembrarem que todos esses fetos precisam de uma placenta que deve estar na madre comum, que é a pátria, representada por aqueles que nos governam.³

Ainda segundo o artigo, “de 1838 para cá nada tem havido de saliente, de harmônico e de progressivo”⁴, avaliação que parece contradizer os dados expostos no início deste capítulo. Contradição apenas aparente, pois o diagnóstico negativo feito por Araújo Porto Alegre em seu texto era sustentado por critérios bastante específicos: em primeiro lugar, é necessário destacar o teor nacionalista que perpassa não apenas as passagens acima reproduzidas, mas toda a argumentação do autor, e em especial as críticas dirigidas ao célebre ator João Caetano dos Santos:

Quando [João Caetano] inaugurou o Teatro S. Francisco, e que pediu ao Conservatório um concurso para o drama da abertura, e que este com tanta dedicação e zelo se prestou, deu um passo para o progresso da arte, lucrando ainda o não ter responsabilidade alguma na escolha do drama. Por que não fez o mesmo na abertura de seu novo teatro?! [...]. Prescindindo da magnífica obra de Byron, que o Sr. Dr. Pinheiro Guimarães nacionalizou, sabemos que o Sr. João Caetano dos Santos solicitara e obtivera algumas obras nacionais que não podem deixar de ser boas, pois estão apadrinhadas com nomes conhecidos. Não sabemos pois qual a causa plausível de fazer a abertura do seu novo teatro com uma tradução, e de escolher uma obra secundária para um ato tão solene.⁵

A peça encenada por João Caetano para sua estreia à frente do Teatro São Januário foi *Amador Bueno*, um drama histórico ambientado em São Paulo no ano de 1641. Para Araújo

³ Guanabara., p. 97.

⁴ Guanabara., p. 97.

⁵ Guanabara., p. 99. Ao que tudo indica, a reinauguração do Teatro São Francisco referida por Porto Alegre aconteceu em 19 de setembro de 1846, com o drama *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana*, de Francisco Antônio de Varnhagen. Já a inauguração do novo teatro é mais difícil de situar: em 14 de março de 1851, João Caetano voltou ao Teatro São Pedro de Alcântara com a peça *Lazaro e o Pastor*, possivelmente uma tradução do original francês *Lazare le pâtre*, de Joseph Bouchardy (1810-1870).

Porto Alegre, o ator e empresário deveria adotar tal expediente com maior frequência, dando maior destaque às obras de autores nacionais e não privilegiando simples traduções de originais estrangeiros. Cabe notar também a referência ao Conservatório Dramático como instituição capaz de atuar decisivamente em prol do teatro nacional, assegurando a qualidade e adequação dos textos por ela avaliados. Por fim, outro aspecto que merece atenção é a menção à existência de casas teatrais e dos Conservatórios Dramático e de Música como possíveis indicadores de desenvolvimento da atividade teatral – indicadores que apontam para uma concepção de teatro nacional que não se restringia à criação de um corpo de textos dramáticos escritos por brasileiros, mas contemplava a necessidade de instituições de fomento à atividade teatral. Tais indicadores, contudo, não eram suficientes, pois não se tratava apenas de promover a atividade teatral, mas sim de fundar um teatro de inspiração nacionalista que, por sua vez, deveria responder à concepção de atividade artística de cunho civilizatório, capaz de contribuir para o progresso e desenvolvimento da nação. Portanto, sob a denominação de *teatro nacional*, estava reunida uma série de elementos que ultrapassavam os limites dos palcos e mesmo dos teatros, abrangendo desde os textos dramáticos propriamente ditos até os subsídios às casas de espetáculos e companhias teatrais, passando pela necessidade de estabelecimentos de formação de dramaturgos, atores e músicos.

A inquietação com os rumos da atividade teatral no Brasil não era exclusividade de Manuel de Araújo Porto Alegre. No decorrer do oitocentos, o cenário teatral do Rio de Janeiro – tanto no gênero dramático quanto no lírico – foi alvo de atenção constante dos periódicos oitocentistas, seja por meio de publicações dedicadas exclusivamente ao teatro, seja pela criação de espaços fixos dedicados à cobertura da programação teatral em vários jornais e revistas do período. Assim, ao abordar o cenário teatral da corte, parte expressiva dos autores desses textos compartilhava com Porto Alegre um ponto em comum: a preocupação com a criação e desenvolvimento de um *teatro nacional*. Paralelamente ao debate que ocupava as páginas dos periódicos, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro empenharam-se também em dar forma ao desenvolvimento da arte dramática no país. Criada para atuar como instituição de fomento à atividade, a instituição passou a exercer, logo após sua fundação, o papel de instância censória oficial dos teatros da corte. A partir de então, os textos dramáticos de todas as obras destinadas aos palcos deveriam passar, obrigatoriamente, pelo crivo dos censores da entidade, para avaliação dos aspectos de moralidade presentes na peça. Mesmo diante dessa obrigação, os pareceres emitidos pelos membros do Conservatório não se restringiram a julgamentos estritamente morais, sendo bastante comuns avaliações de aspectos variados, como linguagem, desenvolvimento dramático, construção de personagens, etc.

Todavia, mais importante do que os aspectos formais, sobressai em muitos pareceres a preocupação dos censores com as possíveis contribuições do texto para o desenvolvimento do teatro nacional. Dessa forma, ao lado do conjunto de textos retirados dos periódicos oitocentistas, os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático constituem também um importante *corpus* documental para apreender as expectativas e os parâmetros de avaliação dos contemporâneos quando o assunto era o desenvolvimento do teatro no Brasil.

Este segundo capítulo tem por objetivo justamente mapear as principais tópicos presentes nos discursos acerca do teatro no Rio de Janeiro oitocentista, para então extrair daí a imagem da atividade teatral cultivada pelos homens de cultura do período. Para tanto, além de textos publicados em jornais e revistas, serão utilizados os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro, instituição encarregada da censura das peças destinadas aos palcos da cidade.

No artigo publicado pela *Revista Guanabara*, citado no início deste capítulo, Manuel de Araújo Porto Alegre esboçou um balanço do teatro brasileiro, iniciado com a encenação de *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*. Para o autor da coluna, a peça de Gonçalves de Magalhães, que estreara no palco do Teatro Constitucional Fluminense em 1838, deveria ser considerada o marco inicial do teatro no país:

O nosso teatro tem tido uma existência aventureira. A arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o Sr. Dr. Magalhães se uniu ao Sr. João Caetano: nessa época, todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco cênico de toda sua dignidade. O ator trocou a monótona declamação e acionado dos galãs da escola rotineira pela declamação onomatopeica, e pelos gestos que servem de colorido as ideias do poeta, que as aviventam, e lhes dão um poderio mágico para agradavelmente penetrarem na alma do espectador.⁶

Tal avaliação foi compartilhada por grande parte dos contemporâneos, o que fez com que Gonçalves de Magalhães ocupasse, durante grande parte do oitocentos, o posto de fundador do teatro brasileiro. No dia 22 de março de 1838, por exemplo, na edição 59 do *Jornal dos Debates*, a estreia de *Antonio José* foi saudada como fato de grande importância para as artes nacionais.⁷ As felicitações pelo sucesso alcançado, todavia, não eximiram a obra de algumas críticas:

⁶ *Guanabara*, p. 99.

⁷ Entre as expressões utilizadas: “Uma obra de religião no meio de tanta incredulidade! Uma obra de patriotismo em tempos em que só predomina o egoísmo!” *Jornal dos Debates* políticos e literários de 1838. Nº 10 do Ano, Nº 59 da Coleção. Rio de Janeiro: Typ. do Diário, Pe. N. L. Vianna, 1838, p. 38-39.

Antes de tudo, queríamos que o Sr. Magalhães tivesse feito mais brilhar o nome de Brasileiro: o expectador não suspeita até o quinto ato de que tem diante dos olhos um brasileiro, nem pelos pensamentos, nem pelas palavras. Somente no quinto ato, lembra-se o poeta de dizer ao frade, que o vem ajudar a bem morrer, que entrega uma caixa que ele tem no bolso à Lucia, criada de sua amante, cuja caixa ele trouxera do Brasil sua Pátria. É este, quanto a nós, um defeito muito notável, sobretudo em um poeta brasileiro.⁸

Para o responsável pela coluna, o caráter brasileiro da personagem principal é evidenciado para o público apenas por ocasião de algumas recordações da antiga pátria, sintetizadas na expressão “Brasil, minha pátria”.⁹ Assim como no prefácio escrito por Gonçalves de Magalhães quando da publicação da peça, reproduzido no capítulo anterior, a preocupação com o caráter patriótico e nacionalista da tragédia ocupa espaço significativo no texto publicado no *Jornal dos Debates*. Tal convergência não é gratuita, visto que a necessidade de fundação de um teatro nacional foi uma tópica constante nos discursos dos homens de cultura que refletiram sobre a arte dramática no Rio de Janeiro oitocentista.

No entanto, se a preocupação com a criação de um teatro nacional pode ser considerada um consenso entre os contemporâneos, as características fundamentais desse nacionalismo são mais difusas. As avaliações em torno da segunda peça de Gonçalves de Magalhães, a tragédia *Olgiato*, constituem um exemplo dessa dificuldade para uma definição exata do projeto de construção de um teatro nacional. A obra estreou no palco do São Pedro de Alcântara em 07 de setembro de 1839 e, contrariando a recomendação do cronista do *Jornal dos Debates*, o elemento patriótico na nova peça acabou ficando aquém de *Antonio José*, visto que o enredo da nova tragédia versava sobre a disputa política no Ducado de Milão no século XV¹⁰. Todavia, de acordo com os artigos publicados em jornais e revistas do período, a inexistência de um viés nacionalista evidente não impactou a recepção da obra¹¹. O periódico *O Despertador*, por exemplo, em artigo publicado em 10 de setembro de 1839, assim caracteriza o tema tratado por Gonçalves de Magalhães:

⁸ *Jornal dos Debates*, p. 38-39.

⁹ *Jornal dos Debates* p. 38-39.

¹⁰ No texto intitulado *Prólogo a Olgiato*, o próprio Gonçalves de Magalhães fornece um resumo do enredo: “O argumento desta tragédia é tirado da história milanesa; históricos são os personagens, os fatos e os exemplos citados, e alguns episódios próprios deste gênero de poema. [...] No meio da geral corrupção, três jovens gentis-homens, Jeronimo Olgiato, Carlos Visconti, e André Lampugnano, excitados pelos discursos de seu mestre Colas Montano, determinaram assassinar o Duque, libertar a pátria, restituí-la à sua antiga forma de governo, e vingar ao mesmo tempo particulares ofensas”. MAGALHÃES, Gonçalves de. **Tragédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 137-138.

¹¹ Além do excerto de *O Despertador*, citado abaixo, em 19 de dezembro de 1840 o periódico *O Brasil* cita a estreia de *Olgiato* como sinal do desenvolvimento do teatro nacional, lamentando a falta de maiores esforços do diretor do Teatro São Pedro de Alcântara – João Caetano – para encenação de outras peças nacionais. Já em 04 de janeiro de 1842, o periódico *O Maiorista* publicou um artigo exaltando a impressão do texto de Gonçalves de Magalhães.

O entusiasmo destes jovens milaneses pela liberdade; a sua indignação contra os horrores que pesam sobre a pátria comum; os enérgicos transportes da independência e galhardia, de que só a meia idade conhecia o segredo, são pintados pelo Sr. Magalhães, com cores assaz simples, mas cheias de verdade, de nobreza, e algumas vezes de sublimidade.¹²

Mesmo com um enredo situado em uma república italiana do século XV, o autor do comentário não deixa de notar na tragédia certas cores patrióticas, bem como a influência benéfica que o assunto poderia exercer na sociedade.

Essa preocupação com a missão civilizatória que deveria ser desempenhada pelo teatro é bastante marcante, tanto nas obras propriamente ditas quanto na crônica teatral do período. Logicamente, temas nacionalistas eram saudados por literatos e público quando presentes nos palcos da cidade, mas tal presença deveria, necessariamente, ser acompanhada por outros elementos, sendo o principal deles a preocupação com a função pedagógica da atividade artística como um todo. Ideias como virtude e moralidade aparecem, assim, como fundamentos básicos para a construção de um teatro brasileiro, antes mesmo de uma temática nacionalista. Nesse sentido, as duas obras de Magalhães preencheram, de maneira bastante eficaz, as expectativas em torno da criação de um teatro nacional, ainda que apenas uma lançasse mão de um tema brasileiro. A utilização e consequente aceitação de temas sem um caráter marcadamente nacionalista por parte expressiva de nossos dramaturgos pode ser atestada ainda pelo grande número de textos dramáticos semelhantes produzidos no período, como ficou claro no capítulo anterior. Basta recordar, por exemplo, que nomes como Gonçalves Dias e Martins Pena, além do próprio Magalhães, utilizaram tal modelo em suas composições. Essa característica da produção teatral nacional em suas primeiras décadas se relaciona com dois aspectos importantes, dos quais o primeiro consiste na influência do teatro romântico no período – influência que se dava, em grande parte, pela estreia de importantes dramas daquela escola nos teatros da corte.¹³ Mas a inspiração romântica não deve ser considerada como único princípio a orientar os autores no período. Em um artigo intitulado *Da Arte Dramática no Brasil*, publicado por Émile Adet em 1844 na revista *Minerva Brasiliense*, é possível encontrar outro princípio orientador para a produção teatral nacional:

¹² **O Despertador**: Commercial e Político. Nº 427. Rio de Janeiro: Typ. da assoc. do Despertador, 1839, p. 01.

¹³ Além das primeiras representações de obras de Victor Hugo e Alexandre Dumas, mencionadas no capítulo anterior, deve-se considerar a difusão de melodramas românticos, modelos que, ainda que reputados como artisticamente inferiores, se diferenciavam das tragédias de inspiração clássica. Além disso, um importante texto de Victor Hugo as direções aos autores que optassem por abraçar a nova estética teatral: o prefácio do drama *Cromwell*, publicado pela primeira vez no dia 04 de dezembro de 1827 em Paris. No texto, Victor Hugo procurou lançar as bases para um novo tipo de literatura dramática, que deveria suplantiar as regras rígidas do classicismo.

Possui o Brasil uma literatura dramática? Não; pois não é sem dúvida um número mui limitado de composições deste gênero, a mor parte das vezes imitadas ou traduzidas, que a poderia formar.

Não ignoramos que qualquer literatura não se forma pelo simples ato da vontade de alguns indivíduos; porém as mais das vezes desabrocha espontaneamente em épocas de transição.

Aqui pretendemos somente falar de alguns fatos materiais que se opõem ao desenvolvimento, não de uma literatura dramática original, ao menos não o presumimos; porém de uma literatura de imitação, minimamente preferível à nulidade. À grande época literária da Alemanha, que viu florescer o romantismo, cujo representante mais poderoso e nobre foi Goethe, não seguiu a época imitativa da França?¹⁴

Mais do que um diálogo com a tradição literária europeia, sobressai no excerto a ideia de que a imitação dos modelos europeus seria o primeiro passo para o desenvolvimento de uma produção teatral própria. Mas se a dramaturgia romântica foi fator decisivo na produção de dramas históricos, muitos dos seus aspectos considerados mais radicais foram severamente criticados pelos homens de cultura do período. A influência de preceitos retirados do neoclassicismo, aliás, ainda se fazia presente no cenário teatral fluminense, como indica a produção de tragédias por parte de alguns dramaturgos. Assim, a inspiração em autores europeus deve ser considerada como mais do que a simples transposição de um modelo, pois se tratava de identificar os aspectos considerados aceitáveis para a edificação do teatro no país.¹⁵

Expectativas em torno do teatro nacional aparecem também nos pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro, importante fonte para a compreensão das concepções que norteavam a atividade teatral praticada no Rio de Janeiro oitocentista. Embora encarregados de julgar todas as obras destinadas aos palcos fluminenses, os censores dedicavam atenção especial aos textos produzidos por autores brasileiros. A regra, obviamente, não era absoluta e alguns pareceres extensos acerca de composições estrangeiras podem ser encontrados, embora, de maneira geral, dramaturgos brasileiros recebessem atenção especial do Conservatório Dramático, principalmente quando o tema escolhido remetia ao passado nacional. Esse cuidado pode ser observado, por exemplo, no julgamento

¹⁴ Da Arte Dramática no Brasil. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, n. 5, 1º de janeiro de 1844, volume 1, p. 155. Émile Adet faz algumas ressalvas em uma nota ao primeiro parágrafo reproduzido acima, em que indica uma série de autores portugueses com produção considerada relevante, juntamente com Gonçalves de Magalhães.

¹⁵ Em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi já havia assinalado essa característica da cena nacional: “Essa atitude intelectual se justifica pelas peculiaridades da formação brasileira. Quando Victor Hugo e, antes, os alemães se empenharam na reforma literária, estavam saturados das harmonias antigas. Tinham de sacudir o jugo asfixiante do passado. A rebeldia, de súbito expandida, toma, naturalmente, forma explosiva. Entre nós, o panorama se desenhava em cores menos enérgicas: não havia uma tradição contra a qual opor-se; o passado era marasmo e não presença viva e importuna: cabia, na verdade, formar e não reformar.” MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004, p. 35.

da peça *Amador Bueno*, mencionada por Manuel de Araújo Porto Alegre no artigo *O Nosso Teatro Dramático*. A obra em questão foi vencedora de um concurso cujo júri era composto por alguns dos integrantes do Conservatório Dramático Brasileiro e escolhida para a reabertura do Teatro São Francisco em 19 de setembro de 1846. Mesmo não sendo obra inédita, o texto foi submetido ao Conservatório cerca de um ano após sua estreia pelo diretor do Teatro São Pedro de Alcântara, interessado em encenar novamente a peça.¹⁶ Na ocasião, coube a Tomás José Pinto de Serqueira a responsabilidade pelo novo julgamento, o que resultou em um extenso parecer com diversas considerações sobre a arte dramática como um todo, traçando uma linha de desenvolvimento que se iniciava na Grécia Antiga e culminava no século XIX. Além de recomendações para a adoção de pequenas correções, o censor aprovava o drama histórico elogiando, ainda, o autor pela adoção de algumas das regras clássicas na composição da obra.¹⁷ Todavia, dois outros textos com temáticas relativas ao passado nacional não obtiveram o mesmo sucesso entre os censores, como ilustram os casos de *Gonzaga* e *A Independência do Brasil*, alvos de cuidadosa análise quando submetidos à censura.

O drama *Gonzaga* foi submetido ao Conservatório Dramático Brasileiro em 1859 e possuía como protagonista o personagem histórico partícipe da Inconfidência Mineira. Os pareceres não trazem a indicação do autor do texto e, embora Castro Alves tenha escrito uma peça com a mesma temática – *Gonzaga ou A Revolução de Minas* –, os dois textos não possuem relação, exceto, logicamente, pela a temática coincidente.¹⁸ A Inconfidência Mineira, por sinal, gozou de certa popularidade entre os dramaturgos, visto que há registro de ao menos mais uma peça sobre o tema: *Gonzaga*, de Constantino do Amaral Tavares, escrita em 1869.¹⁹ Já a obra submetida ao Conservatório em 1859 conseguiu a licença para ser representada em 28 de maio daquele mesmo ano, em parecer emitido por Luiz Garcia Soares de Bivar. Em seguida, por decisão do primeiro secretário, foi remetida para que outro membro da instituição, Domingos Jacy Monteiro, emitisse um julgamento adicional. Em contraste com a

¹⁶ De acordo com anúncio publicado no Jornal do Comércio, a peça estreou no Teatro São Francisco em 19 de setembro de 1846.

¹⁷ REGISTROS de exame censório da peça *Amador Bueno*. Rio de Janeiro, 1847. 3 doc. (17 p.). Além do diálogo com a tradição teatral europeia, convém destacar a defesa de alguns dos princípios do teatro clássico. O tema será abordado de maneira mais detalhada no decorrer deste capítulo.

¹⁸ Castro Alves teria escrito *Gonzaga ou A Revolução de Minas* ainda na Faculdade de Direito de Recife, entre 1864 e 1867, em Recife. AZEVEDO, Elizabeth R. O Drama. In: FÁRIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 113.

¹⁹ Segundo informações de Elizabeth R. Azevedo, “Gonzaga” foi escrito por Constantino de Amaral Tavares em 1869, publicada originalmente no periódico *Leitura para Todos* e em seguida pela Tipografia e Litografia de F. A. de Souza. AZEVEDO, Elizabeth R. O Drama. In: FÁRIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 112.

inexistência de comentários significativos do primeiro censor, o novo juiz redigiu um extenso relato acerca das deficiências encontradas na peça. O parecer, emitido em 18 de junho de 1859, começa com uma justificativa de Domingos Jacy Monteiro acerca da demora em concluir seu julgamento devido ao tema abordado pelo autor: “A respeito de um drama que se baseia na história, não é possível dar um parecer com a prontidão que se daria a respeito de uma peça proveniente da imaginação.”²⁰ Cuidado bastante recorrente entre os membros do Conservatório, a atenção se justificava não apenas pelos possíveis erros factuais cometidos pelos autores, uma vez que, nesse caso, as críticas de Domingos Jacy Monteiro se voltaram também para a linguagem empregada no drama:

A linguagem deve estar de acordo com a sociedade que se põe em cena. [...] A impureza e pouca propriedade das expressões [palavra ilegível] aos usos e costumes de hoje, não seguidos então, quando as relações com os franceses corruptores por excelência do espírito nacional dos povos onde sua afável e macia frivolidade adquire rapidamente império, não era tão cultivada nem tinha feito degenerar os nossos costumes pela ruim imitação de hábitos impróprios.²¹

Para o censor, o teatro deveria retratar da forma mais próxima possível da realidade os costumes e a linguagem da sociedade posta em cena, embora existissem limites para a representação desses elementos nos palcos – restrições impostas, inclusive, por outros integrantes do Conservatório. Por ora, é necessário circunscrever o princípio defendido pelo censor à obra em questão: ao eleger como tema um personagem da Inconfidência Mineira, o autor do drama deveria excluir do texto os galicismos que haviam se incorporado ao idioma pátrio, resultado da influência deletéria da cultura francesa no país, cujos impactos se estenderiam, inclusive, aos costumes e hábitos adotados por parte da sociedade do período. Além de um viés nacionalista representado pela defesa do português luso em face do português contaminado por galicismos, a crítica não deixa de cobrar do dramaturgo uma postura mais comprometida com a ideia de um teatro com fins pedagógicos, visto que a adoção de uma linguagem adequada contribuiria para a educação da população. Em seguida, foram listadas diversas expressões que estariam em desacordo com os costumes da época, além de outras tantas consideradas imorais, terminando com uma crítica estilística relativa a trechos empolados e de estilo “retumbante”.²² A primeira parte da avaliação termina com um veredito bastante desfavorável e com uma advertência acerca da falsidade dos fatos históricos

²⁰ REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

²¹ REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

²² REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.). Alguns exemplos daquilo que o censor considerou como trechos empolados e de estilo retumbante foram expressões como “inefável júbilo” e “encanto indizível”.

retratados pelo autor. Em suma, para Domingos Jacy Monteiro, “os fatos históricos não eram mais verdadeiros”²³ do que a linguagem empregada na composição da obra.

As críticas feitas em relação ao desfecho do drama também merecem atenção. Domingos Jacy Monteiro iniciou sua análise ressaltando a semelhança entre o último ato de *Gonzaga* e o final da tragédia de Gonçalves de Magalhães, *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, escrita cerca de vinte anos antes.²⁴ Para o censor, a semelhança não deveria ser considerada mera coincidência, visto que ao final de ambas as peças os protagonistas recebiam a visita de um frade, que expressava arrependimento pelos danos causados.²⁵ Entretanto, o possível plágio cometido não recebe maior atenção por parte de Domingos Jacy Monteiro, pois o censor considera que a busca por inspiração na obra de um poeta consagrado constituiria um fato louvável, embora com resultado aquém do esperado. Na comparação entre as duas obras, a maior falta cometida pelo autor de *Gonzaga* foi compor uma peça cujo desfecho não apresentava nenhuma tese moral. O censor aproveita ainda para criticar a falta de zelo do primeiro juiz, que havia se deixado levar pela simpatia para com o autor do drama. O trecho em questão não é extenso e mostra de maneira clara as possíveis divergências existentes no interior do Conservatório Dramático, instituição muitas vezes considerada portadora de critérios demasiado rígidos e unívocos:

À vista do que sem tem [palavra ilegível] é de nosso dever de imparcialidade e justiça protestar contra o que disse o primeiro censor – ou ele não leu a peça, ou deixou-se arrastar pela afeição – não como aquela de que fala Boileau, quando aconselha na sua Arte Poética (que se procurem amigos prontos para censura, mas nunca afeição cega) – se assim não fora, teria observado quanto acabamos de expor e advertido o autor, o qual teria evitado as nossas justas censuras, evitando a nós o ingrato trabalho que tivemos.²⁶

Por fim, a licença para a representação da obra foi concedida mediante a alteração ou supressão de algumas expressões consideradas mais “impróprias e devassadas”.²⁷

²³ REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

²⁴ Na peça de Gonçalves de Magalhães, Antonio José é preso e condenado à morte depois de ser perseguido injustamente por Frei Gil, sob acusação de adoção de práticas judaicas. Na última cena, já em sua cela, Antonio José é surpreendido por Frei Gil em busca de perdão. Pelo que é possível depreender do resumo do enredo do drama *Gonzaga*, feito pelo censor, após ser denunciado como conspirador, a personagem principal recebe também a visita de um frade buscando redenção.

²⁵ “Cumprido observar que há certas relações de similitude entre o drama *Gonzaga*, e o Antonio José, do Sr. Magalhães.” REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

²⁶ REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

²⁷ As alterações indicadas são as seguintes: “Pensamos todavia, que a licença deve ser concedida com a obrigação de ser suprimida a expressão ‘Messalina das ruas’ (folha 12, 12 verso, 5 ato), e a frase ‘Vai ser a minha [palavra ilegível]’; e mudar aquela outra frase, de que usa o frade na sua fala na folha 12 ‘uma mulher que a todos nunca [palavra ilegível] os encantos do seu corpo, as ternuras da sua alma’.” REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

Além das alterações exigidas e da crítica ao desfecho do drama, os demais aspectos do parecer de Domingos Jacy Monteiro se relacionam ao tema escolhido pelo autor da peça. Por tratar-se de um tema histórico, maior cuidado e atenção eram exigidos na composição da obra, visto que personagens e linguagem deveriam se adequar à sociedade retratada em cena. Tal princípio não havia sido observado pelo autor, e o fato do texto apresentar uma série de expressões inadequadas, muitas delas “afrancesadas”, justificaria as severas críticas dirigidas ao drama. Em suma, esse é o argumento apresentado por Domingos Jacy Monteiro em sua análise do drama *Gonzaga* – análise centrada em um ponto principal: a crítica à representação histórica feita pelo dramaturgo, o que acabou por acarretar a falsidade do retrato pintado em cena²⁸. Tal princípio, porém, não deve ser entendido como a afirmação de algo próximo a um realismo crítico/objetivo ou mesmo como uma defesa dos preceitos do teatro realista. Ainda que o parecer tenha sido emitido em 1859, alguns anos após a introdução do repertório realista nos teatros fluminenses, Domingos Jacy Monteiro buscou no classicismo as bases para emitir seu julgamento. Além da referência à *Arte Poética*, de Boileau²⁹, os defeitos apontados pelo censor remetem à ideia de *verossimilhança*, tal qual debatida pela tradição do teatro clássico, principalmente a partir do século XVII. O tema aparece em diversos autores, incluindo o próprio Boileau, e, embora tenha sido reformulado diversas vezes, se relacionava com outra tópica cara aos classicistas: a *bienséance*.³⁰ Em uma definição bastante sucinta, a *bienséance* e/ou a verossimilhança deveriam constituir a base da obra de arte, garantindo assim que a poesia se ajustasse às regras de tempo, sentimento e expressão, além de respeitar

²⁸ A questão da representação dos costumes também é problemática. De maneira geral, é possível concluir que o censor também faz referência aos teóricos neoclássicos, cujos pressupostos estão exemplificados na passagem a seguir: “Como em Aristóteles, o personagem, na época clássica, está subordinado à ação. A coerência de seus ‘costumes’ assegura a verossimilhança. Três condições já enunciadas por Aristóteles e desenvolvidas por Horácio, são necessárias para satisfazer essa verossimilhança interna. Os costumes devem ser ‘convenientes’, ‘semelhantes’ e ‘iguais’.” Ainda segundo o mesmo autor, reproduzindo uma citação de Corneille acerca da primeira condição: “[...] os costumes, para serem ‘convenientes’, devem estar de acordo com a idade do personagem, seu sexo, sua condição social, seu país de origem (ou, em termos modernos, sua nacionalidade)”. HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 74-75.

²⁹ Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) foi um escritor francês, autor de *Arte Poética*, publicado em 1674. A obra possui uma defesa das unidades do teatro clássico – ação, tempo e espaço –, mas apresenta uma visão menos rígida em relação aos aspectos morais. A síntese da *Arte Poética* foi retirada da obra de Marvin Carlson, “Teorias do Teatro”. CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 103.

³⁰ Marvin Carlson cita a obra de Jean Chapelain (1595-1674), *Discours de la poésie représentative* [Discurso sobre a poesia dramática] (1631), como um exemplo representativo da definição do termo: “A palavra fora empregada por Pelletier em 1555 e por Vauquelin em 1605 como tradução do latim *decorum*, mas, tal qual o conceito de unidades, gozou de maior influência após 1630. Chapelain empresta-lhe o sentido tradicional: ‘Fazer que cada personagem fale de acordo com sua condição, idade, sexo’. Despoja o termo de quaisquer conotações morais. Entretanto, *bienséance*, como o vocábulo inglês *propriety* (conveniência), pode ser tomado como sinônimo de adequação, conforme Chapelain o ilustra, ou implicar posteriormente decência moral (decoro), significado que os críticos tardios com frequência lhe associam.” CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. p. 90. O trecho mostra que os termos *bienséance* e/ou verossimilhança podiam adquirir conotações relativas à moralidade e decoro, além de respeito às convenções sociais.

as convicções morais e sociais do público.³¹ Não se tratava, obviamente, de uma aplicação de tais princípios ao conjunto da produção dramática nacional, mas da utilização de algumas dessas formulações como parâmetro para a avaliação do teatro brasileiro. Ainda assim, mesmo com todos os defeitos apontados, *Gonzaga* foi licenciado para representação mediante algumas alterações e supressões de trechos considerados “ímorais”. A argumentação utilizada pelo censor, porém, possui uma característica marcante, a saber, o entrelaçamento entre questões morais e estéticas como critério de avaliação dos membros do Conservatório. Assim, ao *falsear* a realidade representada no texto, o autor de *Gonzaga* havia cometido um duplo equívoco: não respeitar as regras que garantiriam a verossimilhança da peça e, conseqüentemente, falhar na missão de educar e civilizar o público por meio da exposição de virtudes e condenação dos vícios. Embora os critérios utilizados pelo censor não devam ser tomados como um consenso no período, a avaliação é bastante útil para evidenciar o ideal de atividade teatral defendido não apenas por Domingos Jacy Monteiro, mas também por grande parte dos contemporâneos.

Nesse sentido, se é possível encontrar um ponto de convergência nas avaliações dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro, ele se encontra na recusa de retratos demasiado vívidos de vícios e pecados da sociedade, pois “o teatro não é, não pode, não deve ser o lugar de exposição dessas misérias, dessas feridas hediondas, que debalde o [ilegível] da crítica procura [...]”³². Para parte expressiva dos literatos do período, entre os quais os membros do Conservatório, os poetas e dramaturgos deveriam utilizar os fatos e temas históricos como matéria prima para a criação de obras que elevassem o público pelo retrato da virtude e expressão de verdades morais. No caso das críticas direcionadas à linguagem empregada pelo autor de *Gonzaga*, Domingos Jacy Monteiro deixou bastante claro essa união de aspectos estéticos e morais em seu julgamento, uma vez que o princípio da verossimilhança postulava que a linguagem posta em cena deveria corresponder à época retratada. Mas a crítica à utilização de galicismos tem ainda outro componente, visto que o censor toma essa característica como evidência da decadência dos costumes da sociedade ao qual ele próprio pertenceria – decadência que a arte deveria combater.

³¹ Ao sintetizar a obra do escritor René Rapin (1621-1678), *Réflexions sur la poétique* [Reflexões sobre a poética], de 1674, Marvin Carlson assim define o conceito de *bieséance*: “Assim, amplifica a doutrina tradicional da conveniência para que não apenas as concepções poéticas gerais, mas as convicções morais e sociais do público se tornem critérios no julgamento das criações artísticas.” CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**, p. 102.

³² REGISTROS de exame censório do drama *Otávio*. Rio de Janeiro, 1861. 3 doc. (14 p.). Embora conste o nome de outro censor, José Joaquim de Lima e [Silva] Sobrinho, o parecer consultado tem a assinatura de Sotero de Castro e Silva, emitido em 21 de janeiro de 1861. O parecer possui ainda outros aspectos dignos de nota, que serão abordados no decorrer do trabalho.

Outro exemplo de obra histórica que gerou duras críticas dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro foi *A Independência do Brasil*, peça de João Antônio de Amorim Lisboa submetida à instituição em 1861. O processo de julgamento da obra seguiu um trâmite semelhante ao observado no caso de *Gonzaga*, embora com resultados distintos, pois comparando-se os dois julgamentos é possível afirmar que a peça ambientada na Inconfidência recebeu censuras bem mais leves. Da mesma forma, enquanto *Gonzaga* foi liberada para encenação mediante algumas alterações, a obra de Amorim Lisboa foi proibida de subir aos palcos. O texto de *A Independência do Brasil* recebeu seu primeiro parecer em 25 de junho de 1861, em juízo emitido por Tomas José Pinto de Serqueira, e trazia permissão para representação do drama, sem nenhuma observação adicional. Já o segundo parecer, elaborado por Antônio José Victorino de Barros em 04 de julho de 1861, foi bem mais severo. O texto começa com uma advertência acerca da ausência de quaisquer méritos literários na obra e segue elencando alguns problemas referentes à utilização de personagens históricos pelo autor:

Desde os tempos de Aristófanes que se reconhece o inconveniente de por em cena personagens vivos [palavra ilegível], lei que no rigor da palavra o Sr. Amorim Lisboa não [palavra ilegível] senão com personagens vivos. Mas o Senhor D. Pedro I, de gloriosa memória, e os ilustres Andradas, de saudosa admiração, não estão representados um na augusta pessoa do Sr. D. Pedro II, e os outros em uma bela série de distintos filhos, e próximos parentes [palavra ilegível]. Ninguém dirá que não [palavra ilegível]. Estes não há de parecer bem verem nas proporções de pequenos ridículos os que com toda a razão a posteridade considerou gigantes.³³

De acordo com o censor, a peça escrita por Amorim Lisboa havia infringido uma lei básica da arte dramática ao propor o retrato de “personagens vivos” nos palcos. É certo que Victorino de Barros interpretou essa lei com certa liberdade, uma vez que, a rigor, o drama remetia à época da Independência, característica que o próprio censor reconheceu ao indicar que as personagens retratadas pertenciam mais à história da nação do que propriamente à sociedade da segunda metade do oitocentos. Ainda assim, o parecerista reafirmou as críticas à obra, baseado no fato de que, mesmo que não estivessem retratados no texto, Dom Pedro II e os descendentes dos “ilustres Andradas” seriam o reflexo direto dos personagens do drama em questão. Victorino de Barros concluiu também que os inconvenientes apontados seriam ainda mais graves devido à inabilidade do autor, que havia reduzido figuras históricas de caráter heroico a proporções banais.

³³ REGISTROS de exame censório da peça *A Independência do Brasil*, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1861. 6 doc. (17 p.).

Um terceiro parecer, de Domingos Jacy Monteiro, reforçou de forma ainda mais acentuada as críticas à peça de Amorim Lisboa. O texto, de 20 de outubro de 1861, começa com uma caracterização do enredo da obra, descrito como um melodrama passado na Independência, com participação de personagens históricos.³⁴ Além de comentários sobre inconsistências históricas flagrantes e sobre o emprego de uma linguagem por vezes equivocada³⁵, Domingos Jacy Monteiro retomou as críticas observadas no parecer anterior: para o censor, ao utilizar personagens históricos em seu drama, Amorim Lisboa não teria feito nada além de “descê-los do pedestal excelso que, como estátuas grandiosas de glórias ocupam, para tablados de estritas proporções é [palavra ilegível] de atributos ridículos e mesquinhos”³⁶. Ao final do parecer, algumas qualidades são apontadas no texto de *A Independência do Brasil* – méritos, porém, insuficientes para que a obra fosse liberada. No último parágrafo do parecer, as qualidades observadas por Domingos Jacy Monteiro são mencionadas de maneira bastante sucinta:

Além do que fica apontado, há expressões de um patriotismo tão desganhado, que seriam muito inconvenientes em cena. Todavia, no meio desse [palavra ilegível] de defeitos, há um ou outro pedaço bonito, em que o autor demonstra o seu patriotismo, as suas boas intenções e decerto alguma habilidade, mas para aproveitá-las seria mister refundir a peça inteira.³⁷

Como dito anteriormente, a preocupação com a criação de um teatro nacional dominou a reflexão de grande parte dos homens de cultura do período, e parte importante dessa reflexão foi direcionada para a necessidade de uma expansão na produção de textos dramáticos por autores nacionais. Explica-se, portanto, a preocupação de Domingos Jacy Monteiro em louvar o “patriotismo e as boas intenções” de Amorim Lisboa como parte integrante dos esforços em prol de uma literatura dramática de viés nacional. A rigorosa crítica também se justificaria, pois tanto *Gonzaga* quanto *A Independência do Brasil* tinham por inspiração episódios históricos, o que acarretaria maior atenção dos autores aos fatos retratados nos textos, visto que remetiam a personagens e situações reais. Diante disso, a conclusão dos membros do Conservatório foi bem clara: ainda que a inspiração patriótica dos

³⁴ REGISTROS de exame censório da peça *A Independência do Brasil*, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1861. 6 doc. (17 p.).

³⁵ O julgamento de Domingos Jacy Monteiro, ao menos no que tange à linguagem utilizada por Amorim Lisboa, parecer ser correto. Entre as expressões citadas pelo censor, há locuções como “lobos que grunhem”, entre outras. REGISTROS de exame censório da peça *A Independência do Brasil*, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1861. 6 doc. (17 p.).

³⁶ REGISTROS de exame censório da peça *A Independência do Brasil*, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1861. 6 doc. (17 p.).

³⁷ REGISTROS de exame censório da peça *A Independência do Brasil*, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1861. 6 doc. (17 p.).

autores seja louvável, ela não bastava para insuflar mérito literário e dramático nas obras. Ainda segundo os pareceres analisados, o caso da obra *A Independência do Brasil* seria ainda mais grave devido à proximidade do fato histórico relatado, o que resultou na recomendação da proibição da peça por dois dos três pareceristas – recomendação acatada pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Deve-se ressaltar, porém, que censores e dramaturgos não tinham por objetivo empreender uma revisão crítica da história nacional por meio do teatro. Com efeito, no escopo do projeto de edificação de um teatro nacional, a escolha de temáticas histórico-nacionalistas aparece, não raro, associada a alguns preceitos estéticos retirados do neoclassicismo. É certo que tal associação não se constituiu como uma regra geral e as críticas dirigidas aos dois textos acima denotam isso, a começar pela própria caracterização de *Gonzaga* como um drama, e não como tragédia. Mas é sintomático também que, nestas mesmas críticas, temáticas caras aos teóricos neoclassicistas sejam mobilizadas, caso das ideias de *observância dos costumes* e da *verossimilhança*. Há ainda outro aspecto a ser observado: nos juízos emitidos pelos censores, a figura de personagens ou temas históricos aparece associada a gêneros dramáticos elevados, que possibilitariam o retrato dos personagens como “estátuas grandiosas”³⁸, de acordo com os adjetivos de um dos censores. A controvérsia, todavia, não se resume a uma disputa entre duas escolas, a neoclássica e a “moderna”. No período em que os pareceres foram emitidos, a escola realista possuía um número expressivo de adeptos entre os literatos; da mesma forma, a inspiração para a criação de dramas históricos adveio, em grande parte, de peças românticas encenadas no Rio de Janeiro. A produção teatral nacional, porém, foi avaliada a partir de critérios mais específicos e, no caso de textos com temáticas histórico-nacionalistas, tais critérios tendiam a ser mais rigorosos, como mostram as referências às teorias de Boileau e até mesmo de Aristóteles. O quadro referencial utilizado para avaliar tais peças se articula ainda com um elemento fundamental, que consiste na defesa da função civilizatória ocupada pelo teatro no período. Assim, o retrato de temas e personagens históricos não deveria ser realizado a partir de uma

³⁸ As diferenças postuladas pelos neoclassicistas para comédias e tragédias possuem vários elementos e, entre eles, se encontra a preferência por temáticas históricas e conhecidas para esse último gênero, por meio de uma abordagem séria e elevada. Há ainda outro aspecto complementar, a saber, o estabelecimento de uma distância tanto social quanto espacial em relação ao público. Quanto a isso, Marie-Claude Hubert cita duas posições contrárias – a primeira, de Racine: “[...] Os personagens trágicos devem ser vistos com um olhar diferente daquele com que costumamos enxergar os personagens que vimos de perto”. Para o dramaturgo, tal distanciamento amplificaria os efeitos de catarse da tragédia. Já Corneille não estaria tão seguro acerca do tema, pois, segundo o mesmo autor, estaria “persuadido de que os infortúnios do homem comum nos tocariam mais dos que os que advém aos reis ou aos deuses”. HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. p. 110-111.

suposta neutralidade do autor, mas sim a partir do potencial pedagógico representado pelos episódios abordados.

Esse tipo de controle exercido pelo Conservatório Dramático constitui um traço interessante da atuação da instituição, pois, embora oficializada como instância encarregada da censura teatral na cidade apenas dois anos após sua criação, seus artigos orgânicos já previam entre suas principais finalidades a de *corrigir os vícios da cena nacional, juntamente com o objetivo primário, de animar e exercitar o talento nacional*.³⁹ Dessa forma, tanto o trecho dos artigos orgânicos como os pareceres citados até o momento permitem concluir que o projeto de criação de um Conservatório Dramático no país já previa a necessidade de normatização da cena nacional. Em outras palavras, dada a necessidade de criação de um teatro nacional, era preciso exercer certo controle sobre a atividade, utilizando como norte o ideal artístico cultivado pelos homens de cultura do período. Explica-se, portanto, a sobreposição e intersecção de critérios estéticos e morais nos pareceres de *Gonzaga* e da *Independência do Brasil*. As críticas à linguagem empregada no texto de *Gonzaga*, por exemplo, remetem a essa necessidade de normatização da cena nacional, pois o censor considera que as expressões utilizadas pelo autor do drama eram inadequadas por não refletir os *costumes da época*, elemento essencial para a composição de um texto dramático, e também por ser um indício da decadência dos costumes observada no teatro nacional. Diante disso, era dever do dramaturgo corrigir tanto os vícios estéticos quanto os morais, contribuindo assim para o progresso da sociedade. O caso de *A Independência do Brasil* possui algumas semelhanças, uma vez que se encontra no julgamento proferido pelos censores a mesma preocupação com a correta caracterização dos caracteres e linguagem de época. No parecer deste último, todavia, não se encontra uma acusação explícita de imoralidade por parte dos membros do Conservatório, mas, ao contrário de *Gonzaga*, foi negada licença ao texto devido às inconsistências dramáticas e ao retrato demasiado banal dos personagens históricos.

Faz-se necessário destacar, no entanto, que a missão de dirigir o desenvolvimento da cena nacional assumida pelos membros do Conservatório Dramático não significou a adoção de critérios rígidos e unívocos para a avaliação de todos os textos a eles submetidos. Além da revisão dos juízos emitidos e da discordância entre censores na avaliação das peças submetidas, a análise dos pareceres permite ainda destacar outra característica da ação do Conservatório como órgão oficial da censura: os gêneros teatrais não estavam sujeitos aos

³⁹ Expressão retirada dos “Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro”, aprovado em 30 de abril de 1843. Ver nota 13, capítulo 1.

mesmos critérios de avaliação. Dramas e peças produzidas por autores nacionais, consideradas superiores na hierarquia de gêneros dramáticos, recebiam maior atenção e julgamento mais rigoroso do que textos de gêneros leves, como comédias e farsas.⁴⁰ Isso é bastante perceptível, por exemplo, na comparação entre os pareceres relativos aos textos de viés cômico e aqueles relativos a tragédias e dramas: no primeiro caso, os censores privilegiavam os critérios concernentes à moralidade, sem nenhuma consideração estética mais relevante. Tal característica é válida também para grande parte de textos estrangeiros submetidos à instituição, característica reforçada ainda mais quando se tratava de gêneros considerados leves. Em 03 de abril de 1844, por exemplo, a instituição emitiu um conjunto de pareceres relativos a diversos textos dramáticos remetidos pela companhia francesa que então ocupava o palco do Teatro São Januário. O conjunto de pareceres analisados não apresentou nenhuma avaliação estética detalhada, apenas a exigência de supressão ou alteração de determinados trechos; cabe ressaltar ainda que, nesse caso, todos os textos estavam em francês, fato que não impediu os censores de sugerir alterações de frases ou expressões. Ao final, e excetuando-se um comentário elogioso a uma das composições, as doze peças submetidas foram liberadas para representação, ainda que a maioria tenha sido alvo de comentários bastante negativos acerca da extravagância e inabilidade dos autores.⁴¹

O contraste com os pareceres de *Gonzaga* e *A Independência do Brasil* é notável. Uma vez que tais obras haviam sido criadas a partir de modelos considerados superiores, como tragédias e dramas históricos, e utilizavam como inspiração temas e personagens retirados da história nacional, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro empregaram critérios mais rígidos, produzindo assim uma análise mais detalhada acerca das obras. Além de

⁴⁰ A menção a temáticas mais leves faz referência à teoria da hierarquia de gêneros teatrais – teoria bastante referida por vários textos analisados, em especial nos pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro; ver nota 6, cap. 1. Christophe Charle, por sua vez, também faz referência à aceitação e à censura enfrentada pelas produções teatrais de diferentes gêneros nas principais capitais europeias. Em determinado momento, por exemplo, o autor discute a aparição de novas figuras femininas e a inversão dos papéis sociais em peças francesas da segunda metade do século XIX. Ao comentar a aceitação da dupla Meilhac e Halévy, autores de peças de sucesso no período, o autor comenta: “[...] Como essas peças se inserem no registro cômico, as situações em que os homens são ridicularizados e certas convenções são denunciadas não chocam mais, como antes, e provocam efeitos de surpresa e de cômico paradoxal. Desarmam até os espíritos conformistas, que não suportariam o equivalente registro sério ou num meio mais elevado.” CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 233-234.

⁴¹ REGISTROS de exame censório das peças *Revue et corrigée, Il était temps, Breteuil, ou Artisan et comtesse, Le paradis de Mahomet, ou La réforme au harem, La grisette et l’héritière, Fragolletta, Le cheval de Créqui, Une visite nocturne, ou Cartouche, Au bout du monde, ou La première poste, Roquelaure, Les ouvriers* e *La grande dame*. Rio de Janeiro, 1844. 15 doc. (16 p.). A única peça considerada possuidora de algum mérito foi *Le Cheval de Créqui*: “É difícil achar uma peça deste gênero específico em tão decente linguagem como esta, e nada encontro nela que possa embarçar a sua representação”. Outros textos receberam comentários ainda mais lacônicos, inclusive aqueles com indicação de alteração em determinados trechos.

questões relacionadas à moralidade, outras questões como caracterização de personagens, retrato da época, linguagem empregada e mesmo o respeito às regras do teatro clássico foram avaliadas. Assim, mais do que um juízo acerca da *moral e dos bons costumes*, tais textos eram julgados como aptos ou não a compor o que se denominou como *teatro nacional*. Mais uma vez é necessário destacar que além de tais critérios não constituírem um parâmetro fixo, estes sofrem alterações principalmente a partir da metade do século XIX. Em um primeiro momento, porém, os critérios delineados acima orientaram parte expressiva da produção nacional, resultando na composição de várias obras “histórico-patrióticas”, ou seja, peças cujo tema era retirado de algum episódio da história nacional e abordado a partir de um modelo dramático considerado superior. Disso não decorre, obviamente, a existência de uma escassez em composições de gêneros considerados inferiores ou com temática distinta da mencionada acima. A breve exposição feita no capítulo anterior, aliás, confirma a impressão contrária, ou seja, a do predomínio de composições estrangeiras e de produções nacionais de gêneros leves.⁴² Tais obras, porém, ficavam aquém das expectativas em torno da criação de um teatro nacional, entendido não apenas como indício, mas também como catalisador do progresso da nação. Em comparação com o pouco apreço por comédias e farsas, iniciativas como a de Gonçalves de Magalhães e outros autores que objetivavam contribuir para a constituição de uma dramaturgia nacional ganhavam grande repercussão e aceitação em periódicos da época. Além dos excertos reproduzidos acerca da estreia de *Antonio José*, cabe recordar os artigos de Manuel de Araújo Porto Alegre e de Émile Adet, escritos na forma de um balanço da atividade teatral no país. O texto intitulado *O Nosso Teatro Dramático*, por exemplo, foi publicado em 1852 e menciona apenas Gonçalves de Magalhães como indício palpável do progresso do teatro nacional, desconsiderando outras iniciativas empreendidas no período.⁴³

As diferenças de avaliação e expectativas observadas em relação aos diferentes gêneros dramáticos voltarão a ser abordadas mais adiante. No momento, cumpre destacar outra forma encontrada pelos dramaturgos oitocentistas para dar vazão às aspirações nacionalistas, que pode ser definida como a composição de obras com temáticas indianistas. De maneira geral, tais obras utilizavam a estrutura do drama histórico como modelo, inserindo

⁴² Apesar do modelo do drama histórico ser bastante disseminado entre os autores nacionais, a programação teatral era dominada por obras estrangeiras, principalmente melodramas, e por farsas e comédias de costumes nacionais, conforme panorama delineado no primeiro capítulo da presente tese.

⁴³ Martins Pena, hoje considerado um dos maiores autores do teatro nacional, obteve reconhecimento apenas no segundo quarto do século XIX. O autor, aliás, também pode ser indicado como um dos dramaturgos influenciados pelos parâmetros descritos no decorrer deste capítulo, visto que, embora comediógrafo de sucesso, arriscou-se na composição de peças sérias em diversas oportunidades. Ver nota 70, capítulo 1.

figuras indígenas como personagens principais.⁴⁴ Em 1839, por exemplo, Martins Pena escreveu um drama intitulado *Itaminda ou o Cinto de Tupã*, cuja ação situa-se na Bahia, no ano de 1550. O enredo da obra é bastante simples e tem como fio condutor uma disputa entre os irmãos Itaminda e Tabira em torno de Beatriz, uma moça portuguesa aprisionada pela tribo. Ao final, o conflito entre as duas personagens causa a ruína da comunidade indígena, que é massacrada e tem seu território conquistado pelos portugueses.⁴⁵ Joaquim Manoel de Macedo foi outro autor que se arriscou nesse tipo de composição, com o drama *Cobé*, de 1852; ainda na mesma década, o tema voltou a ser utilizado, dessa vez por Bernardo Guimarães, na peça *A Voz do Pajé*. A exemplo dos dramas histórico-nacionais citados nos parágrafos anteriores, tais obras também integravam os esforços em prol da criação de uma dramaturgia nacional, embora os julgamentos emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro apresentassem ligeiras diferenças em relação aos textos em que os motivos indianistas estavam presentes. Assim, tanto a peça de Bernardo Guimarães quanto a de Joaquim Manoel de Macedo foram liberadas sem maiores entraves, mesmo recebendo críticas bastante severas por parte dos censores.

A encenação de *A Voz do Pajé* nos teatros da corte foi liberada em 1859, a partir do julgamento de Luís Antonio Burgain, responsável pela análise do texto em questão.⁴⁶ Mesmo avaliando que a peça não continha nada que ferisse a moral e os bons costumes da sociedade do período, Burgain não deixou de notar graves defeitos no drama de Bernardo Guimarães, visto que, segundo o censor, a obra havia sido escrita em linguagem inadequada, além de possuir erros históricos grosseiros e ser inverossímil tanto do ponto de vista dramático quanto dos costumes da época⁴⁷. Outro texto alvo de severas críticas foi *Cobé*, de Joaquim Manoel de

⁴⁴ Além do texto de Martins Pena, outros textos dramáticos escritos no período em que figuram temáticas indianistas são: *Abomoacara* (1847), de Antonio Castro Lopes; *Cobé* (1852), de Joaquim Manuel de Macedo; *Calabar* (1856), de Agrário de Menezes; *A Voz do Pajé* (1859), de Bernardo Guimarães; *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar.

⁴⁵ É importante notar que, ao compor essa obra, Martins Pena se valeu das convenções das peças europeias para caracterizar o comportamento e o sentimento dos indígenas. O breve resumo confirma a prevalência dos gêneros europeus como modelos para a nacionalização do teatro brasileiro; além disso, convém notar que, das peças sérias escritas por Martins Pena, essa é a única cuja ação transcorre em território brasileiro. O resumo do enredo e as considerações sobre a caracterização dos personagens foram retirados do trabalho de Elizabeth R. Azevedo, no texto que compõe a obra *História do Teatro Brasileiro*. AZEVEDO, Elizabeth R. O Drama. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. p. 86-87.

⁴⁶ Segundo informação de Elizabeth R. Azevedo, a liberação aconteceu em 1860, mesmo ano da estreia em Ouro Preto. Porém, no parecer do Conservatório Dramático Brasileiro que liberou a representação da peça aparece a data de 20 de dezembro de 1859. AZEVEDO, Elizabeth R. O Drama. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 109.

⁴⁷ REGISTROS de exame censório do drama *A Voz do Pajé*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (3 p.). No texto introdutório da obra *Antologia do Teatro Romântico*, Elizabeth R. Azevedo aponta algumas das incorreções cometidas no texto de Bernardo Guimarães: “Em *A Voz do Pajé* a preocupação artística superou as limitações históricas e Bernardo Guimarães não se preocupou em dar aos personagens seus nomes históricos (o governador da Paraíba era Frutuoso Barbosa, e não Coelho de Souza), nem mesmo respeitando a identificação da tribo de

Macedo, cujo parecer também apresenta pontos de intersecção com os julgamentos analisados anteriormente. O enredo apresenta poucas variações em relação aos demais representantes desse modelo de composição: a ação transcorre em Niterói e tem como pano de fundo o conflito entre portugueses e indígenas pela posse da região. Os protagonistas da ação são o índio Cobé, prisioneiro dos conquistadores, e Branca, filha de D. Rodrigo, comandante da expedição.⁴⁸ Compõe ainda o quadro das personagens um jovem de nome Estácio, por quem Branca está apaixonada, e D. Gil, nobre que deve desposar Branca. O enredo é recheado de reviravoltas, como o próprio resumo deixa evidente, e ao final Cobé comete suicídio para salvar Branca, não sem antes matar D. Gil. Fica assegurada assim a felicidade da protagonista, que pode então se casar com Estácio.⁴⁹ Tomas José Pinto de Serqueira, censor responsável pelo julgamento da obra, liberou-a em parecer emitido em 19 de maio de 1852, apesar de algumas críticas relativas à linguagem adotada, bem como ao retrato da época. Ainda assim, Tomas Serqueira endereçou elogios ao autor da tragédia, concluindo da seguinte forma seu julgamento:

Não se imponha que faço esses reparos para depreciar a obra: respeito o [palavra ilegível] belíssimas tragédias; oxalá ache admiradores. [...] Também me parece que [palavra ilegível] não deva querer que Cobé viva entre portugueses com harmonia. [palavra ilegível] só pode querer vingiar seus dois filhos e viver na floresta, acompanhado de Branca e demais destruir tudo quanto é português.⁵⁰

Segundo o censor, havia um elemento contraditório no caráter da personagem principal, pois Cobé não poderia desejar viver em harmonia com os europeus devido ao conflito entre indígenas e conquistadores. É certo que, caso fosse adotada por Joaquim Manoel de Macedo, a indicação feita por Tomas Serqueira inviabilizaria todo o enredo da peça, uma vez que o conflito que move a trama ocorre justamente pelo desejo da personagem principal de viver entre portugueses, devido aos sentimentos nutridos por Branca. O fundamental, porém, reside na atenção maior do censor aos aspectos dramáticos do texto, o que reforça a conclusão exposta anteriormente, ou seja, a de que a atividade do Conservatório Dramático Brasileiro não se restringia a uma avaliação exclusivamente *moral* acerca das obras submetidas à

índios rebelados, na realidade os Tabajaras, e não os Potiguares”. **Antologia do Teatro Romântico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. XV.

⁴⁸ Compare-se com o enredo de *Itaminda*: o conflito central ocorre devido à disputa entre dois irmãos em torno de Beatriz, jovem portuguesa; ao final, a tribo é conquistada pelos portugueses. No caso de *A Voz do Pajé*, o protagonista Henrique é um índio civilizado, cujo nome anterior era Jurupema. O motivo amoroso também move a trama, formando-se um trio entre Elvira, Henrique e um nobre português, Diogo de Mendonça – a quem Elvira foi prometida. A união entre os dois amantes também é impedida e, ao final, Elvira suicida-se e Jurupema assassina Diogo Mendonça. GUIMARÃES, Bernardo. *A Voz do Pajé*. In: **Antologia do Teatro Romântico**..

⁴⁹ GUIMARÃES, Bernardo. *A Voz do Pajé*. In: **Antologia do Teatro Romântico**..

⁵⁰ REGISTROS de exame censório da peça *Cobé*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (5 p.).

instituição. Assim, a missão de promover o *teatro nacional* pressupunha a necessidade de julgamentos que avaliassem os textos a partir de perspectivas diversas, incluindo-se aí a obrigatória vigilância à moral e aos bons costumes. Assim, a missão de promoção do *teatro nacional* mobilizava, de antemão, uma série de expectativas sobre a direção adequada que tal atividade deveria seguir. A disseminação de dramas e tragédias de fundo histórico-nacional, tal qual descritas até o momento, representa um traço fundamental dessa primeira idealização do teatro no Rio de Janeiro oitocentista, ainda mais se considerando a atenção suscitada no âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro por tais obras. Os critérios utilizados para o julgamento de tais textos, em sua maioria, bastante semelhantes, aparecem como um ponto em comum nas produções analisadas, as quais foram escritas, ademais, em períodos distintos e utilizando como tema assuntos e personagens diversos. Todavia, existe também uma diferença significativa nos pareceres emitidos, uma vez que, embora o zelo dos membros do Conservatório Dramático com aspectos como linguagem e correta caracterização dos personagens seja semelhante, as obras tomaram destinos diferentes: os textos inspirados em episódios da história nacional e que buscavam retratar no palco personagens históricos reais foram alvo de um julgamento mais rigoroso, acarretando inclusive a alteração ou proibição de obras como *Gonzaga* e *A Independência do Brasil*. Por sua vez, restrições análogas como as encontradas nos pareceres de *Itaminda*, *A Voz do Pajé* e *Cobé* não tiveram como consequência o veto à encenação das peças.

Mas as aspirações em torno da constituição de um *teatro nacional* possuem ainda outro importante componente. Paralelamente às tentativas de composição de obras capazes de integrar uma literatura dramática de caráter nacionalista, outro gênero teatral também recebeu grande atenção por parte dos contemporâneos, a saber, o teatro lírico. Tal disposição resultou na criação de um número expressivo de *óperas nacionais*⁵¹ no decorrer do século XIX no Rio de Janeiro, o que indica a importância dessa expressão artística no cenário teatral do período. De acordo com o exposto no capítulo anterior, a presença do teatro lírico no Rio de Janeiro remonta ao início do século XIX, mais precisamente com o desembarque da corte portuguesa na cidade e a fundação do Real Teatro São João em 1808. Assim, o teatro lírico, em especial o de origem italiana, esteve presente de maneira quase ininterrupta nos palcos da cidade até as

⁵¹ Assim como no teatro dramático, sob o epíteto de ópera nacional, diversas obras foram abrigadas, desde óperas com temáticas indígenas até composições cujos temas remetiam ao medievo europeu. No decorrer do texto, a expressão será utilizada para indicar projetos ou mesmo encenação de óperas com traços ou aspirações nacionalistas produzidas no Rio de Janeiro oitocentista.

últimas décadas do século, com exceção de um hiato na década de 30 do oitocentos.⁵² Tal presença, porém, não resultou em uma imediata *nacionalização* do gênero, a exemplo do observado no teatro dramático, que teve sua obra fundadora reconhecida na tragédia escrita por Gonçalves de Magalhães, encenada em 1838. Já em relação ao teatro lírico, coube a José de Alencar e Elias Alvares Lobo o reconhecimento pela criação da primeira ópera nacional, intitulada *A Noite de São João* e encenada no Teatro Lírico Fluminense em 1860⁵³. Ainda que o intervalo de mais de vinte anos entre as duas estreias seja considerável, esforços no sentido da criação de uma ópera nacional podem ser identificados ainda no início da década de 40, principalmente após a retomada das temporadas líricas no Teatro São Pedro de Alcântara em 1844. A tópica relativa à nacionalização do teatro lírico também figurou com frequência significativa nos periódicos oitocentistas, empreendimento esse considerado um imperativo ao mesmo tempo artístico e civilizatório. O excerto reproduzido abaixo, por exemplo, foi retirado de um artigo publicado na Revista Guanabara em 16 de outubro de 1852, intitulado *As Artes e o Público*, e tinha por intuito realizar uma avaliação das artes no país. Depois de proferir as críticas de praxe e condenar o estado de abandono da literatura, teatro e artes plásticas nacionais, o autor faz uma exortação àqueles que ousarem se dedicar ao teatro lírico:

O brasileiro que plantar a Ópera no seu país e fizer dela um fruto nacional, venceu uma batalha, fez uma conquista, e merece o prêmio de vencedor: os combates de uma época contra grande porção da mesma época, que retrata um mau passado, são vitórias civilizadoras, são conquistas perduráveis, se a nação onde se agitam essas pelejas sabe remunerar tais serviços: a mina inesgotável da maior riqueza humana está nas recompensas do presente, nos exemplos que se dão aos meninos que andam brincando, e que hão de crescer à sombra desses mesmos exemplos.⁵⁴

É nesse contexto que um concurso instituído em 1852 pelo diretor do Teatro Provisório, João Antônio de Miranda, deve ser inserido – certame cujos detalhes se encontram descritos no capítulo anterior. Criado com o objetivo de composição de uma ópera nacional, tal iniciativa pode ser considerada a primeira tentativa mais substancial de criação de uma composição lírica de caráter nacional, embora alguns esboços possam ser identificados em

⁵² Para uma descrição mais detalhada do desenvolvimento do teatro lírico na cidade, consultar o primeiro capítulo.

⁵³ O epíteto de primeira ópera nacional, com o qual a obra de Alencar e Elias Alvares Lobo foi recoberta, pode ser questionado a partir de diferentes critérios: para Ayres de Andrade, *A Noite de São João* mereceria esse título devido ao assunto e autores brasileiros. Em sua obra sobre o passado musical fluminense, *O Fantasma Branco* (1851), de Joaquim Manoel de Macedo, sequer é mencionado. ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**. Já Wilson Martins, em sua História da Inteligência Brasileira, considera este última uma composição do gênero lírico, o que desbancaria a ópera de Alencar e Elias Alvares Lobo. Devem-se considerar também os casos de adaptações, dos quais *Pipelet* de Machado de Assis é exemplo. MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**.

⁵⁴ **Guanabara**. Revista Mensal Artística, Científica e Litteraria. Tomo II. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. Menezes, 1852, p. 154.

períodos anteriores⁵⁵. O concurso lançado em 1852 previa, em sua primeira etapa, o envio de libretos para avaliação por uma comissão de juízes e, uma vez declarado o vencedor, o texto seguiria para um maestro que só então providenciaria a parte musical.⁵⁶ Nessa primeira etapa, três libretos foram submetidos ao diretor do Teatro Provisório, o que permitiria concluir que o concurso havia atingido as expectativas de João Antônio de Miranda. Todavia, o projeto de fundação da ópera nacional ainda deveria esperar uma década para ser concluído, visto que, dos três libretos, nenhum foi considerado adequado para ser musicado e encenado nos palcos fluminenses. Ainda assim, o episódio possui uma importância significativa, uma vez que as regras estipuladas por João Antônio de Miranda, bem como os julgamentos emitidos pelos membros do Conservatório Dramático Brasileiro acerca dos três libretos em questão, permitem identificar alguns dos parâmetros para a nacionalização do teatro lírico no Brasil.

O concurso, como mencionado, tinha o propósito de patrocinar a montagem de uma ópera nacional e, para tanto, foi estabelecido que os libretos submetidos possuíssem como tema um assunto brasileiro. Em resposta a essa exigência, os três autores escolheram como mote para seus textos temáticas praticamente idênticas, fato notado inclusive pelo próprio João Antônio de Miranda, conforme trecho retirado do relatório enviado ao Imperador D. Pedro II em 26 de agosto de 1852:

Tenho a satisfação de depositar nas Mãos Augustas de Vossa Majestade Imperial a inclusa ópera por cópia, intitulada *Moema e Paraguaçu*. Ela foi composta pelo Dr. Francisco Bonifácio de Abreu. Não a pude ler ainda, nem portanto apreciá-la. Hoje recebi outra, composta por Miguel Alves Vilela, cujo título é *Moema*. Vou mandá-la copiar, a fim de fazê-la chegar ao Alto Conhecimento de Vossa Majestade Imperial. Esses dois autores tiveram o mesmo pensamento. Seus trabalhos vão ser remetidos ao Conservatório Dramático.⁵⁷

O terceiro libreto enviado ao diretor do Teatro Provisório também possui uma temática indianista, como ficou registrado em novo relatório com data de 06 de setembro do mesmo ano: “Lindóia, nova ópera nacional. Recebi hoje essa ópera de Ernesto Ferreira França Filho, que se não havia inscrito. Vou dar-lhe o mesmo destino que as outras.”⁵⁸ O destino mencionado pelo autor foi o envio para a comissão de avaliação, composta por cinco

⁵⁵ Como no caso de uma cantata escrita em 1847 por Antonio José de Araújo e musicada por Giacomo Gianini, intitulada *Il Genio Benefico del Brasile*. Essa obra ainda guarda uma curiosidade adicional, já que foi escrita em português, traduzida para o italiano por Luis G. F. Vento, para só então ganhar partitura. Já em 1852, João Antonio de Miranda lançou um projeto para a criação de uma ópera em italiano, com assunto nacional; o desejo inicial resultou em uma cantata em português, executada em 1852 e intitulada *Véspera de Guararapes*.

⁵⁶ Como ficou claro no capítulo anterior, esse expediente foi bastante utilizado no período.

⁵⁷ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967, v. II. p. 87.

⁵⁸ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**. p. 87.

membros do Conservatório Dramático Brasileiro. O resultado foi exposto em sessão do dia 13 de fevereiro de 1853 e, embora existissem algumas divergências entre os avaliadores, o consenso se deu em torno da inviabilidade de montagem de qualquer uma das obras.

Embora as expectativas em torno da criação de uma ópera nacional tenham sido frustradas nesse primeiro momento, o destino dos três libretos submetidos ao Conservatório deixa evidente que o tema continuou mobilizando literatos e músicos nos anos seguintes. O libreto de *Moema e Paraguacu*, por exemplo, foi encenado dez anos após o concurso do Teatro Provisório, mais precisamente em 29 de julho de 1861⁵⁹. Já os versos de *Lindóia*, escritos por Ernesto Ferreira França, foram publicados em 1859 em Leipzig, juntamente com os pareceres relativos às três composições emitidos por ocasião do concurso⁶⁰. Os textos dos pareceres não trazem indicação dos membros da comissão, apenas as datas em que foram escritos; o primeiro deles, emitido em 20 de setembro de 1852, é bastante sucinto na indicação do libreto de *Lindóia* como vencedor do concurso, embora não deixe de apontar uma série de defeitos no texto:

Três dramas me são apresentados: Moema, Moema e Paraguassu e Lindóia. – Dos três julgo preferível o último. Entendo que a ação é muito melhor conduzida, as cenas mais ligadas, e sobretudo a versificação mais harmoniosa, além de que as cenas são de muito melhor efeito teatral. Se for necessário desenvolverei cada uma destas proposições; mas creio que a respeito delas não pode haver contestação. Não é que não tenha defeitos. Qualquer um dos três mostra em seus autores não muito estudo da composição lírico dramática: Lindóia cena mui longas e pedaços imensos; será difícil achar uma dama que se encarregue do papel de Lindóia, se tudo quanto está escrito for posto em música; mas ao maestro ficará fazer a redução a justas proporções. Também para o arranjo teatral conviesse mudar o final: ambas as coisas parecem-me demais. E todavia a cena final é tão boa, que de modo nenhum proponho a sua supressão; o maestro que se arranje como puder. Tal é minha opinião, que sujeito à de meus sábios colegas. Rio, 20 de setembro de 1852.⁶¹

As falhas mencionadas são, em sua totalidade, devidas à falta de habilidade e domínio das particularidades relativas ao gênero lírico, nomeadamente problemas de versificação. Os pareceres subsequentes, no entanto, são mais extensos e possuem censuras relacionadas não apenas aos aspectos estéticos dos libretos, mas também ao conteúdo histórico das obras. O

⁵⁹ Segundo o Correio Mercantil de 06 de junho de 1860, a data escolhida foi a do aniversário vitalício da Princesa Imperial. **Correio Mercantil**. Ano XVII, nº 166, p. 01.

⁶⁰ Embora os juízes fossem membros da instituição, os pareceres acerca dos libretos não constam na coleção do Conservatório Dramático Brasileiro pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional. Ao que tudo indica, a edição de *Lindóia* publicada em Leipzig constitui única fonte de consulta desses pareceres.

⁶¹ PARECERES sobre as três composições líricas: *Lindóia*, *Moema e Moema e Paraguassu*, apresentadas ao Conservatório Dramático Brasileiro em sessão de 13 de fevereiro de 1852. In: FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindóia**: tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: 1859, p. 111.

segundo avaliador, por exemplo, após elencar uma série de problemas formais e estéticos dos textos, faz algumas considerações sobre a caracterização histórica elaborada pelos autores. Embora o excerto seja relativamente longo, sua reprodução é interessante para avaliar os critérios envolvidos num concurso voltado para a criação de uma *ópera nacional* no país:

Nada direi de Moema e Paraguassu, por me parecer mais abundante de anacronismos de ideias. Não é permitido, segundo as leis de arqueologia dramática, a um selvagem do tempo de Caramuru falar em coisas de que não podia ter ideias e muito menos saber-lhes os nomes.

Nos sujeitos primitivos há sempre a imensa dificuldade de não confundir os tempos, e de fazer sempre atuar-se o mundo do coração no cimento de suas ideias; sem isto, não há fisionomia própria, o caráter do homem primitivo e as suas feições americanas.

Entre essas duas Moemas, confesso que minha consciência não encontra um ponto firme, bem firme, para tranquilamente apoiar-me, porque há numa e noutra belezas particulares que se disputam, e que adunadas em uma só ópera, fariam um bom libreto.

Se eu tivesse a fortuna de ser o ilustre autor de Lindóia, acabaria o meu poema com uma peça concertante onde a linda Guarany contrastasse a sua desesperação amorosa com a resignação evangélica dos padres. As agonias desses dois mundos, em escalas diferentes, seriam tocantes e sensíveis para todos os que sabem comparar o amor terrestre com o celeste: o [palavra ilegível] da filosofia do cristianismo realizado na florescente missão, contrastaria nobremente com a morte dessa vítima sacrificada pelo amor.

Os nossos três poetas deixaram um tanto à margem o fundo dos seus quadros, que é sempre um grande complemento da ação, e o característico que a localiza e remata histórica e poeticamente. Eu acabaria Lindóia não só com a destruição da ordem, mas também com a conflagração da missão, como o fez Basílio da Gama. A desordem final da derrota, a resignação dos religiosos, as chamas e o seu clarão, dariam talvez um colorido mais grave ao termo da catástrofe.

As decorações e o vestuário são os marcos que localizam o drama no meio do passado: porque a ação dos afetos humanos é quase sempre a mesma em todos os tempos e pouca variedade oferece na atualidade que já tem um riquíssimo depósito das variedades do coração humano.

Concluirei: se o Conservatório quer premiar o poeta, tem o autor de Lindóia; se quer ao poeta e libretista, tem o da Moema; apesar de que o seu final não parece tão artisticamente combinado como o da Moema e Paraguassu em certos efeitos teatrais.

Desconfiando de mim, com justa razão, em um caso tão grave como este, e de certa magnitude para o Conservatório, requeiro mais juízes para me submeter à sua ilustração. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1852.⁶²

No trecho reproduzido acima, mais uma vez volta à cena a preocupação com a correta caracterização do passado histórico e dos costumes, tal qual observada nos pareceres de textos dramáticos com temáticas históricas e/ou indianistas analisados anteriormente. Ainda que os censores tenham apontado falhas na caracterização dos personagens e da época, bem como

⁶² PARECERES sobre as três composições líricas: Lindóia, Moema e Moema e Paraguassu, apresentadas ao Conservatório Dramático Brasileiro em sessão de 13 de Fevereiro de 1852. In: FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindoia**: tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: 1859, p. 111.

defeitos na versificação dos libretos, não foi indicado nenhum traço de imoralidade ou mesmo de inadequações, como apontado em *Gonzaga e Independência do Brasil*, capazes de impedir a montagem das obras. Ao contrário, os libretistas parecem incorporar de forma bastante eficaz, ao menos na avaliação dos censores, a necessidade de veiculação de mensagens de cunho pedagógico por meio de gêneros teatrais reputados como superiores.

Vale lembrar que, em um primeiro momento, o concurso instituído pelo diretor do Teatro Provisório previa a montagem de uma ópera nacional cantada em *italiano*.⁶³ Ora, uma vez que o teatro lírico italiano ainda desfrutava de grande presença nos palcos fluminenses, é correto presumir que os autores compuseram seus textos com tal modelo em mente. Por sua vez, o último ato de uma das obras – *Lindóia* – permite avaliar de que forma o caráter pedagógico vinculado à arte era incorporado às *óperas nacionais* compostas no período. O conflito dramático principal do texto ocorre em torno de um triângulo amoroso entre Lindóia, Guayacambo e Cepé, às vésperas do combate entre portugueses e espanhóis nas missões na região sul do Brasil. No desfecho da ópera, a missão liderada por Frei Lourenço é conquistada e os personagens Guayacambo e Cepé são mortos. Embora o conflito da trama seja motivado pelo sentimento amoroso de Lindóia, a ária em que a personagem principal expressa seu pesar não consiste nos últimos versos do libreto. Em seu lugar, Ernesto Ferreira França preferiu incluir um sermão proferido por Frei Lourenço, louvando Dom Pedro II e o futuro império brasileiro.⁶⁴ Ainda que o componente pedagógico não seja tão evidente nos dois outros libretos, o desenvolvimento dos demais enredos é bastante semelhante, resumindo-se a uma relação amorosa conflituosa cujo pano de fundo remete ao contato entre portugueses e indígenas.⁶⁵ É possível indicar, portanto, uma convergência de critérios e expectativas envolvidos tanto na criação de uma ópera nacional, como no desenvolvimento de um teatro dramático nacional. Entretanto, mesmo condizentes em muitos aspectos com as concepções de teatro vigentes no período e simbolizadas por instituições como o Conservatório Dramático e, posteriormente, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, os libretos apresentados não foram aprovados pelos juízes. Tal insucesso, no entanto, deve ser atribuído às deficiências e à falta de domínio do gênero lírico por parte dos autores, e não ao conteúdo dos textos.

⁶³ Concurso que deu origem à cantata *Véspera dos Guararapes*; ver nota 51 deste capítulo.

⁶⁴ Há ainda uma citação, inserida por Ernesto Ferreira França, retirada da obra de Filinto Elísio e incorporada ao discurso de Frei Lourenço: “Que espetáculo grandioso se me antolha?!/ Brotam cidades do ermo... / Nações gigantes o Universo admira... / Neste limpo terreno/ Virá assentar seu trono/ a sã filosofia mal aceita,/ E leis mais brandas regerão o mundo/ quando homens mais humanos/ com o raio da Verdade a luz espalhem.” Para o autor, o homem destinado a espalhar a luz da verdade era D. Pedro II, descrito nos versos subsequentes como um soberano que havia disseminado a paz na região. FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindóia*, p. 107-108.

⁶⁵ Convém notar que os autores de *Moema* e de *Moema e Paraguaçu* declararam retirar inspiração do poema do Frei Santa Rita Durão.

Além das dificuldades materiais mais óbvias, como falta de compositores, músicos e cantores líricos, a demora na composição de uma ópera de caráter nacional pode ser relacionada também com o expediente utilizado no Rio de Janeiro oitocentista para suprir os palcos com esse gênero de composições. Com poucas exceções, as tentativas de fundação de um teatro lírico nacional foram empreendidas a partir de uma lógica semelhante à observada no concurso descrito anteriormente, com etapas distintas na produção textual e musical. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, por exemplo, recebia libretos de autores nacionais e os repassava aos músicos interessados na composição de obras do gênero.⁶⁶ Uma das exceções do período foi a ópera intitulada *Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira*, em que tanto o maestro como o libretista trabalharam de maneira conjunta, de acordo com o indicado na introdução do texto.⁶⁷ Existe ainda outro detalhe importante relativo à composição da obra, uma vez que os autores a compuseram fora do âmbito da Imperial Academia; talvez pela mesma razão, a peça nunca chegou a ser encenada integralmente, realizando-se apenas algumas audições de pequenos trechos.⁶⁸

O panorama das apresentações líricas no Rio de Janeiro já havia apontado o predomínio da ópera italiana na cidade, bem como algumas das concepções que orientaram a criação de uma ópera nacional, características apenas reforçadas pela análise dos libretos. A encenação de *Moema e Paraguaçu*, por exemplo, foi elogiada justamente por emular músicos já renomados, nomeadamente compositores italianos, como mostra uma passagem retirada de

⁶⁶ Além de *Moema e Paraguaçu*, que recebeu música do maestro San Giorgio em 1861, as outras obras encenadas no âmbito da Imperial Academia são: *A Noite de São João*, escrita por José de Alencar em 1857 e encenada em 1861, com música de Elias Alvares Lobo; *A Noite do Castelo*, escrita por Antonio José Fernandes dos Reis e musicada por Carlos Gomes em 1861; *Joana de Flandres*, escrita por Salvador de Mendonça e também musicada por Carlos Gomes em 1863; e *O Vagabundo*, escrita originalmente em italiano por Francisco Gumirato, traduzida para o português por Luis Vicente De Simoni e musicada por Henrique Alves de Mesquita em 1863. Relação retirada da obra: ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865 vol. II**. p. 83-110.

⁶⁷ O procedimento adotado na execução da obra foi descrito por Luís Vicente De Simoni na introdução do libreto, publicado em 1854: “As diferentes cenas e trechos desse drama foram por nós compostos primeiramente ora em italiano, ora em português, fazendo depois a versão para outra língua. Deixamos à perspicácia dos leitores o adivinharem em qual das duas línguas foi cada um deles primeiramente escrito.” SIMONI, Luis Vicente de. **Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira**. Rio de Janeiro: Typ. Dois de Dezembro, 1854, p. IV. A ópera pode ser definida como um drama histórico, visto que parte da ação transcorre no combate aos holandeses em Pernambuco; o episódio constitui pano de fundo para o amor entre Fernando e Marília, bem como para os obstáculos para a união dos amantes. De Simoni esclarece ainda que o enredo foi inspirado em uma tradição local. Já em 24 de novembro de 1857, o *Correio da Tarde* publicou um programa a ser apresentado no Teatro Lírico Fluminense por Adolpho Maersch, em que uma das peças intitula-se “Fantasia sobre motivos de Marília de Itamaracá”. *Correio da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1857. Ano III, n. 269.

⁶⁸ O *Correio Mercantil* publicou a programação do Teatro Lírico Fluminense na edição de 03 de agosto de 1855; nela, há a menção à execução da abertura da ópera de De Simoni e Adolfo Maersch naquele mesmo dia, como parte de uma programação que incluía apresentações do pianista italiano Thalberg. Além do trecho da ópera nacional, o restante do programa é composto por execuções de trechos de Rossini e Donizetti. O pianista Segismundo Thalberg também ganhou um perfil bastante elogioso na mesma edição. *Correio Mercantil*. 03 de agosto de 1855, Ano XII, n 213.

uma coluna publicada no periódico *Correio da Tarde* e assinada por alguém que se autointitula *Um Diletante*:

Vai hoje à cena a ópera em três atos, de assunto brasileiro, intitulada *Moema e Paraguassu*.

Um episódio tão interessante da história pátria acompanhado de uma música cheia de belezas e sempre apropriada às situações criadas pelo poeta, não pode deixar de merecer as simpatias do público fluminense admirador sobretudo das suaves melodias de Bellini e Donizetti antes que do fracasso e barulho da quase totalidade das óperas de Verdi. Confessamos a nossa preferência pelo gênero que mais se aproxima daqueles mestres por serem depois de Rossini os que melhor têm compreendido o belo canto.

Eis a opinião da ilustre redação do Mercantil a respeito dessa ópera:

“O assunto é um dos episódios mais lindos da nossa história, é um romance singelo e tocante que se passou à sombra de umas arvores e ao canto de nossos pássaros, e que a poesia guardou como um tesouro, uma relíquia dos passados tempos.

A música é quase sempre sentimental e terna: procura interpretar aquela vida e aqueles amores nesse estilo suave que diz tanto com a nossa natureza e que é tão necessário para se pintar essas cenas primitivas em toda sua verdade, etc.”.⁶⁹

Para o autor do texto, um episódio da história nacional acerca do conflito entre portugueses e indígenas teria como complemento ideal as belas melodias de Rossini e Donizetti, tanto que o libreto, originalmente composto em português, havia sido traduzido para o italiano por Ernesto Ferreiro França, conforme aponta a edição bilíngue publicada em 1860.⁷⁰ Não deixa de ser curioso também que a única reflexão sobre a música empregada na encenação seja para opor os compositores europeus acima citados a outro expoente da música europeia, Giuseppe Verdi.

As mesmas expectativas nutridas em torno do florescimento da ópera no Brasil, encontradas na coluna publicada no *Correio da Tarde*, aparecem em escritos de literatos como Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis. Para este último, a presença de artistas estrangeiros nos palcos não deveria ser considerada um entrave para o desenvolvimento da música e do teatro nacionais, uma vez que tal presença teria um efeito benéfico sobre a arte brasileira. Tal posição é defendida em um artigo publicado em 30 de outubro de 1859 no periódico *O Espelho*, onde se lê:

⁶⁹ *Correio da Tarde*. Ano VII, n. 161, Terça feira, 19 de julho de 1861, p. 2. A caracterização e a música também foram alvo de reprovações, caso de uma coluna publicada no periódico *Semana Ilustrada*; sobre a música, o colunista escreveu: “O maestro romano-nacional é um herói, que teve o talento de inventar tudo o que há de melhor nas óperas de Rossini, Verdi, Donizetti, Bellini, etc. [...]”; sobre a caracterização: “Moema mostrou que era uma indígena muito elegante. Basta dizer que usava botinas de elástico, pente de tartaruga na cabeça e saia de cetim preto”. *Semana Ilustrada*, 29 de Julho de 1861, n. 33, p. 7.

⁷⁰ ABREU, Francisco Bonifácio de. *Moema e Paraguassu*: episódio da descoberta do Brasil. Ópera Lírica em três atos. Rio de Janeiro: Typ. do Regenerador, 1860.

Todavia cumpre lembrar o infundado de certo preconceito que por aqui passa por sentença. Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à ideia da nova instituição. Os que assim pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? Com esse concurso de estrangeiros. [...] Ora, em Paris onde se dão essas coisas, há um Conservatório de Música, em um alto pé de desenvolvimento, há iniciativa do governo, e teatro regularizado.⁷¹

Após defender a organização teatral francesa como parâmetro para o Brasil, Machado de Assis fez ainda uma defesa do caráter cosmopolita da arte em geral e da validade de modelos europeus para o teatro lírico nacional:

O talento é cosmopolita, pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui da arte dramática, que é outra tese. A forma aqui, não descora, nem de leve a legitimidade esplêndida da ideia altamente patriótica. Negá-lo seria querer mal à instituição que tão verde de esperanças se levanta do ocaso de uma tentativa malograda. [...].⁷²

Outro literato de destaque que discorreu sobre o teatro lírico nacional no período foi Joaquim Manoel de Macedo, em uma série de artigos publicados na *Revista Popular* sob o pseudônimo de *O Velho*. Em coluna publicada em 10 de novembro de 1861, Macedo tratou da estreia da primeira ópera de Carlos Gomes, intitulada *A Noite Do Castelo*. Após tecer uma série de críticas ao atraso e à falta de incentivo para a criação da ópera nacional do país, o autor do texto dirige alguns elogios e conselhos ao jovem compositor:

[...] Aos vinte anos de idade ostenta já uma grande inteligência musical: a ovação, que ele acaba de receber, foi um justo prêmio da obra excelente do seu gênio. [...] Meu velho, diz, repete mil vezes a Carlos Gomes que estude, estude muito e sempre, para que o estudo vença, pois que pode vencer, a distância que o separa dos mestres como Rossini, Donizetti e Meyerbeer.⁷³

A menção a Rossini, Donizetti e Meyerbeer é bastante significativa, pois revela a prevalência de modelos estéticos europeus como parâmetros para a criação de uma arte genuinamente nacional. Embora a afirmação pareça paradoxal, é possível afirmar que para os homens de cultura do oitocentos caberia às artes nacionais, nomeadamente o teatro lírico e dramático, integrarem-se ao cânone ocidental.

As reflexões acerca do teatro lírico oitocentista são importantes também por permitirem traçar um paralelo com as tentativas de criação de um teatro dramático nacional.

⁷¹ **O Espelho. Revista Mensal de Literatura, Modas, Indústria e Artes.**, n, 09, 30 de outubro de 1859, p. 06.

⁷² **O Espelho.**, p. 10.

⁷³ **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc.**, Tomo XII, ano terceiro, outubro-dezembro de 1861, p. 251.

Ao tentarem criar uma ópera brasileira, compositores e libretistas foram buscar inspiração em modelos europeus – principalmente no teatro lírico italiano –, inserindo temáticas de cunho nacionalista como assunto das obras, em especial episódios históricos e indianistas. A grande proliferação de dramas e melodramas históricos no período parece obedecer à mesma lógica: dada a necessidade de fundação do teatro brasileiro, nada mais óbvio do que adaptar o drama histórico, então em evidência devido ao romantismo, a partir de temáticas retiradas do passado nacional. Por fim, ao mobilizar modelos como a ópera italiana, o drama histórico e a tragédia, foi possível abordar temas da história nacional a partir de um olhar altivo para o passado, proporcionado justamente por uma concepção artística fundada na hierarquia de gêneros: assim, em lugar de retratar *fielmente* a realidade, o objetivo de autores e de censores consistia na expressão de verdades morais, capazes de educar a sociedade oitocentista e valorizar personagens e episódios históricos do país.

No texto publicado no *Jornal dos Debates* – citado no início deste capítulo – é possível encontrar concepções bastante próximas da esboçada no parágrafo anterior. O artigo em questão avaliava a estreia da peça de Gonçalves de Magalhães, *Antonio José*, e expressava um lamento devido ao fato do autor da tragédia não ter empregado um tom patriótico mais evidente. Tal ressalva se limitava ao conteúdo tratado pelo autor, já que o colunista elogiava sua escolha em compor uma tragédia em versos:

Acusam algumas pessoas ao Sr. Magalhães, por haver empregado versos prosaicos na tragédia: essa acusação é um verdadeiro prejuízo. A poesia não consiste em *palavras retumbantes e sonoras*⁷⁴, mas sim em ideias e pensamentos. Além disso, todos os autores dramáticos modernos adotaram a maneira de versificar de Shakespeare e Schiller, que consiste em tornar natural a linguagem e os versos correntes. Só se admite a energia e colocação da palavra unida ao pensamento em monólogo ou em uma cena verdadeiramente trágica: mas durante toda a peça, e nos diálogos de simples personagens, devem os versos ser prosa rimada e natural. E tanto é verdade o que avançamos, que muitos modernos autores usam escrever em prosa as cenas menos importantes da tragédia; e daremos por exemplos Hamlet, Romeu e Julieta, Rei Lear, etc.⁷⁵

Muito já foi escrito sobre a contradição representada pela escolha de *Antonio José* como obra fundadora do romantismo teatral no Brasil.⁷⁶ A crítica é em grande parte

⁷⁴ Grifo do autor.

⁷⁵ **Jornal dos Debates políticos e litterários** de 1838. Nº 10 do Anno, Nº 59 da Coleção. Rio de Janeiro: Typ. do Diário, Pe. N. L. Vianna, 1838, p. 38-39.

⁷⁶ Wilson Martins, por exemplo, assim define a obra de Gonçalves de Magalhães: “Nessa linha de renascença neoclássica, o *Antônio José* não foi um episódio isolado – e, por consequência, pode-se pensar que o autor o tivesse escrito, no quadro do seu talento natural e gostos repetidas vezes confessados, para estimular essa espécie de renovação ao contrário. [...] É também escrita nos cinco atos convencionais e nos convencionais versos decassílabos; nessa estrutura neoclássica, ele inscreve o tema neoclássico entre todos, o da luta contra a tirania

precedente, pois a renovação – ou tentativa de – empreendida por Victor Hugo visava justamente suplantando o modelo da tragédia clássica, tanto na forma quanto no conteúdo.⁷⁷ Para o autor da crítica, contudo, não estava em jogo a renovação do teatro nacional, mas sim sua fundação, o que justificava a utilização de modelos dramáticos já consagrados acrescidos do necessário conteúdo nacionalista.⁷⁸

Diante disso, é necessário apontar que não há indícios significativos de literatos e dramaturgos de meados do século XIX reunidos em torno dos preceitos da então nova escola romântica. Ao contrário, a tópica capaz de congregando os homens de cultura do período foi a necessidade de criação de um teatro nacional. Tal denominação, longe de constituir um programa coeso e estático, favorecia concepções difusas em relação à atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista. Não deveria causar estranhamento, portanto, os elogios aos aspectos considerados díspares por ocasião da estreia da obra de Magalhães: uma tragédia com assunto nacional, escrita em versos, mas que havia incorporado a novidade da recitação romântica em sua encenação. Da mesma forma, o modelo do drama histórico foi amplamente utilizado por dramaturgos do período, seja como moldura em que episódios da história nacional e temas indianistas eram inseridos, ou mesmo em composições cujas temáticas foram retiradas do medievo europeu. No caso da fundação da ópera nacional, tal opção é ainda mais clara, uma vez que o teatro lírico italiano serviu de inspiração quase que exclusiva, inclusive com a composição de óperas históricas cantadas em italiano. Por fim, deve-se ressaltar como ponto

(que está longe de ser um tema exclusivamente liberal, como se pensa).” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**, p. 242-243. Ivete Susete Kist também aponta essa contradição, justificando-a pela popularidade da tragédia no período: “Não obstante a crescente popularidade do drama e do melodrama no Brasil, a tragédia neoclássica continua um gênero de prestígio durante a primeira metade do século XIX. Não fosse assim, não teria entre seus cultores o escritor mais destacado do período, Domingo José Gonçalves de Magalhães.” KIST, Ivete Susana. *A Tragédia e o Melodrama*. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 79.

⁷⁷ O tema é controverso e não é possível nesse espaço uma discussão acerca do movimento romântico em suas diversas manifestações. No caso do romantismo teatral, convém uma breve menção à França, considerada modelo para o desenvolvimento da arte nacional por muitos literatos brasileiros no oitocentos. Assim, o prefácio escrito por Victor Hugo para o drama *Cronwell*, publicado em 04 de dezembro de 1827, é geralmente indicado como manifesto fundador do movimento na França; também sobre o teatro francês, a historiadora Margot Berthold escreveu: “Para os historiadores franceses da literatura, o dia da *bataille d’Hernani* marca a vitória final do romantismo. O *Hernani*, de Victor Hugo tornou-se o drama romântico por excelência. Mas o fracasso de *Les Burgraves* em 1843 pôs fim à sua breve glória.” BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**, p. 433-436.

⁷⁸ Gonçalves de Magalhães também não fez menção a qualquer renovação estética presente na obra, mas sim a algumas novidades introduzidas na representação da obra, tal como exposto na introdução do texto: “Tal acolhimento esteve bem longe dos meus pressentimentos. Ou fosse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena com que os atores recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta.” MAGALHÃES, Antônio Gonçalves, de. *Breve Notícia sobre Antônio José da Silva*. In: Gonçalves de Magalhães: **Tragédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 08. Apesar desta inovação, Wilson Martins não deixa de notar a contradição entre uma nova forma de declamação utilizada em uma peça neoclássica, onde a monótona cantilena faria mais sentido. MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II**, p. 242-243.

de convergência entre as diversas iniciativas em prol da edificação do teatro nacional o necessário complemento pedagógico da atividade teatral, ou seja, a necessidade de exposição de um fim moral, como contributo para o processo civilizatório na recém-criada nação.

Como consequência da variedade de temas e modelos adotados, o projeto de edificação de um teatro nacional conjugado com preceitos pedagógicos gerou uma série de tensões entre dramaturgos, literatos e membros do Conservatório Dramático Brasileiro. Há de se pontuar, evidentemente, que as categorias citadas acima não eram estanques, ou seja, o Conservatório Dramático possuía entre seus quadros diversos dramaturgos encarregados de julgar textos de outros autores. A lista é extensa, mas basta citar os nomes de Machado de Assis, Martins Pena e Manoel de Araújo Porto Alegre como exemplos de literatos que exerceram o papel de censor em algum momento da história da instituição. A relação entre dramaturgos e *cronistas* pode ser considerada ainda mais interseccionada, uma vez que muitos literatos possuíam colunas fixas em periódicos oitocentistas, dedicadas à cobertura da programação teatral fluminense. Um dos indicadores que ilustram as tensões presentes no seio do projeto de criação do teatro nacional consiste justamente no debate em torno dos preceitos estéticos e morais expressos em diversos dos pareceres emitidos pelo Conservatório.

Já foi dito que os autores e os modelos estéticos europeus foram tratados como ideais a serem atingidos pelo teatro nacional. Todavia, a maneira mais adequada para a apropriação e utilização desses exemplos não era ponto passivo entre os homens de cultura do período e os pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro representam amostra significativa dessa fissura. Embora grande parte dos contemporâneos reconhecesse a importância de autores europeus para o florescimento das artes nacionais, em várias ocasiões juízos morais suplantaram as análises dramáticas dos textos, como foi o caso, por exemplo, das avaliações emitidas acerca da peça *Os Salteadores*⁷⁹, do poeta alemão Friedrich Schiller, drama que deveria ser encenado no Teatro São Pedro de Alcântara em 1845. No primeiro parecer, com data de 05 de agosto de 1845, Ignácio Manoel Alvares de Azevedo foi bastante sucinto ao conceder licença para a apresentação da obra: “O drama intitulado ‘Os Salteadores’, de um dos melhores poetas alemães, está bem traduzido e pode ser representado porque nada contém que possa ofender a moral pública.”⁸⁰ O texto, todavia, foi encaminhado para um segundo juiz, Manoel de Araújo Porto Alegre, que assim se pronunciou em parecer emitido em 23 de agosto de 1845:

⁷⁹ Trata-se da peça *Die Rauber*, que estreou na cidade alemã de Mannheim em 13 de janeiro de 1872. NO Brasil, o título foi traduzido de várias formas; a tradução brasileira feita por Marcelo Backes, por exemplo, e lançada pela L&PM Pocket em 2001, adotou o título “*Os Bandoleiros*”.

⁸⁰ REGISTROS de exame censório do drama *Os Salteadores*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (10 p.).

O drama do imortal Schiller “Os Salteadores” não deve ir à cena, segundo meu ver, pois que o público geral do Brasil não é capaz de colher a moralidade conveniente de um semelhante exemplo: tomará o sarcasmo como máxima e não saberá distinguir o falso do verdadeiro, e o aparente do mal. [...] Este drama causou desastres na Alemanha; muitos moços foram ser salteadores e abraçaram como máxima da verdade eterna os preceitos do protagonista.⁸¹

O secretário da instituição, Luis Honório Vieira Souto, acatou a recomendação de Araújo Porto Alegre, negando a licença para a representação da obra, pois “a ideia principal desse drama é um ultraje à civilização”. Ao final, as opiniões do próprio Schiller são usadas em defesa da proibição da peça, pois segundo o censor o autor “reputava à obra muitos defeitos, produto de sua juventude artística”⁸². Tal avaliação acerca da obra de Schiller, aliás, volta a aparecer dois anos depois no periódico *A Nova Minerva*, em uma resenha sobre a obra *Da Educação Estética do Gênero Humano*, de autoria do poeta alemão:

A sátira que Schiller faz à sociedade nos seus *salteadores* é obra dos seus primeiros anos; é anterior à filosofia moderna da Alemanha: eco dos ataques do cidadão de Genebra, contra a corrupção da sociedade. Além disso, Schiller estava no gozo dos atributos da mocidade, que se apraz de caracteres absolutos, rígidos e inflexíveis. Muitas vezes, em detrimento da verdade histórica, introduzia em seus dramas personagens de convenção, que nada tem de humano; tipos abstratos da grandeza moral e do dever tal como concebia. O Marques da Rosa, em D. Carlos, é um dos exemplos mais salientes que podemos encontrar. É o modelo completo do gênio e da virtude, assim como os salteadores é um quadro exato da sociedade para um moço que sai do colégio. Este entusiasmo diminuirá sem dúvida com o tempo; mas a lembrança ficará gravada em seu coração, e há de sempre estimar Schiller como o poeta da sua mocidade.⁸³

Os excessos encontrados em *Os Salteadores* deveriam ser considerados consequências do entusiasmo do jovem Schiller e, embora comprometessem parcialmente a crítica à sociedade do período, o valor artístico do drama permanecia incontestado. Para os membros do Conservatório Dramático Brasileiro, bem como para o autor da coluna publicada na *Nova*

⁸¹ REGISTROS de exame censório do drama Os Salteadores. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (10 p.).

⁸² REGISTROS de exame censório do drama Os Salteadores. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (10 p.).

⁸³ **A Nova Minerva: revista dedicada às ciências, artes, literatura e costumes.** Rio de Janeiro, Tipografia de M. A. da Silva Lima, 1846. Edição 32, p. 08. Há ainda outro parágrafo de interesse, em que a relação entre filosofia e arte é tratada a partir do livro de Schiller: “Posto que esta obra de Schiller não tinha outro fim senão explicar a origem e as leis da arte, e a sua influência legítima sobre a humanidade, não devemos julgar que ele se limitasse escrupulosamente a um círculo tão vasto. São questões graves que não deixam de excitar muitas outras que o nosso poeta não hesita tratar. Existe pois em seu livro uma ciência da história e uma ciência da arte; vê-se claramente que a teoria do belo, da verdade filosófica e a psicologia particularmente representam nele grandes papéis: Schiller dá-se por discípulo de Kant em quase todos esses pontos.” Além da consideração de Schiller como referência estética, é importante notar também a defesa da reflexão estética e da crítica a partir de bases metafísicas.

Minerva, o talento do poeta alemão deveria ser sacrificado em razão do alegado potencial incendiário da obra.

Não há necessidade de uma análise mais detalhada do enredo da peça de Friedrich Schiller; cabe frisar apenas que o exemplo danoso citado por Araújo Porto Alegre se refere à formação, por parte do protagonista da peça, de um grupo que assaltava propriedades de nobres alemães.⁸⁴ Todavia, existem ainda dois pontos a serem notados nas passagens citadas: primeiramente, a divergência de juízos existente entre os membros do Conservatório Dramático Brasileiro, o que revela critérios díspares para o julgamento dos textos submetidos à instituição. Tal divergência é ainda mais significativa considerando-se a total oposição entre os pareceres analisados, o que nesse caso culminou na proibição da peça. Convém destacar, no entanto, que a avaliação dos aspectos dramáticos da obra, tanto no texto publicado na *Nova Minerva* quanto nos pareceres do Conservatório, é bastante positiva, inclusive no parecer escrito por Araújo Porto Alegre. No texto, depois de elogiar o “imortal” Schiller, o censor aponta como entrave à representação não o texto em si, mas o público brasileiro, incapaz de “colher a moralidade conveniente de um semelhante exemplo”. A divergência entre os censores encarregados do julgamento de *Os Salteadores* merece atenção ainda por outro aspecto, uma vez que, mesmo encarregado da missão de aperfeiçoar a cena teatral brasileira, o Conservatório Dramático Brasileiro não possuía um conjunto definido de critérios a serem observados, ficando a avaliação dos textos sujeita às concepções individuais dos censores. Embora a percepção do teatro como veículo para alcançar a ilustração do público fosse amplamente compartilhada por artistas, literatos e dramaturgos oitocentistas, a definição da forma que tal contribuição deveria assumir apresentou algumas variações no decorrer das décadas. Apesar dessa diversidade, é possível afirmar que, em um primeiro momento, os apelos em prol da criação de um teatro nacional estiveram mais próximos de uma concepção estritamente pedagógica da arte dramática e lírica, tal qual exposto por Araújo Porto Alegre em sua avaliação de *Os Salteadores*.

Juízo semelhante foi emitido em relação ao drama *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas. Nesse caso, a revisão de pareceres não foi necessária, uma vez que o primeiro censor,

⁸⁴ Na edição citada na nota 75 encontra-se uma introdução escrita pelo próprio Schiller para a primeira apresentação da peça. Nesse texto, intitulado “O autor ao público”, o poeta indica suas intenções ao compor a obra, em especial no último parágrafo: “Que o espectador chore ante nosso palco... que trema... e que aprenda a dominar suas paixões sob o jugo da religião e do entendimento; que o jovem acompanhe com horror o fim de uma vida dissoluta e desenfreada; que também o homem não parta sem a lição da peça, ou seja, de que até o malvado faz uso da mão invisível da cautela como instrumento de suas intenções e juízos e que até o mais confuso nó do destino pode ser, por incrível que pareça e para espanto de todos, desatado.” *Os Bandoleiros*. Friedrich Von Schiller; tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 203-204.

José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, recomendou a proibição da peça em parecer emitido em maio de 1844:

Julgo que não se deva consentir que de novo suba à cena o drama ‘Torre de Nesle’, embora seja no meu entender uma das melhores composições de Alexandre Dumas: a ocasião e o azedume do ‘quadro’ pode só atenuar, senão justificar a imprudência do autor em reunir tantas belezas e tanta imoralidade. Hoje decerto não estragaria seu belo talento em composições análogas; as recordações que experimentamos, quando em outra época, foi aqui representada; a conduta do governo francês, e a dos outros países em cujo idioma se acha traduzida aprovarão o meu juízo; por fim, nego a licença impetrada.⁸⁵

A licença havia sido solicitada para representação no Teatro São Francisco, embora a mesma peça já houvesse sido representada anteriormente no Rio de Janeiro, inclusive no mesmo teatro, como o próprio censor reconheceu em seu parecer.⁸⁶ Além da imoralidade e possíveis excessos, a proibição era ainda justificada por outro detalhe: a personagem principal do drama de Alexandre Dumas era a rainha francesa Margarida de Borgonha que, segundo a lenda, tinha por prática assassinar seus amantes após orgias noturnas. Diante dessa particularidade, José Rufino ainda ponderou que as revoltas antimonárquicas observadas no passado foram de alguma forma justificáveis e menciona o passado brasileiro e o francês como exemplos. Mas, para o censor, tais sentimentos deveriam ser esquecidos, preservando-se assim a monarquia brasileira de quaisquer máculas. Tal preocupação parece excessiva, pois a ligação entre a conduta de uma rainha da França no século XV e o Imperador do Brasil parece bastante tênue. Todavia, o episódio da proibição de *A Torre de Nesle* não constitui o único exemplo daquilo que pode ser considerado como a aplicação de critérios estritamente morais nos julgamentos emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro.⁸⁷

⁸⁵ REGISTRO de exame censório da peça *A Torre de Nesle*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (6 p.).

⁸⁶ A partir de consulta ao Diário do Rio de Janeiro, é possível afirmar que *A Torre de Nesle* já havia sido representada em diversas ocasiões antes da proibição pelo Conservatório: em 1836, o drama de Alexandre Dumas fez parte da programação do Teatro Constitucional Fluminense; em 1838, do Teatro de Niterói; e em 1841, do Teatro São Francisco. A publicação da versão impressa ocorreu em 1839, ainda segundo o mesmo periódico. Cabe ressaltar que o levantamento não é exaustivo, restringindo-se, nesse caso, apenas às menções feitas pelo Diário do Rio de Janeiro.

⁸⁷ Ainda sobre as representações de *A Torre de Nesle*, na seção de correspondência do Diário do Rio de Janeiro é possível encontrar a seguinte missiva: “Anunciou o seu jornal que no dia 09 do corrente, no Teatro de Niterói se pretende festejar o aniversário natalício de S. M. I. com a representação da Torre de Nesle!!! Não acredito que o Sr. Juiz de paz do lugar consinta em um tal insulto ao Monarca Brasileiro, pois insulto é o que se lhe faz representando um montão de obscenidades e imoralidade praticadas por pessoas reais, ainda que de país estrangeiro, como em obséquio aos anos do Imperador. É um procedimento além de impolítico, horrível e condenável, e nós esperamos, esperam todos os bons monarquistas constitucionais, que ainda por essa vez não se ultraje a pessoa do Monarca Brasileiro pelos especuladores teatrais, e que a isso obstarão as autoridades policiais da cidade de Niterói à vista da lembrança que lhe faz Um Inimigo de obscenidades.” *Diário do Rio de Janeiro*. Sexta Feira, 07 de dezembro de 1838, ano XVII, número 287, p. 2. A carta tinha um alvo certo, já que o responsável pelo referido teatro era João Caetano dos Santos. A advertência surtiu o efeito desejado pelo

No momento, parece bastante claro que a atividade teatral deveria se constituir muito mais como uma instância educativa da sociedade do período do que como um meio para o exercício da crítica e da contestação. Em outras palavras, prevalece ainda a visão segundo a qual os palcos deveriam instruir pela exposição da virtude e não pela representação do vício, ainda que, em alguns casos, a representação da imoralidade encontrasse justificativa da necessária punição. Ora, se a finalidade última da arte teatral era a moralização e educação do público, esperava-se que a representação de comportamentos considerados imorais ou indecorosos fosse mantida longe dos palcos, missão que o Conservatório Dramático Brasileiro – ou ao menos parte expressiva de seus membros – assumiu desde sua fundação. A atuação da entidade como órgão censor constitui um aspecto importante do cenário teatral fluminense, pois para muitos dramaturgos e literatos não havia uma oposição entre a censura exercida pelo Conservatório e a promoção da atividade teatral em si, resultando em um entrelaçamento de julgamentos estéticos e morais. Dessa forma, para os membros da instituição, os juízos estéticos emitidos acerca de uma obra eram indissociáveis dos seus aspectos morais. A tópica acerca da influência do teatro na sociedade do período também foi bastante difundida em periódicos oitocentistas, mesmo antes da criação do Conservatório Dramático Brasileiro, por meio da pena de literatos preocupados com a possível influência negativa das encenações teatrais na sociedade. Em 1836, por exemplo, Justiniano José da Rocha escreveu um artigo para *O Cronista*, publicado em 09 de novembro daquele ano, onde dizia:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue, e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Bayard: esse rei é Francisco 1º, Francisco 1º que só tinha dois cultos, o da honra, e o do amor. Esperávamos portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda sua glória, em todo seu esplendor; enganamo-nos: o Francisco 1º do drama não é o Francisco 1º da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes. [...]
Eis o drama horrível que nos foi representado [*O Rei se Diverte*, de Victor Hugo]. Mas que tantos crimes? Que lição moral deve deles resultar? Francisco 1º que o drama nos pinta tão infame fica triunfante, e pronto para voar a novos amores; nem ao menos com um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes, é St. Valliers, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos, esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet

“inimigo de obscenidades”, pois o diretor do teatro alterou a programação, colocando no lugar de “A Torre de Nesle” uma tragédia de título “Oscar”, alegando ainda um erro no primeiro anúncio. A íntegra da justificativa de João Caetano encontra-se no número seguinte do jornal. **Diário do Rio de Janeiro**. Segunda Feira, 10 de dezembro de 1838, ano XVII, número 279.

recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça?⁸⁸

Segundo o autor do texto, porém, existiam alguns traços de valor presentes no drama, principalmente aqueles relativos à construção de alguns caracteres, caso do papel de Triboulet⁸⁹, além de algumas cenas de inegável valor dramático. Apesar das censuras iniciais, o veredito final não deixa de ser favorável: “essas três últimas cenas são sublimes, e bastam para resgatar muitos defeitos; elas asseguram aplausos ao novo drama”.⁹⁰

Para Justiniano José da Rocha, no entanto, apenas os aplausos não eram suficientes, pois apesar do inegável valor estético, o fim último de todo artista deveria ser a promulgação de ideais de virtude e moral para o público, deixando assim o drama de Victor Hugo privado de um dos elementos fundamentais do ideal artístico defendido pelo cronista. As críticas aos excessos e imoralidades presentes nos palcos fluminenses estavam presentes também em texto escrito por Justiniano para *O Brasil* em 15 de junho de 1841:

Mas, como íamos dizendo, também tivemos que assistir às orgias asquerosas do talento em delírio. Os célebres *Trinta Anos ou A Vida de Um Jogador* romperam a marcha, e depois seguiu-se a longa série de desatinos dramáticos que por tanto tempo foram representados em nosso teatro. *A Torre de Nesle* com todas suas impudicícias, *O Rei se Diverte*, *Os Seis Degraus do Crime* despertaram a atenção do público e chamaram ao teatro grande cópia de espectadores, pelas mesmas razões por que se apinham de gente as praças públicas quando há enforcado.

No horror porém não há gradação, os primeiros dramas esgotaram a mina, de modo que a época romântica brava, posto durasse mais do que a época belicosa, não pôde dominar por muito tempo. Se há curiosidade que se satisfaça facilmente, é a de conhecer as sensações do crime.⁹¹

Justiniano José da Rocha fez uma generalização bastante ampla, criticando tanto dramas de autores já consagrados – como Victor Hugo e Alexandre Dumas – quanto melodramas considerados artisticamente inferiores.⁹² Ainda que o equívoco de Justiniano possa ser de

⁸⁸ **O Cronista**, 19 de novembro de 1836, p. 61-63. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais.**, p. 319.

⁸⁹ “No entanto nesse drama que tanto censuramos, belezas existem que a imparcialidade da crítica manda lembrar. O papel de Triboulet é de princípio ao fim digno de elogio; seu caráter está bem sustentado: esse gracioso desprezível é em mesmo tempo pai extremo, e é, pelo lado de suas afeições, pelo amor paterno que vem a ser punida sua abjeção”. **O Cronista**, 19 de novembro de 1836, p. 61-63. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 320.

⁹⁰ **O Cronista**, 19 de novembro de 1836, p. 61-63. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais.**, p. 321.

⁹¹ **O Brasil: vestra res agitur**. Rio de Janeiro, terça feira, 15 de Junho de 1841, Vol. II, n. 140, p 1-3.

⁹² O equívoco de Justiniano José da Rocha foi apontado por diversos estudiosos, entre eles Décio de Almeida Prado e João Roberto de Faria. O primeiro, na obra “Teatro de Anchieta a Alencar”, escreveu: “Onde Justiniano erra, e erra feio, é ao pôr no mesmo saco *A Torre de Nesle* e *Trinta Anos ou A Vida de um Jogador*, *O Rei se Diverte* e *Os Seis Degraus do Crime*. Que todas essas peças giram em torno do crime e abusam do *coup théâtre*, parece inegável. Mas as diferenças sobrepujam as semelhanças. De início, há a desigualdade literária; Victor Hugo e Alexandre Dumas são ‘monstros sagrados’ da literatura, que encheram o seu século – e parte do nosso – com as suas gigantescas presenças. Os autores de melodrama, em contrapartida, não costumam figurar sequer

alguma forma justificado, convém notar uma diferença fundamental entre os dois gêneros, uma vez que, via de regra, os melodramas apresentavam personagens e conflitos maniqueístas e um desfecho em que a justiça prevalece, com a inevitável punição dos antagonistas.⁹³ Caso a avaliação do colunista de *O Brasil* se reduzisse à defesa da exposição de um fim moral pelo teatro, os melodramas em questão talvez não fossem tão condenáveis. As opiniões do autor, contudo, desautorizam essa conclusão, pois se tratavam de purgar os palcos de qualquer representação de comportamentos imorais, mesmo que muitas vezes tal representação fosse muito mais sugerida do que propriamente encenada pelos atores.⁹⁴ Não apenas para Justiniano, mas para grande parte dos homens de cultura do período, tais representações eram incompatíveis com o teatro enquanto expressão artística elevada. Em outras palavras, tratava-se menos de uma tentativa de definir o movimento romântico nos palcos do que de definir os parâmetros para a atividade teatral no Brasil.

Entre os autores teatrais no Rio de Janeiro oitocentista, Gonçalves Dias talvez seja o único a de fato seguir os preceitos do romantismo teatral, razão pela qual tenha enfrentado dificuldades em sua carreira como dramaturgo.⁹⁵ Entre as particularidades presentes na obra do autor, está a de não utilizar como matéria para a composição de seus dramas nenhuma temática de caráter nacionalista: *Patkull* se passa na Polônia, na Alemanha e na Áustria; *Boabdil*, na Espanha; *Beatriz Cenci*, na Itália; e *Leonor de Mendonça*, em Portugal. Embora o assunto escolhido não fosse decisivo para a caracterização do nacionalismo teatral, a maior parte dos autores do período – basta lembrar Martins Pena, Bernardo Guimarães, Joaquim

nas histórias do teatro.” PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 121.140. João Roberto de Faria retoma a hipótese defendida por Décio de Almeida Prado para justificar o equívoco de Justiniano, alegando que “em muitos aspectos, o drama deixou-se contaminar pelo melodrama, sobretudo no recurso ao enredo complicado e a certos lances folhetinescos”. Os dois gêneros “[...] foram frequentemente confundidos quando encenados no nosso primeiro romantismo”. FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**., p. 27.

⁹³ Ainda segundo Décio de Almeida Prado: “O público deleitava-se com o espetáculo da vilania, porque sabe que no fim sairá reconfortado em seu otimismo moral. Apesar das aparências, o mundo é bom, a justiça, que tarda mas não falha, acaba por realizar-se aqui mesmo na terra, perante nossos olhos. [...] O contrário acontece no drama romântico, onde o herói ou a heroína trazem dentro de si, a um só tempo, o bem e o mal, o anjo e o demônio, na linguagem poética da época, embebida de cristianismo.” PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**., p. 121.140.

⁹⁴ O artigo publicado por Justiniano fornece um exemplo desse comportamento imoral apenas sugerido: “A essa crítica que ataca todo o drama, em sua ideia geradora, juntaremos outra. Um estupro se comete aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública. Sim, é em cena que Francisco quer por força abraçar a mísera Branca, quatro ou cinco vezes o tentou, e tudo tentaria aos olhos do público, se por acaso não tivesse a felicidade de refugiar-se num quarto; e é nesse quarto contíguo à sala em que nos achamos que o rei impudico a vai violar. Será tudo isso muito decente? Por nós, que não afetamos demasiada pudicícia, atrevemo-nos a dizer que é tudo isso de uma imoralidade asquerosa.” A peça criticada por Justiniano era *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, em que o estupro de Branca por parte de Francisco I é apenas sugerido, “ocorrendo” entre uma cena e outra, nos bastidores. **O Cronista**, 19 de novembro de 1836, p. 61-63. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 319.

⁹⁵ O fato é apontado por diversos estudiosos, entre eles Décio de Almeida Prado, João Roberto de Faria e Wilson Martins.

Manoel de Macedo, entre outros – buscaram no passado histórico nacional ou em temáticas indianistas o mote para suas obras. Além disso, no *Prólogo à Leonor de Mendonça*, escrito em 1846, Gonçalves Dias procura justificar as escolhas dramáticas realizadas na obra e, para tanto, faz uma referência explícita a Victor Hugo:

Leonor de Mendonça, inocente e castigada, será infeliz, desesperada, ou resignada. Ora, o remorso é mais instrutivo do que o desespero e do que a resignação, como o crime é mais dramático do que a virtude: pena é que assim seja, mas assim é. Se em prova disso me fosse preciso trazer algum exemplo, eu citaria o *Faliero* de Byron e o *Faliero* de Delavigne.

Por que então segui o pior? É porque tenho para mim que toda a obra artística ou literária deve conter um pensamento severo: debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera, como diz Victor Hugo – em cada mulher formosa há sempre um esqueleto.⁹⁶

É difícil avaliar se Gonçalves Dias representaria, de fato, um autêntico autor romântico. Importa notar apenas a referência direta a Victor Hugo e a necessidade de expressão de “verdades incisivas e ásperas” pela arte dramática. Nesse sentido, o texto do *Prólogo à Leonor de Mendonça* já indicaria o afastamento do literato brasileiro de grande parte dos preceitos defendidos pelos contemporâneos, mais interessados em expor verdades morais do que em retratar o grotesco da vida humana. Mais importante, porém, do que saber se as peças de Gonçalves Dias representam ou não a essência do movimento romântico nos trópicos, é compreender as tensões entre as produções dramáticas do autor e o projeto de fundação do teatro nacional.

Tal contraste se encontra, por exemplo, na avaliação do Conservatório Dramático de umas das composições do autor, *Beatriz Cenci*, escrita em 1843, quando Gonçalves Dias ainda frequentava a Universidade de Coimbra. A ação desse drama transcorre na Itália do século XVI e tem por conflito principal o tema do incesto: Francisco Cenci, nobre romano, tenta seduzir a própria filha, Beatriz. Ao perceber a ameaça representada por Francisco, sua segunda esposa – Lucrecia – tenta impedi-lo, juntamente com Márcio e a própria Beatriz. No desfecho, Francisco mata Márcio e Lucrecia, o que resulta também na morte Beatriz, chocada com a cena que presencia.⁹⁷ Ao contrário das extensas avaliações relativas à grande maioria

⁹⁶ PRÓLOGO à Leonor de Mendonça. In: **Teatro de Gonçalves Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 289-303.

⁹⁷ Gonçalves Dias explorou livremente o material histórico original, pois a tradição relata que Márcio matou Francisco, sendo condenado à morte juntamente com Lucrecia e Beatriz. Interessante que no prólogo a outra de suas peças, “Leonor de Mendonça”, Gonçalves Dias já havia reconhecido a discrepância com a tradição, justificando-a a partir do efeito dramático pretendido: “[...] O autor podia então escolher a verdade moral ou verdade histórica – Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada. Certo que a primeira oferecia mais interesse para a cena e mais moral para o drama; a paixão deveria então ser forte, tempestuosa e frenética, porque fora do dever não há limite nas ações dos homens: haveria cansaço e abatimento no amor e reações violentas para o crime, haveria uma luta tenaz e contínua entre os sentimentos da

das peças provenientes de autores brasileiros, os pareceres relativos a essa primeira peça escrita por Gonçalves Dias são bem sucintos. O texto foi submetido ao Conservatório Dramático em 1846 e teve como seu primeiro avaliador Tomas José Pinto de Serqueira que, em parecer emitido em 02 de julho do mesmo ano, negou a licença para representação da obra. Mesmo após a defesa empreendida pelo autor, novo parecer de André Pereira Lima de 15 de julho de 1846 manteve a proibição sob a alegação de que a tragédia continha ofensas à moral e à religião.⁹⁸ Além de abordar o tema polêmico do incesto, a peça de Gonçalves Dias não apresentava em seu desfecho a punição do principal antagonista, pois, para usar a terminologia do próprio autor, *Beatriz Cenci* tratava de *verdades incisivas e ásperas*, traço que os censores acreditavam estar em oposição aos ideais artísticos adequados à construção do teatro nacional.

Outra composição de Gonçalves Dias alcançou melhor sorte, embora também tenha sido alvo de severas críticas por parte dos membros do Conservatório Dramático. O texto de *Leonor de Mendonça* foi liberado para representação em parecer redigido por Tomas José Pinto de Serqueira em 19 de abril de 1846, sem nenhuma observação digna de nota. Todavia, em novo parecer de 23 de outubro de 1846, Santiago Nunes Ribeiro adotou posição contrária, negando licença à peça. Nesse caso, a decisão ficou a cargo do primeiro secretário, Diogo Soares da Silva Bivar, que acabou por acatar o parecer do primeiro censor, liberando assim a representação do drama. A ação de *Leonor de Mendonça* se passa em Portugal e tem por objetivo narrar a história da esposa de Jaime de Bragança, a duquesa Leonor, por quem um jovem cortesão de nome Alcoforado se apaixona. Embora a traição não seja consumada, os dois enamorados são condenados à morte e, ao final, é o próprio duque que põe fim à vida de Leonor. Mesmo tecendo alguns elogios ao texto de Gonçalves Dias, Santiago Nunes Ribeiro apontou no trecho final de seu parecer aquilo que considerou como defeito mais grave da obra, capaz inclusive de sobrepujar em muito as qualidades do drama:

Antes de terminar estas observações, falaremos do defeito capital desse drama, a saber: na sua tendência imoral, tanto mais perigosa quanto menos evidenciada. A simpatia que inspiram dois amantes infelizes faz tudo esquecer em favor deles e de inculcar Leonor inocente e irrepreensível. A mulher que recebe um amante junto a seu tálamo, adulterou já no fundo, no íntimo de sua alma, [...] a fé jurada. E esta mulher nunca se arrepende disso,

mulher e os da esposa, entre mãe e amante, entre o dever e a paixão: no fim estaria o remorso e o castigo, e neles a moral. Há nisto matéria para mais de um bom drama. [...] Por que então segui o pior? É porque tenho para mim que toda a obra artística ou literária deve conter um pensamento severo: debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera, como diz Victor Hugo – em cada mulher formosa há sempre um esqueleto”. PRÓLOGO à *Leonor de Mendonça*. In: **Teatro de Gonçalves Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 289-303.

⁹⁸ REGISTROS de exame censório da peça *Beatriz Cenci*. Rio de Janeiro, 1846. 4 doc. (7 p.).

pelo contrário, se ufana de ter caído no pecado. Ninguém a censura, exceto o marido que o autor nos caracteriza como um maníaco, ou furioso.⁹⁹

Embora a obra possuísse inconsistências formais, a justificativa principal para a proibição de *Leonor de Mendonça* residia no conteúdo moral do texto.¹⁰⁰ Além da imoralidade professada pela protagonista, Santiago Nunes Ribeiro afirma que também a religião é ofendida, pois nem mesmo o padre e confessor de Leonor condena a atitude da protagonista. Por tudo isso, o censor recomendou a proibição do texto:

[...] E o padre que se confessa nada disso reprova, antes diz sem restrição nem reflexão alguma que Leonor é inocente. É pois o preceito da arte assim formulada pelo poeta francês: ‘Est que amore solvente de [...] combatt paraisse une [...] et non une virtue’.

Em conclusão direi que o autor desta peça é credor de muitos elogios, porque manifesta as mais felizes disposições para distinguir-se na poesia dramática. [...] Insisti também nos defeitos da linguagem porque as obras literárias vivem mais pela pureza e os donaires da educação do que por ventura pela invenção e disposição do autor.¹⁰¹

As críticas e os elogios são sintomáticos das expectativas nutridas em torno do teatro nacional e encontram paralelo, por exemplo, nas avaliações de autores como Schiller. Embora reconhecido como grande poeta dramático, as possíveis tendências imorais expressas em seus versos constituíam impedimento para encenação de suas peças. Logicamente, não se pretende aqui comparar a obra de Schiller à de Gonçalves Dias, mas apenas evidenciar os critérios avaliativos aos quais os dois autores estavam sujeitos.

A atuação do Conservatório como instância censória, entretanto, não se deu sem uma série de conflitos e críticas. No caso da proibição de *Beatriz Cenci* e das restrições a *Leonor de Mendonça*, o próprio autor encarregou-se de condenar os juízos dos censores: no primeiro caso, endereçando uma defesa aos próprios censores, sem, todavia, alcançar sucesso. No segundo caso, o prólogo escrito quando da publicação do drama contém uma crítica à fiscalização dos teatros da corte, considerada em tudo uma ação prejudicial à própria arte:

A culpa quem a tem não é o Conservatório Dramático, folgo de o poder dizer com verdade; o Conservatório tem homens de conhecimentos, de consciência e de engenho, homens que são a flor de nossa literatura e os

⁹⁹ REGISTROS de exame censório da peça *Leonor de Mendonça*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (15 p.).

¹⁰⁰ Santiago Nunes Ribeiro aponta, por exemplo, que em determinado momento Alfonso relaciona o som de sinos à confirmação da felicidade humana, o que, para o censor, seria impensável: “Alfonso diz o seguinte: ‘Quando o homem é feliz, a natureza proclama sua ventura’. Ora, aqui temos o falso, tão prejudicial em toda sorte de obras e mais que tudo nas dramáticas. Os dobros de sino podem impressionar despertando a ideia religiosa, mas não como um fenômeno da natureza, devido à ação e à reação puramente física sem que estas tenham recebido impulso algum da virtude humana; não são como a aurora ou a tempestade, ou qualquer outra alteração meteorológica.” REGISTROS de exame censório da peça *Leonor de Mendonça*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (15 p.).

¹⁰¹ REGISTROS de exame censório da peça *Leonor de Mendonça*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (15 p.).

mestres do nosso teatro. [...] Mas digo que esses literatos e dramaturgos não podem ser uteis ali, porque executam fielmente a lei, que é um regulamento policial em vez de ser uma medida puramente literária. [...] Quem tem culpa é a lei; e tanto mais culpada é ela, que, se meia dúzia de mancebos, de seu moto próprio, se reunissem para o mesmo fim, a sua pequena associação seria necessariamente mais vantajosa às letras do que o instituto do Conservatório.¹⁰²

O mal da censura seria, portanto, a circunscrição à aplicação exclusiva da lei. Gonçalves Dias faz ainda uma comparação com as críticas feitas por jornais e revistas do período que, segundo ele, seriam mais profícuas para o avanço da arte teatral no país. Assim, desde que legitimados por decreto, essa espécie de associação artística conseguiria trabalhar em prol do teatro nacional sem precisar aplicar apenas o regulamento policial vigente. Curiosamente, o mesmo tema seria tratado algumas décadas depois, dessa vez por Machado de Assis, que demonstrava em seus pareceres notória contrariedade com o fato de ser obrigado a liberar peças de baixo valor artístico.

Outro literato que se pronunciou acerca dos exageros e equívocos do Conservatório Dramático Brasileiro foi Martins Pena, em especial na série de textos publicados nos anos de 1846 e 1847 no *Jornal do Comércio*. O principal objetivo da coluna era avaliar os espetáculos líricos na cidade do Rio de Janeiro, e foi justamente uma ópera francesa o motivo que originou uma das controvérsias entre colunista e censores. A polêmica se iniciou em um texto publicado em 14 de janeiro de 1847, no qual Martins Pena revelava grande expectativa pela estreia de *Les Diamants de La Couronne*¹⁰³, obra que seria encenada pela companhia lírica francesa. A ansiedade era justificada, pois, segundo o autor, outra obra representada pela mesma companhia – a ópera cômica *Ambassadrice*¹⁰⁴ – havia alcançado grande sucesso, fato que garantiria a qualidade da nova empreitada. As expectativas do público, porém, foram frustradas, pois o Conservatório Dramático havia proibido a representação de *Diamants de la Couronne*, conforme o parecer emitido em 26 de setembro de 1846:

Vista a antiga, e a nova que mandei proceder nos termos do Imperial Decreto, não pode representar-se a ópera de que se trata; sendo muito para notar-se a [palavra ilegível] de que o empresário da Companhia Francesa se lembrasse de por em cena uma peça em que a Augusta e Virtuossíssima bisavó de S. M. O Imperador representasse um papel não menos inverossímil e absurdo do que indecoroso.¹⁰⁵

¹⁰² PRÓLOGO à Leonor de Mendonça. In: **Teatro de Gonçalves Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 289-303.

¹⁰³ A ópera cômica, de autoria do compositor francês Daniel Auber (1782-1871), com libreto de Eugène Scribe, estreou em Paris no dia 06 de março de 1841.

¹⁰⁴ *L'Ambassadrice*, também de Auber e Scribe, havia estreado em Paris no dia 21 de dezembro de 1836.

¹⁰⁵ REGISTROS de exame censório da peça *Les Diamants de la couronne*. Rio de Janeiro, 1846. 4 doc. (11 p.). O trecho indicado se refere ao despacho de 28 de setembro de 1846, do 1º secretário – José Rufino Rodrigues de

Ao comentar a proibição da peça pelos motivos expostos acima, Martins Pena tratou de tecer duras críticas contra a ação do Conservatório Dramático Brasileiro, descrita por ele como uma *censura inquisitorial*:

[...] De há muito que se falava na representação dos *Diamants de la Couronne*, mas o Conservatório Dramático Brasileiro, com sua censura inquisitorial, proibiu que esta ópera fosse à cena, porque nela se via uma rainha de Portugal vendendo os diamantes da coroa para acudir às urgentes necessidades do Estado sem que fosse preciso sobrecarregar com impostos os seus amados súditos. A ação é de arrepiar os cabelos e altamente imoral; e o Conservatório Dramático, que, em objeto de moralidade, não consente que ninguém lhe pise no dedo do pé, arrepiou-se todo, e em um rasgo de pena proibiu ópera. A sentença estava lavrada, e não havia remédio senão conformar-nos com ela; mas um sujeito, destes que acham remédio a tudo, lembrou-se de mudar o nome das personagens e o lugar da ação, fazendo de tudo uma salsa. Está claro e evidentíssimo que a imoralidade da ópera assim desapareceria, e o Conservatório Dramático Brasileiro, que é juiz na matéria, decidiu magistralmente que qualquer rainha podia vender seus brilhantes, menos a de Portugal. Pobres rainhas com tais pedagogos! Mas seja como for, veio a licença, que é o que importa, e os *Diamants de la Couronne* subiram à cena; a *Ambassadrice* teve por fim uma digna rival, e Mlle. Duval, mais um triunfo.¹⁰⁶

De fato, a ópera foi liberada mediante a alteração sugerida no excerto acima, por meio de parecer emitido em 17 de dezembro de 1846.¹⁰⁷ Diante da liberação, Martins Pena voltou a abordar o tema na coluna seguinte, publicada em 17 de janeiro de 1847, novamente com críticas à censura praticada pelos membros do Conservatório. Após uma breve síntese acerca do enredo da composição e da descrição da cena em que ocorria a venda dos diamantes, o colunista escreveu:

Ora, com isso embirraram os censores. Uma rainha, e uma rainha de Portugal, e uma rainha a quem dá o nome de Maria I, ilustre bisavó de Sua Majestade Imperial, cometendo uma ação tão indigna, entendendo-se com gente dessa laia, indo ter com eles, sob um disfarce, para presidir aos

Vasconcelos –, em concordância com o parecer escrito por Tomas José Pinto de Serqueira, que havia recomendado a proibição da peça pelos motivos indicados acima. No mesmo conjunto, existe ainda outro parecer de 1844 com uma análise semelhante à feita por Tomas José Serqueira, inclusive na recomendação à proibição da ópera.

¹⁰⁶ PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 107.

¹⁰⁷ REGISTROS de exame censório da peça *Les Diamants de la couronne*. Rio de Janeiro, 1846. 6 doc. (8 p.). Nos registros em questão encontram-se, além de novo parecer de Tomas José Pinto de Serqueira e do despacho de liberação da peça, uma carta do diretor da companhia francesa com as indicações acerca das alterações feitas no texto original: “Tenho a honra de enviar o incluso drama francês intitulado: *Les Diamants de La Couronne*, com a mudança das situações de cena e nomes de personagens, ficando assim transportada a ação para uma época remota e no reinado de uma família que não tem relação alguma com a atual casa reinante de Dinamarca. O vestuário é inteiramente diverso daquele que marca o original francês, pois que pertence à Idade Média, e todas as alusões que se podiam aplicar a Portugal como ofensivas à Família Real ficam cortadas com estas alterações em todo o drama. O empresário João Caetano dos Santos roga portanto à V.S. a graça de dar decisão que entender em sua sabedoria sobre a representação deste drama no Teatro de S. Francisco.” O texto foi assinado por Camilo José do Rosário Guedes, administrador do Teatro São Francisco.

trabalhos que lhes encomendou, e, embora lhes vedasse nesse ínterim o contrabando e o roubo, protegendo-os, dando-lhes desejo de mudar de vida, e fazendo-os sair do reino em vez de entrega-los à justiça!... Não, não, não; isso não se há de representar no Rio de Janeiro, não: porque isso é abater a régia majestade.¹⁰⁸

Nesse caso, o zelo excessivo do Conservatório Dramático se voltou para a possível ligação entre a personagem da ópera, uma rainha de Portugal, e Dom Pedro II. A proibição parece ainda remeter aos mesmos princípios – bastante vagos, é verdade – utilizados em outras ocasiões, que recomendava a não representação de personagens “vivos” nos palcos e que foi utilizado para vetar o drama *A Independência do Brasil*. A menção à família real portuguesa poderia, assim, manchar a reputação não apenas de seus descendentes, mas da própria instituição imperial. Para Martins Pena, a preocupação com uma possível ligação entre um personagem de uma ópera francesa e a imagem da monarquia brasileira era excessiva:

Embalde se lhes dizia: - Senhores da censura, olhai que é uma peça de música e em língua estrangeira, e que nessas peças o merecimento dramático desaparece sob o merecimento musical; apenas sobressai por um ou outro dito mais agudo. – Não! Respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa peça foi representada e aplaudida por toda parte, até mesmo em Portugal, sem que a português algum ocorresse a mais pequena lembrança análoga a essa vossa... – Não! Respondiam os censores. – Olhai que essa ação mesma que pratica a rainha da ópera é toda fábula, e que todos a veem e aceitam como fábula para composição da ópera. – Não! Respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa ação atribuída à rainha poderá ser um tanto indiscreta e essencialmente inverossímil, mas ao menos é honrosa; uma rainha que sacrifica seus brilhantes, que se resigna a adornar-se com vidrilhos para não recorrer a impostos e a empréstimos, isso é até ótimo exemplo, é até muito consolador para os povos, muito honroso para Maria I, se o houvesse ela feito.¹⁰⁹

Difícil não concordar com Martins Pena quanto ao excesso de zelo dos censores, tanto mais que a peça subiu à cena alterando-se o lugar da ação para o reino da Dinamarca, com a devida adaptação dos nomes das personagens principais:

E em breve a peça foi levada ao palco cênico... Então pode-se admirar os escrúpulos do censores. [...] A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes das personagens: tudo passou a *dinamarquesar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante.¹¹⁰

¹⁰⁸ PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 111.

¹⁰⁹ PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. p. 112.

¹¹⁰ PENA, Martins. **Folhetins: a semana lírica**. p. 112.

O colunista continua a aplaudir ironicamente as alterações feitas pelo Conservatório Dramático – alterações que teriam livrado os *Diamantes da Coroa* de quaisquer laivos *antimonárquicos e antidinásticos*, não sem produzir algumas situações bastante curiosas, como a ação violenta da Inquisição nas terras dinamarquesas.

O episódio descrito por Martins Pena tem alguns pontos de inegável interesse, a começar pelas considerações estritamente morais elencadas pelos censores como justificativas para a proibição e posterior alteração da ópera. Nesse caso, a preocupação com a moralidade do texto se resume à necessidade de preservação da legitimidade da instituição monárquica como um todo e da monarquia brasileira em particular. A mesma motivação pode ser encontrada, por exemplo, na carta enviada por um leitor do Diário do Rio de Janeiro exigindo a retirada de *A Torre de Nesle* da programação teatral do Teatro de Niterói, uma vez que a representação coincidiria com a presença, no teatro, de Dom Pedro II.¹¹¹ A preservação da imagem da monarquia brasileira também foi um dos motivos que levaram à proibição do drama *Independência do Brasil*. Nesse último caso, Antônio José Victorino de Barros ainda utilizou um argumento estético, baseado em Aristófanes, para alegar que não seria recomendável a pintura de personagens contemporâneos ao autor em textos dramáticos – recomendação que se estenderia aos descendentes das personagens históricas retratadas. É importante notar que, em seu parecer, o censor não indicou quaisquer traços de vício ou imoralidade associados às figuras de Dom Pedro I ou dos *Andradas*: o motivo das censuras dirigidas a Amorim Lisboa seria a caracterização de tais personagens em proporções menores ao papel histórico que desempenharam.

Há ainda outro componente presente na censura exercida nos episódios descritos e relacionado diretamente com a função assumida pelo Conservatório no período. Tal elemento pode ser definido como uma espécie de veto à representação de figuras ou indivíduos reais nos palcos, o qual não se limitava à família real ou mesmo a personagens históricos. Tal traço pode ser encontrado, por exemplo, em um parecer relativo à comédia *A Semana Ilustrada*, datado de 16 de fevereiro de 1862, no qual João José do Rosário defendeu de forma categórica tal princípio como justificativa para a proibição da obra em questão. Segundo o censor, a proibição da peça se justificaria não apenas pelo seu caráter imoral, mas pelo fato do autor retratar, em tom de galhofa, o redator de um conhecido periódico.¹¹² Ou seja, o zelo do Conservatório alcançava não apenas figuras de renome, mas também qualquer menção a

¹¹¹ Ver nota 83.

¹¹² Nas palavras de João José do Rosário, ele sempre se oporia “a que se faça da cena um pelourinho”. Não há menção ao periódico em questão. REGISTROS de exame censório da comédia *O Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (4 p.).

situações ou indivíduos facilmente identificáveis pelo público como pertencente ao cotidiano da sociedade.

Aliás, uma das peças de Martins Pena foi alvo dessa mesma restrição, sendo liberada somente após as alterações exigidas pelos censores. Trata-se de *Os Ciúmes de um Pedestre*, comédia que foi submetida ao Conservatório Dramático Brasileiro em 1843. O primeiro parecer, de 29 de dezembro daquele ano, foi assinado por André Pereira Lima e não traz nenhuma advertência relativa ao texto. Já o segundo parecer, de 30 de dezembro, expõe uma série de críticas e recomenda a alteração ou supressão de vários trechos. A avaliação foi emitida por Luiz Honório Vieira Souto que recomendou, entre outras coisas, a retirada das seguintes frases:

“Mas enfim, o telhado é o caminho dos gatos e dos amantes... porém, cuidado com o resultado”. Estas partes nenhuma falta fazem: a primeira só pode ser apreciada pelos que com obscenidades se regozijam, a segunda é uma alusão direta ao fato que deu motivo à deportação de Manoel Machado [...], alusão que quanto a mim, não deve ser tolerada, pois ofensiva à uma família respeitável, e de um de nossos mais modernos [palavra ilegível].¹¹³

O censor não transcreveu o trecho avaliado como obsceno no texto do parecer, indicando-o apenas no manuscrito da peça. O segundo trecho, por sua vez, se encontra transcrito no início do excerto acima e faz alusão a um episódio polêmico: de fato, um indivíduo chamado Manoel Machado havia escalado um telhado e descido por um sótão para se encontrar com uma jovem, sendo por isso deportado. Os censores identificaram ainda outra menção a uma figura de destaque do período, visto que ao citar o personagem da tragédia *Otelo* de maneira satírica em sua peça, os membros do Conservatório julgaram que Martins Pena estivesse ridicularizando João Caetano, que protagonizara a tragédia nos palcos fluminenses algum tempo antes.¹¹⁴ Ao final, a peça foi liberada sob a condição de que o autor suprimisse as frases indicadas, bem como a referência ao *Otelo*. Isso mostra a necessidade, portanto, de preservar não apenas a imagem da monarquia brasileira, mas também a reputação de indivíduos ilustres.

Os critérios empregados nos julgamentos dos diversos textos apresentam, portanto, diferenças marcantes, quando não um nítido contraste. A proibição da obra de Schiller, por exemplo, retirava dos palcos do Rio de Janeiro um autor considerado como modelo poético para os autores brasileiros. Tal proibição, motivada por preocupações exclusivamente morais, encontra paralelo também em outras situações, como observado por ocasião da polêmica

¹¹³ REGISTROS de exame censório da peça *Os Ciúmes de um Pedestre*. Rio de Janeiro, 1845. 6 doc. 11 p.

¹¹⁴ Há uma referência no jornal *O Brasil* ao espetáculo *Otelo*, de William Shakespeare, protagonizado por João Caetano no Teatro São Francisco no ano de 1844. **O Brasil**. Quinta Feira, 08 de fevereiro de 1844. Vol. V, n. 501, p. 04.

envolvendo *Os Diamantes da Coroa*. Por sua vez, havia a dificuldade de encontrar também a linha divisória que permitiria ou não que personagens históricos fossem retratados nos palcos, em um período em que o drama histórico estava em ascensão, em grande parte devido ao próprio projeto de constituição de uma literatura dramática de inspiração nacionalista. Por fim, cabe notar as dificuldades decorrentes do julgamento de peças produzidas por autores nacionais, empenhados também na constituição daquilo que se denominou como *teatro nacional*. Tais questões resumem apenas alguns dos problemas suscitados pelos pareceres aqui analisados. Deve-se ressaltar, porém, que existe outro elemento que perpassa tais questionamentos: qual era a exata natureza da atividade exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, a promoção do teatro nacional ou o controle dos palcos a partir da *moral e dos bons costumes*? A resposta – já entrevista no decorrer do capítulo – é que as duas funções não eram excludentes, ou seja, a promoção do teatro nacional pressupunha um controle do que deveria ou não ser representado, bem como a forma mais adequada para a representação dos temas escolhidos. Dessa conclusão não decorre, obviamente, a impossibilidade da definição de alguns parâmetros para o julgamento das obras. Existiam diferenças, por exemplo, nos critérios utilizados na avaliação de peças cômicas em comparação com peças mais sérias. Tal diferença já foi apontada anteriormente, mas cabe ressaltar mais uma vez que, de maneira geral, nos juízos emitidos acerca de algumas comédias e farsas, as considerações de ordem estética são praticamente inexistentes. A premissa é válida, por exemplo, para a comédia *Os Ciúmes de um Pedestre*, de Martins Pena, cujo parecerista não fez qualquer consideração acerca do valor artístico do texto, avaliando apenas os possíveis conteúdos ofensivos à moralidade. Na ocasião, a conclusão de Luís Honório Vieira Souto foi taxativa: “O nosso amigo Pena não foi feliz nessa composição; o público contudo, o julgará”.¹¹⁵ Nesses casos, os censores concluíam de antemão que o texto não apresentava nenhum merecimento artístico devido ao gênero de composição escolhido, à linguagem empregada e ao assunto abordado. É evidente que tais critérios se relacionam com um juízo estético da obra; a questão, porém, é justamente esta: alguns textos, por não apresentarem elementos concordantes com a concepção de teatro compartilhada pelos contemporâneos, eram colocados fora do âmbito artístico e, conseqüentemente, daquilo que se denominou como teatro nacional.

Por sua vez, mesmo a linha divisória entre os gêneros sérios e cômicos não pode ser considerada como estanque. Embora muitos literatos e dramaturgos professassem uma crença

¹¹⁵ REGISTROS de exame censório da peça *Os Ciúmes de um Pedestre*. Rio de Janeiro, 1845. 6 doc. 11 p.

na hierarquia entre gêneros, peças cômicas poderiam contribuir para a educação do público desde que respeitassem a máxima de “fazer rir sem envergonhar, instruir sem enfadar e divertir com utilidade moral”.¹¹⁶ A expressão encontra-se num parecer relativo a uma tradução de Carlo Goldoni, intitulada *A Mulher Vingativa*, cujo texto foi submetido ao Conservatório em 1845. A peça foi remetida a dois censores diferentes e teve licença negada por ambos: o primeiro, em parecer de 21 de junho de 1845, apresentou apenas a negativa para a representação; já o segundo, em parecer datado de 10 de novembro do mesmo ano, indicou algumas das justificativas que motivaram a proibição da obra. Segundo o censor, tratava-se apenas de uma “péssima tradução de Goldoni, que perverte o original”, e que não respeitava o princípio transcrito acima.¹¹⁷ Nesse caso, a proibição da peça justificar-se-ia pela tradução aquém do valor artístico da obra original de Goldoni. Assim, desde que respeitassem determinados critérios de composição dramática, peças cômicas recebiam elogios dos censores do Conservatório, como foi o caso, por exemplo, de *O Fantasma Branco*¹¹⁸, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O Dileitante*, de Martins Pena. Aliás, o parecer emitido em relação a este último e redigido por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos em 02 de outubro de 1844 apresenta alguns dos critérios considerados desejáveis para a composição de textos cômicos:

O Dileitante – a que o autor chama tragi-farsa – é uma comédia original digna de elogio: diálogo bem sustentado, movimento contínuo, unidade de lugar e ação, enfim, tem todos os predicados para ir à cena sem inconveniente; [palavra ilegível] todavia ao autor que corrija o final da fala de Marcelo que termina “com dois chifres” se ele julgar conveniente. O que duvido, porém, é que o Diletantíssimo Presidente do Teatro consinta que se represente, e que os Paulistas não lhe ponham algum embargo.¹¹⁹

Na ocasião, José Rufino parece mais preocupado em preservar o autor de possíveis complicações do que em reprovar enfaticamente o trecho indicado. Já o valor artístico do texto seria decorrência direta da observância das regras de unidade de lugar e ação, retiradas dos pressupostos do teatro neoclássico. Ainda assim, o gênero escolhido pelo autor, caracterizado como uma comédia ou tragi-farsa, colocava a obra em um patamar inferior ao das tragédias e dramas.

¹¹⁶ REGISTROS de exame censório da peça *A mulher vingativa*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (9 p.).

¹¹⁷ REGISTROS de exame censório da peça *A mulher vingativa*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (9 p.).

¹¹⁸ São dois os pareceres emitidos em avaliação à ópera de Joaquim Manuel de Macedo. O primeiro concede licença, considerando que a obra possuía merecimento suficiente. O segundo parecer se refere a um pedido feito para encenação na quaresma – pedido que também foi atendido. Tal cuidado era justificado, pois são comuns os casos de peças licenciadas para representação, exceto no período religioso. REGISTROS de exame censório da peça *O Fantasma Branco*. Rio de Janeiro, 1851. 2 doc. (4 p.); e REGISTROS de exame censório da peça *O Fantasma Branco*. Rio de Janeiro, 1853, 1 p.

¹¹⁹ REGISTROS de exame censório da peça *O Dileitante*, de Martins Pena. Rio de Janeiro, 1844. 1p.

Os critérios também parecem mais flexíveis em relação às comédias e peças musicais estrangeiras. Em 1844, por exemplo, foi remetido ao Conservatório um conjunto de doze peças francesas para análise dos censores. Todas as peças foram descritas como comédias e, em sua maioria, compostas de apenas um ato; além disso, os textos foram enviados no idioma original, fato que obrigou o censor responsável a escrever um breve resumo de todas as obras acrescido ainda do veredito acerca da adequação ou não da representação das mesmas nos palcos da cidade. As doze peças foram liberadas, exigindo-se apenas pequenas alterações em cinco delas. A partir do resumo feito por Luiz Honório Vieira Souto, é possível afirmar que as obras se resumiam a comédias ligeiras que versavam sobre desencontros e aventuras amorosas, em alguns casos em cenários exóticos, como em *Le Paradis de Mahomet ou La Réform au Harem*¹²⁰:

Um moço e uma moça parisienses, contratados em França para casaram-se, vem, em resultado de sua paixão pelas viagens e aventuras extraordinárias, a encontrarem-se em Constantinopla, no harém de um Paxá, que, depois de uma viagem à França dera às suas odaliscas a liberdade que ali viu gozar às Senhoras! O moço apaixona-se em cinco minutos por 3 ou 4 odaliscas; com todas promete fugir; mas ao final parte para a França com a sua mesma noiva!

Eis uma ideia desta extravagante peça, de nenhuma importância literária; mas que, em nada ofensiva à moralidade pública, está em circunstâncias de obter permissão para ser representada.¹²¹

O censor do Conservatório Dramático teve o cuidado de redigir sínteses semelhantes para todos os textos, embora nenhuma das avaliações indique algum impedimento sério que inviabilizasse a representação. Embora todas as peças apresentassem comportamentos que poderiam ser considerados imorais e atos reprováveis cometidos pelas personagens principais, Luiz Honório recomendou apenas alterações em expressões e diálogos considerados ofensivos ao público, como no exemplo abaixo retirado do trecho relativo à comédia *Roquelaure*¹²²:

Noto que se permita a representação desta peça, com a supressão, na última fala de Roquelaure, da parte que vai marcada, desde [...]. Porque acho pouco delicado que o Duque, dirigindo-se aos espectadores pergunte se entre eles há algum corno que queira aconselha-lo [palavra ilegível] a mesma desgraça.¹²³

¹²⁰ Vaudeville em 1 ato, de autoria do libretista e dramaturgo francês conhecido como Laurencin (1806-1890).

¹²¹ REGISTROS de exame censório das peças *Revue et corrigée, Il était temps, Breteuil ou Artisan et comtesse, Le paradis de Mahomet ou La réforme au harem, La grisette et l'héritière, Fragolletta, Le cheval de Créqui, Une visite nocturne ou Cartouche, Au bout du monde ou La première poste, Roquelaure, Les ouvriers e La grande dame*. Rio de Janeiro, 1844. 15 doc. (16 p.)

¹²² O título em questão parece se referir a uma vaudeville em 4 atos, intitulada *Roquelaure ou l'homme le plus laid de France*, de Adolphe de Leuven (1800-1884).

¹²³ REGISTROS de exame censório das peças *Revue et corrigée, Il était temps, Breteuil ou Artisan et comtesse, Le paradis de Mahomet ou La réforme au harem, La grisette et l'héritière, Fragolletta, Le cheval de Créqui,*

Nesse caso, como em outros aqui citados, alguns elementos podem ser indicados como fatores de abrandamento para a censura: tratava-se de peças ligeiras, escritas e encenadas em francês e com um viés marcadamente cômico. Além disso, o local e os personagens retratados em cena, como no caso da peça ambientada em um harém, não apresentavam quaisquer referências à sociedade e indivíduos próximos ao cotidiano oitocentista.

As avaliações relativas a algumas das comédias de Martins Pena respondem a critérios semelhantes, como no caso da supressão de trechos de *Os Ciúmes de um Pedestre*, peça que ainda gerou um comentário depreciativo por parte do censor. O parecer de outra comédia do autor, *O Juiz de Paz da Roça*, também apresenta pontos de contato com os demais pareceres analisados, além de deixar evidente que, via de regra, o valor artístico de textos dramáticos se relacionava não apenas com critérios estéticos, mas também com o potencial da peça na promoção do melhoramento dos costumes do público:

O Juiz de Paz da Roça é uma farsa escrita em baixo cômico, destituída de tudo quanto se possa desejar [palavra ilegível] franco entretenimento do espírito, [palavra ilegível] para o melhoramento dos costumes. Ofende indistintamente as instituições e considero em circunstâncias de não ser representada.¹²⁴

A passagem acima foi retirada de parecer escrito por André Pereira Lima em 19 de maio de 1844, em que o censor recomendava a proibição da peça devido às deficiências indicadas. Entretanto, em parecer subsequente datado de 21 de maio do mesmo ano, Joaquim Norberto concedia a liberação da peça baseando-se em dois fatores por ele elencados: em primeiro lugar, a peça já havia sido representada anteriormente sem causar maiores constrangimentos; além disso, o novo texto submetido encontrava-se limpo de termos e expressões ofensivas:

Li o drama – O Juiz de Paz da Roça – já bem conhecido nos nossos teatros e agora limpo de alguns termos que pelo [palavra ilegível] tomavam-se facilmente à má parte e que eram de [...] de reprovar, atendendo a delicadeza do sexo ao qual não é vedado o expectamento de comédias como na antiga Grécia. Sou pois de parecer que se conceda licença para poder ser representado.¹²⁵

Infelizmente, os pareceres acima não trazem as palavras e expressões suprimidas e/ou modificadas; é de se supor, no entanto, que guardem semelhanças com as alterações exigidas em diversas peças do próprio Martins Pena.

Une visite nocturne ou Cartouche, Au bout du monde ou La première poste, Roquelaure, Les ouvriers e La grande dame. Rio de Janeiro, 1844. 15 doc. (16 p.)

¹²⁴ REGISTROS de exame censório da peça *O juiz de paz da roça*. Rio de Janeiro, 1853. 7 doc. (11 p.).

¹²⁵ REGISTROS de exame censório da peça *O juiz de paz da roça*. Rio de Janeiro, 1853. 7 doc. (11 p.).

Outro parecer capaz de auxiliar na identificação dos critérios utilizados pelos membros do Conservatório Dramático Brasileiro é relativo à comédia *Cosimo, ou O Príncipe Caiador*.¹²⁶ A peça foi submetida ao Conservatório por João Caetano dos Santos e obteve licença para ser representada por meio de parecer elaborado por José Antônio Thomaz Romeiro, emitido em 14 de maio de 1847:

Se esta comédia me fosse submetida para dizer do seu merecimento dramático, eu não a aprovaria, senão depois que o autor a tivesse feito algumas correções, e a principal seria que mudasse o caráter do seu Príncipe herdeiro da Coroa, pois que, para o assunto e deserendo [sic] da fábula dramática não havia a menor necessidade de apresenta-lo em cena como um perdido extravagante, [palavra ilegível] de raparigas, e que para tanto tomasse os trajes de um rústico caiador, o que certamente nem é agradável, nem tampouco necessário para o efeito cômico. O autor podia obter o mesmíssimo resultado atribuindo ao Príncipe intenções nobres e dignas, e que para o exercício de qualquer delas, sucedesse a ausência, que dá lugar a enfeitar-se a [palavra ilegível] Caiador, com trajes de [palavra ilegível], pois é esta transformação o primeiro motivo de todas as cenas, não vindo aqui o Príncipe senão como um meio de conseguir-se este fim e torna-lo verossímil. Deixando, porém, esta análise que é para o autor e não para o teatro, pode representar-se a comédia intitulada “Cosimo, ou o pintor feito Príncipe”, com a obrigação de omitir as partes seguintes, salvo melhor parecer.¹²⁷

Mais adiante, o censor indica as alterações a serem feitas a fim de tornar o texto adequado para representação nos teatros, mudanças estas que se resumem a alguns diálogos que poderiam ser interpretados de forma *maliciosa e desonesta*¹²⁸. O elemento mais significativo do excerto acima, porém, consiste na dupla avaliação feita por Antônio Thomaz Romeiro: do ponto de vista dramático, o censor defendeu uma alteração radical no caráter de um dos personagens principais, propondo uma motivação nobre para a mudança de identidade realizada pelo príncipe, em lugar da caracterização *extravagante* adotada pelo autor. A *análise para o teatro*, contudo, não encontrou impedimento significativo no texto, sendo necessárias apenas pequenas alterações em determinados trechos. Nesse parecer específico, a tolerância observada no julgamento de Antônio Thomaz Romeiro se relaciona, de maneira clara, com o gênero escolhido pelo autor. Caso se tratasse de uma tragédia ou drama cujo protagonista –

¹²⁶ A peça recebeu diversas denominações nos teatros do Rio de Janeiro: *Cosimo, o Príncipe Caiador*; *Cosimo, ou o pintor feito príncipe*; *Cosimo, ou o Príncipe Pintor*. Não foi possível encontrar referência acerca da data e autoria da peça.

¹²⁷ REGISTROS de exame censório da peça *Cosimo, ou o Príncipe pintor*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (6 p.).

¹²⁸ “Na cena 5 do 2º ato: a parte do diálogo entre Cosimo e a [ilegível], que vai cancelada e riscada; é bem [ilegível] as letras do dueto que vão designadas pelo mesmo modo, por me parecerem de uma interpretação maliciosa e [ilegível] desonesta, como por exemplo a quadra que se segue: ‘Vupt! Toca a dormir;/ A minha mão na tua/ A tua na minha/ Ah, Ah, Ah, Ah, Ah!’”. Na cena 6 as palavras: ‘uma alteza beijando a costureira’. Na cena 4 em uma fala de Cosimo, onde diz, falando do Príncipe: ‘uma vez casado este brejeiro, talvez menos se ocupe com as mulheres dos outros.’” REGISTROS de exame censório da peça *Cosimo, ou o Príncipe pintor*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (6 p.).

um príncipe – fosse pintado da forma descrita pelo censor, seria plausível supor que a peça sofreria restrições bem maiores.

Para efeito de comparação, convém recordar dois pareceres referentes às peças de Gonçalves Dias: *Beatriz Cenci*, por exemplo, foi proibida devido ao seu caráter imoral. *Leonor de Mendonça*, por sua vez, foi liberada, não sem antes ser alvo de uma série de críticas relativas à caracterização das personagens principais. O parecer de outra peça, *Leonor Telles de Menezes*¹²⁹, também guarda semelhanças com os dois casos citados acima. A peça em questão foi submetida ao Conservatório Dramático Brasileiro em 21 de outubro de 1845 pelo diretor do Teatro São Pedro de Alcântara e, no dia 23 do mesmo mês, um parecer assinado por Tomas José Pinto de Serqueira foi emitido, recomendando a proibição do drama. Logo no início do texto, é possível identificar os critérios utilizados pelo censor em seu julgamento:

O drama intitulado “D. Leonor Teles” é indigno de subir à cena em um teatro qualquer; mas em um teatro do Brasil, e ainda mais em um teatro onde S.S.M. tem um camarote particular, e que da nação e do governo goza de tantos favores.

D. Leonor Teles é a Lucrecia Borges de Victor Hugo sem daquele grande homem. É verdade que [palavra ilegível] D. Leonor Teles ainda casada, [ilegível] a segunda núpcias com D. Fernando, rei de Portugal; [...]; é ainda verdade que D. João I matou com suas próprias mãos esse homem que governava Portugal em nome da rainha; mas nem a história acusa a rainha de outros crimes, nem quando acusada conviria apresentar no teatro seu quadro porque conquanto não figure ela entre os ascendentes de S.M. Todavia muitos se não lembram disso, e o não sabem, antes o supõe ao ouvirem falar em uma rainha de Portugal; mas o que sobretudo é [palavra ilegível] é que estes crimes são apresentados em um quadro tão nojento, que não pode deixar de causar asco em que os vir representar: os atores [palavra ilegível] máximas que eu julgo muito perigosas à realza e à moral.¹³⁰

No parágrafo seguinte, Tomas José Serqueira ainda pontua que o drama pertenceria ao gênero ultra romântico, o que explicaria muito de seus defeitos. Importa notar, porém, que o próprio censor indicou no início do texto uma série de fatores atenuantes em favor da liberação da peça, inclusive a veracidade dos fatos representados. Ainda assim, para Tomas José Serqueira, o texto deveria ser proibido não apenas pelos defeitos encontrados, mas também devido às suas qualidades dramáticas:

Mais longa podia ser esta análise, mas como é [palavra ilegível] justificar o meu voto, não entro com mais [palavra ilegível]. A peça, por fascinar os

¹²⁹ Embora Martins Pena tenha escrito uma peça denominada Leonor Teles, não é possível afirmar que se trata da mesma obra, uma vez que não há indicação da autoria nos pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro.

¹³⁰ O parecer do primeiro censor possui sete páginas e contém uma análise pormenorizada do enredo e personagens da peça. REGISTROS de exame censório da peça *D. Leonor Teles de Menezes*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (60 p.).

espectadores pela pompa, e talvez pela linguagem; mas por isso mesmo, contendo tantas coisas anti-políticas, anti-monarcas e anti-religião, sou de parecer para que não se represente.¹³¹

Nesse caso, a moldura utilizada pelo autor e a conseqüente pompa na representação e na linguagem amplificariam os caracteres imorais do texto, o que justificaria a proibição de *Leonor Teles de Menezes*.¹³²

É nesse sentido, portanto, que é possível demarcar algumas diferenças entre os parâmetros utilizados no julgamento de diferentes gêneros dramáticos. É certo que as exigências relativas às regras morais eram aplicadas indistintamente, pois recomendações em favor de supressões ou alterações nos textos são observadas nos pareceres emitidos para as mais diversas obras. Todavia, a tolerância com textos cômicos era maior, pois eram permitidas condutas e situações vedadas em gêneros sérios. Pode-se citar como exemplo as peças *Le Paradis du Mahomet* e *Cosimo*, obras que, segundo os censores responsáveis, exibiam deficiências dramáticas gritantes, além de situações inverossímeis e de duvidosa moralidade. As restrições aumentavam, contudo, se se tratasse de personagens próximos à sociedade oitocentista, como no caso dos pareceres relativos às peças de Martins Pena, ainda que o tom cômico permitisse também nessas obras o retrato de comportamentos contrários às regras sociais. De resto, restrições quanto à linguagem obscena ou insinuações sexuais eram prontamente condenadas. Tal conclusão não equivale a afirmar que às comédias e farsas fosse negada a participação nos esforços de ilustração da sociedade. Aliás, algumas das peças de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo foram consideradas aptas a atuar nesse sentido; todavia, as expectativas nutridas em torno dos gêneros dramáticos – comédias, tragédias e dramas – eram distintas: não apenas o gênero cômico era considerado menor, como temas ligados diretamente ao cotidiano eram tidos como estéreis para a composição de obras capazes de integrar aquilo que se convencionou chamar de *teatro nacional*.

Um artigo publicado na primeira página do periódico *O Despertador*, em 10 de setembro de 1839, reforça tal ligação entre gêneros superiores e a constituição de uma dramaturgia nacional. O autor do texto tinha por objetivo analisar a representação da tragédia *Olgiato*, de Gonçalves de Magalhães, no Teatro São Pedro de Alcântara. Logo no início de seu texto, o colunista teceu elogios às pinturas feitas por Manoel de Araújo Porto Alegre por

¹³¹ REGISTROS de exame censório da peça *D. Leonor Teles de Menezes*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (60 p.).

¹³² Como mais um indício dos conflitos existentes no interior do Conservatório Dramático Brasileiro, um segundo parecer emitido em 31 de outubro de 1845, assinado por Antônio Francisco Dutra, concedeu licença ao drama, desde que feitas algumas alterações. No despacho final, o 1º secretário José Rufino Rodrigues de Vasconcelos relatou que a proibição da peça havia sido decidida de forma unânime.

ocasião da reabertura do referido teatro, para em seguida tratar especificamente da tragédia de Magalhães:

Olgiato, quanto ao seu assunto, é uma composição de gosto moderno, o dos dramas históricos da meia idade, tais como o são hoje quase todos os que nos teatros da Europa se representam. A meia idade tem sido ultimamente considerada como uma das melhores fontes de inspirações. Na imensa variedade de seus sombrios e terríveis acontecimentos, ela oferece sobejamente de que inspirar as musas modernas. Um interesse de filiação fala-nos em favor de suas velhas tradições, de suas usanças semi-bárbaras; e até mesmo nas suas lendas as mais extravagantes, e nas instituições as mais contrárias às nossas ideias e sentimentos, há alguma que mais perto nos toca que as ficções da mitologia grega e as reminiscências da antiguidade.¹³³

Após essa introdução, o autor fez um extenso relato dos acontecimentos históricos que inspiraram o poeta, para só então avaliar o texto de Olgiato:

Tal é em resumo a verdade histórica, a que o Sr. Magalhães conservou-se perfeitamente fiel, se excetuarmos o fim desgraçado dos conspiradores, que não devia fazer parte do drama, cujo desenlace aparece naturalmente com a morte de Galeazzo. Vê-se que o assunto não podia ser mais belo, nem mais feliz, nem mais dramático. Ouvimos que algumas pessoas o acharão republicano, e não sabemos o que mais.¹³⁴

A menção ao possível republicanismo da tragédia se explica pelo enredo, resumido pelo próprio autor no prólogo da obra escrito em 1841:

O argumento desta tragédia é tirado da história milanesa; históricos são os personagens, os fatos e exemplos citados, e alguns episódios próprios deste gênero de poema.

Em 1476 gemia Milão debaixo do férreo jugo do duque Galeazzo Sforza, filho de Branca Visconti, e do célebre condottiere Francisco Sforza [...]. No meio da geral corrupção, três jovens gentis-homens, Jeronimo Olgiato, Carlos Visconti, e André Lampugnano, excitados pelos discursos de seu mestre Colas Montano, determinaram a assassinar o duque, libertar a pátria, restituí-la à sua antiga forma de governo, e vingar ao mesmo tempo particulares ofensas.¹³⁵

Nos quatro atos da tragédia, os três conspiradores tentam dirimir as dúvidas sobre a conveniência ou não da ação planejada, decidindo-se, por fim, pelo assassinato do duque. Ora, para o autor do artigo, o fato de o assunto remeter a uma conspiração não representaria um demérito, pois se tal princípio fosse adotado indistintamente, Schiller, Delavigne, entre outros, teriam que ser proibidos. Ao concluir sua defesa da tragédia, o colunista tratou ainda de pintar a revolta na república italiana com cores patrióticas:

¹³³ **O Despertador**: comercial e político. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1839, n. 427.

¹³⁴ **O Despertador**: comercial e político. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1839, n. 427.

¹³⁵ Prólogo ao Olgiato. In: MAGALHÃES, Gonçalves. **Tragédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 137-138.

O entusiasmo dos três jovens milaneses pela liberdade; a sua indignação contra os horrores que pesam sobre a pátria comum; os enérgicos transportes de independência e galhardia, de que só a meia idade conhecia o segredo, são pintados pelo Sr. Magalhães com cores assaz simples, mas cheias de verdade, de nobreza e algumas vezes de sublimidade.¹³⁶

Tais elogios são ainda mais significativos considerando-se que a reabertura do Teatro São Pedro de Alcântara integrava as comemorações do aniversário da independência brasileira. Assim, para o colunista, a escolha de *Olgiato* era não apenas justificada como havia se mostrado à altura da importância da ocasião.

Embora não integre o conjunto dos pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro, os critérios e expectativas revelados pelo texto publicado no *O Despertador* coincidem com os julgamentos da instituição. De imediato, é necessário reconhecer que, para o autor da coluna, o modelo escolhido por Magalhães se adequava à importância da ocasião, conferindo ainda mais suntuosidade à reabertura do teatro e às festividades pelo aniversário da independência. Não menos importante foi o tema escolhido, retirado do medievo europeu e que versava sobre a revolta de três jovens milaneses contra as injustiças cometidas contra a pátria, tema que se adequava à moldura escolhida pelo autor. Por fim, a preocupação com os possíveis laivos republicanos de *Olgiato* possui dois aspectos complementares: a importância adquirida por qualquer tema abordado a partir de gêneros sérios e a tentativa de ligar a representação da revolta milanesa aos motivos patrióticos nacionais. Aos olhos dos contemporâneos, portanto, uma revolta ocorrida na Milão do século XV possuía maior valor para o teatro nacional do que o retrato da sociedade fluminense oitocentista, feita por Martins Pena e outros comediógrafos. É nessa moldura, portanto, que tanto o texto de *Antonio José* como o papel de Gonçalves de Magalhães como fundador do teatro nacional devem ser inseridos. Nesse caso, a consagração do autor e da obra relaciona-se muito mais com o modelo da tragédia utilizado para a composição da peça do que com a temática nacionalista propriamente dita. Já no campo do teatro lírico, e uma vez que a ópera de matriz italiana foi a expressão de maior prestígio no Rio de Janeiro oitocentista, os necessários esforços para a nacionalização do gênero tomaram por modelo justamente as obras de Rossini, Donizetti, entre outros. Portanto, a partir das expectativas em torno do desenvolvimento da atividade teatral no país – expectativas que incluíam obrigatoriamente o caráter civilizatório da arte –, os modelos da tragédia, do drama e da ópera italiana foram eleitos os mais aptos para a constituição de um teatro nacional. Obviamente, tal percepção será questionada e sofrerá

¹³⁶ *O Despertador*: comercial e político. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1839, n. 427.

alterações no decorrer do século XIX, como será exposto adiante. Em um primeiro momento, contudo, tal concepção orientou a recepção e a produção de obras no Rio de Janeiro oitocentista, gerando impactos significativos no cenário teatral do período.

CAPÍTULO 3: REFORMAR OS COSTUMES OU SERVIR O PÚBLICO?

“A opereta não se propõe a cauterizar vícios, nem reformar os costumes. A opereta entre nós, propõe-se exclusivamente a servir o público, em mesa redonda, algumas iguarias temperadas ao paladar do mesmo público.”¹

No final da década de 50 do oitocentos, a inauguração de uma nova casa de espetáculos no Rio de Janeiro, situada na Rua da Vala, produziu impactos significativos no cenário teatral fluminense. O novo teatro, batizado como Alcazar Lírico, abriu suas portas no dia 17 de fevereiro de 1859 com uma programação dividida em duas partes: a primeira, composta por pequenas peças musicais de origem francesa; já a segunda parte consistia na representação do vaudeville *La Perle de La Cannebière*, de Marc Michel e Eugene Labiche.² A aposta da nova companhia estava sintetizada nas obras representadas na noite de estreia e consistia em um repertório repleto de peças leves, de viés cômico e acompanhadas de música, além da representação de uma peça de maior duração, principalmente vaudevilles francesas. Outro ponto de destaque se refere aos artistas que integravam a companhia, em sua maioria franceses, o que indicava que tais representações se davam no idioma original em que as obras foram compostas.³ Na noite de abertura da nova casa, apenas dois outros teatros abririam as portas para o público, ambos com um repertório bastante diverso daquele encenado no Alcazar: no Ginásio Dramático, seria representado um drama de Mendes Leal Junior intitulado *Pedro*, cujos atos seriam entremeados por apresentações musicais. Como de praxe em diversos teatros, a noite de espetáculos no Ginásio terminaria ainda com a última apresentação de um monólogo cômico intitulado *Chiquinha Presa*. No teatro de Santa Teresa, por sua vez, teria lugar a encenação do drama *29 ou Honra e Glória*, do dramaturgo português José Romano.⁴

¹ AZEVEDO, Aluísio. O Nosso Teatro. Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, oito de fevereiro de 1882. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 583.

² **Jornal do Comércio**. Quinta Feira, 17 de fevereiro de 1859. Rio de Janeiro, ano XXXIV, número 48, p. 04.

³ Entre os nomes pertencentes à companhia pode-se citar: Mlle. Adéline; M. Amédeé; Mlle. Julie; M. Trioller; M. Germain. **Jornal do Comércio**. Quinta Feira, 17 de fevereiro de 1859. Rio de Janeiro, ano XXXIV, número 48, p. 04.

⁴ Seguem os detalhes da programação: “Drama do Sr. Mendes Leal Junior: Pedro. O Sr. Furtado Coelho desempenhará o papel de Pedro, e a Sr. D. Jesuína o de D. Maria de Resende. No intervalo do 1º ao 2º atos, a Sra. D. Carlota Milliet, por obséquio à beneficiada, cantará uma das suas melhores árias do seu repertório. Em seguida, o Sr. Amat, igualmente por obséquio à beneficiada, cantará um lindo romance de sua composição. O Sr. Dionísio Vega presta-se generosamente a acompanhar no piano ambas estas peças de canto. Última representação de Chiquinha Presa: monologo de Adeus, composto e recitado pela Sra. Noronha.” No Teatro de Santa Teresa, “subirá à cena em 2ª representação o drama em 3 atos e 4 quadros, de costumes militares, original português do Sr. José Romero, dedicado e oferecido pelo seu autor a S. M. o Senhor D. Pedro V, intitulado *29 ou Honra e Glória*”. **Jornal do Comércio**. Quinta Feira, 17 de fevereiro de 1859. Rio de Janeiro, ano XXXIV, número 48, p. 04.

O contraste observado na programação teatral dos três teatros na noite de abertura do Alcazar Lírico se acentuaria nas décadas seguintes, visto que além da inauguração de novas casas de espetáculos com programações semelhantes à do teatro localizado na Rua da Vala, palcos que antes recebiam quase que exclusivamente gêneros considerados superiores abriram espaço cada vez maior para comédias de costumes, vaudevilles, operetas, entre outros gêneros cômicos. Foi o caso, por exemplo, do Ginásio Dramático, teatro que havia liderado o projeto de renovação da cena teatral fluminense a partir da introdução de peças do repertório realista europeu. Cerca de dez anos após a inauguração do Alcazar, o diretor Furtado Coelho introduziu na programação do Ginásio peças que parodiavam operetas de sucesso dos palcos fluminenses, com o objetivo expresso de competir com as representações no Fênix Dramática, teatro que seguia o mesmo modelo de espetáculo observado no Alcazar. Na ocasião, o cronista do periódico “A Vida Fluminense” assim se manifestou acerca da competição entre as duas companhias:

Pela boca morre o peixe.

Furtado Coelho, que é peixe de posta grande, morreu pela boca.

O pseudo-reformador-dramático, diretor-empresário do Ginásio e auto ator de renome, numa célebre polêmica, que por longos meses fez gemer os prelos, tentou pulverizar o Vasques com este argumento:

‘A senda que trilhamos é diversa. Minha divisa é – a arte pela arte! E não – as cifras pelas cifras! – Não armo as massas ignorantes, dando espetáculos de farsas e paródias, que degradam a arte e o artista e que só podem valer aos que recorrem, como tábua de salvação, às enchentes em domingos à tarde!’

Se não eram essas as suas palavras, era esse seu pensamento.

Agora, vejamos o que aconteceu ultimamente.

Vasques representou a paródia de uma ópera do Alcazar (*O Orfeu na Roça*).

Furtado Coelho anunciou e levou à cena pouco depois a paródia de outra peça do Alcazar (*A Baronesa de Caiapó*).

Em seguida Vasques começou a ensaiar uma paródia do *Barbe Bleu*.

Ao mesmo tempo Furtado Coelho deu princípio aos estudos de outra paródia do mesmo *Barbe Bleu*.

A Fênix Dramática deu espetáculos em domingos de tarde.

O Ginásio abriu também de par em par suas portas à *nobre classe caixeiral*.

Até aqui o inimitável empresário acompanhou *pari-passu* o pobre Vasques até o começo do rápido pendor da tal – degradação artística –; arremessou por ele abaixo seu teatro e sua companhia; mas soube conservar-se na altura de artista que se preze (como ele costuma dizer).

Como Francisco I, o Sr. Furtado disse então aos seus botões: *tout est perdu, hors moi et la gavetinha do José Ignácio!*

Estava desmoralizado o único templo da arte no Brasil, e desprestigiados seus sacerdotes e sacerdotisas. Mas ficará ilesa a honra artística do sumo pontífice, que sacrificará tudo e todos, menos sua pessoinha.

No domingo passado, porém, sumiu-se a última letra da divisa – a arte pela arte, no momento em que os jornais anunciaram:

Ginásio Dramático: Domingo, 11 de abril de 1869, às 4 horas da tarde, entra em cena o artista Furtado Coelho!!!

E durante três horas consecutivas, o vestal dramático deixou apagada a lâmpada sagrada da arte!

Chorai marrecos! Chorai marrecos!
 Três inocentes perguntas, antes de acabar, ao diretor empresário do Ginásio:
 1º A senda que trilha agora ainda é diversa da do Vasques?
 2º Que gosto tem os aplausos da *nobre classe caixeiral*?
 3º Quando representa: o Sr. Domingos fora do sério?⁵

Ao criticar a conduta de Furtado Coelho – de forma bastante ácida, aliás – o cronista de *A Vida Fluminense* expressou também muitos dos impasses observados no cenário teatral fluminense na segunda metade do oitocentos. Um dos pontos principais do texto, contudo, reside na crítica ao projeto que orientou o desenvolvimento da atividade teatral nas décadas anteriores, centrado na defesa de um teatro de propósitos artísticos elevados e idealizado como veículo de ilustração da sociedade. Ora, ao analisar a mudança de conduta de Furtado Coelho, o autor da coluna aponta justamente o declínio dessa concepção, pois o ator e empresário antes comprometido com o projeto de reforma teatral havia não apenas cedido espaço para obras consideradas inferiores, como paródias e farsas, como iria estrelar uma dessas peças em futura representação.

Porém, antes mesmo dessa consolidação dos gêneros leves nos palcos do Rio de Janeiro, o projeto de criação de um teatro nacional voltado para a *reforma* da sociedade apresentou algumas fissuras, muitas delas expressas no âmbito de instituições como o Conservatório Dramático Brasileiro. Em um primeiro momento, a introdução de peças do repertório realista nos teatros do Rio de Janeiro produziu debates acalorados entre os homens de cultura oitocentistas, ainda que o realismo teatral integrasse, para parte expressiva dos contemporâneos, o projeto de desenvolvimento do teatro nacional. Tal contradição se explica pela introdução nos palcos de traços considerados inadequados, quando não simplesmente condenáveis para os palcos – não raro sob uma ótica marcadamente crítica. Se é possível identificar um relaxamento na aplicação das normas da *moral e dos bons costumes* nos palcos, tal liberação se inicia justamente na representação de peças realistas, tanto de autores nacionais como europeus. A essa primeira alteração de parâmetros seguiu-se uma disseminação de operetas, farsas, paródias, peças musicais e, por fim, as revistas de ano, gêneros antes relegados à condição de simples divertimento, sem impactos significativos para o teatro no país. O objetivo deste terceiro e último capítulo é, portanto, mapear as tensões e oposições existentes em relação à concepção de atividade teatral delineada na primeira metade do oitocentos – fissuras essas que podem ser descritas a partir de dois vetores: primeiramente, a partir da introdução e difusão de peças do repertório realista nos palcos da

⁵ **Vida Fluminense: folha ilustrada.** Rio de Janeiro, sábado, 17 de abril de 1869. Ano 02, número 68, p. 04. Grifos do autor.

corte e, em seguida, da consolidação de um teatro voltado para o entretenimento do público, vertente composta por diversos gêneros como a farsa, a opereta e as revistas de ano.

Em 07 de janeiro de 1855, Luís Antônio Burgain remeteu o texto de *Fernando e Leonor ou A Favorita* ao Conservatório Dramático Brasileiro, instituição encarregada da censura teatral no Rio de Janeiro oitocentista. A peça enviada à instituição possuía como tema o triângulo amoroso entre o rei espanhol Afonso XI, sua esposa Leonor e Fernando, amante da rainha, episódio que teria ocorrido em 1340. Tratava-se, portanto, de um drama histórico cujo pano de pano de fundo remetia às invasões dos mouros na Espanha, tema inclusive já abordado por outros autores, até mesmo pelo italiano Gaetano Donizetti em uma ópera cujo título era praticamente idêntico ao escolhido pelo dramaturgo franco-brasileiro alguns anos depois.⁶ Ao elaborar seu parecer, João Augusto Ferreira Rangel, censor responsável pela análise do texto de *Fernando e Leonor*, argumentou contra o modelo escolhido por Burgain, pois, segundo ele, o drama de costumes – e não o histórico – estaria mais de acordo com o *gosto da época*. A peça, contudo, foi liberada, não sem antes uma declaração do membro do Conservatório em relação à missão que o teatro deveria cumprir na sociedade: “É assim que compreendo o teatro. Hoje que não estamos mais na infância da Arte, tenho para mim que ela é um meio de civilização e não mero divertimento – o útil como agradável – deve ser sua divisa”.⁷

Com efeito, no período em questão, os palcos do Rio de Janeiro assistiam a um crescimento nas representações de dramas que retratavam os *costumes da época*, após um período marcado pelo predomínio de dramas e melodramas históricos.⁸ O empenho dos dramaturgos brasileiros em composições desse tipo ganharia impulso ainda maior cerca de três meses após a emissão do parecer descrito acima, mais precisamente em 12 de abril de 1855, com a inauguração do Teatro Ginásio Dramático, empreendimento que possuía como objetivo inicial a renovação da cena teatral na cidade a partir da introdução de peças do

⁶ O libreto foi composto por Alphonse Royer e Gustave Vaez e a ópera estreou em 02 de dezembro de 1840 em Paris. No Rio de Janeiro, a ópera de Gaetano Donizetti estreou em 20 de novembro de 1856, no Teatro Lírico Fluminense, sob responsabilidade da companhia lírica italiana. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1856. Ano XIII, n. 319, p. 04.

⁷ REGISTROS de exame censório da peça *Fernando e Leonor, ou a Favorita*. Rio de Janeiro, 1855. 4 doc. (13 p.). A avaliação de José Augusto Ferreira Rangel vem acompanhada ainda de um texto em francês do próprio Luís Antônio Burgain e de uma resposta assinada por Diogo Soares da Silva Bivar, além de uma relação de peças submetidas ao Conservatório Dramático Brasileiro pelo diretor do Teatro São Pedro de Alcântara.

⁸ Conforme descrito por Ivete Suzana Kist. KIST, Ivete Suzana. A Tragédia e o Melodrama. In: João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**.

repertório realista.⁹ A iniciativa foi saudada por literatos e dramaturgos oitocentistas, que passaram a depositar no novo teatro suas esperanças em favor do desenvolvimento do teatro nacional, frente ao que era considerado como estagnação da atividade no país. Assim, alguns meses após a inauguração do Ginásio, o *Correio da Tarde* publicou um artigo em tom bastante elogioso ao empreendimento iniciado no Teatro São Francisco:

Arte dramática começa a ter um novo impulso; o entusiasmo público pelas representações nacionais aparece de novo, o gosto, que julgavam extinto, renasce puro e vigoroso, como outrora. Ide ao Ginásio Dramático, e lá o vereis apinhado de espectadores; não desses para quem é o teatro o lugar em que devem findar as travessuras e desregramentos das suas vinte e quatro horas de liberdade; porém de pessoas de gosto, de mais ou menos ilustração, de verdadeiros conhecedores; e notareis pela alegria de seu semblante, pelas estrepitosas gargalhadas que soltam quando lhes satisfaz e diverte o engraçado Ginásio.

O Ginásio Dramático, esta pequena escola, que vai criando e desenvolvendo talentos bem preciosos, é para nós o emblema do progresso, o sinal da ressurreição da arte, uma espécie de mito, simbolizando a força grandiosa de nosso gênio, que sobrelevou-se à pressão que o esmagava, e livre procura o ar, a vida o que carece. Como tudo ali é belo! Como estão harmonizadas suas forças! Como é lindo ver-se o desenvolvimento de cada um dos talentosos artistas daquela companhia de comediantes! Que esforços para agradar o público não fazem eles? O esmero e gosto com que buscam todos desempenhar os papéis que lhes são confiados, o talento especial de alguns, o gênio e reputação já adquirida de outros, dá a imparcialidade sobejos motivos para as mais lisonjeiras esperanças de um futuro brilhante. Que diabo! Em menos de cinco meses, mais de treze comédias novas em cena, na ponta da língua, e desempenhadas de modo que nada deixam a desejar!¹⁰

O restante do artigo contém uma análise bastante favorável do talento individual de cada ator e atriz da companhia, terminando com uma declaração de apoio às atividades desenvolvidas pelo Ginásio.¹¹

O entusiasmo do colunista encontrava respaldo na programação exibida pelo novo teatro, que já havia levado aos palcos mais de treze comédias inéditas em poucos meses de existência, conforme informação veiculada pelo texto do *Correio da Tarde*. Além do grande

⁹ O empreendimento foi liderado pelo empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos e foi inaugurado no edifício antes denominado Teatro São Francisco no dia 12 de abril de 1855, conforme anúncio publicado no *Correio Mercantil*. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, quinta feira, 13 de abril de 1855, ano XII, número 100, p. 4. A abertura estava programada para o dia 10 de abril, porém foi adiada devido ao *mau tempo*, conforme aviso publicado no mesmo *Correio Mercantil* no dia 11 de abril. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, quarta feira, 11 de abril de 1855, ano XII, número 99, p. 4.

¹⁰ O artigo foi originalmente publicado no periódico *Revista Literária* e posteriormente foi reproduzido no **Correio da Tarde: jornal comercial, político, literário e noticioso**. Sexta Feira, 17 de agosto de 1855. Ano I, n. 09, p. 02.

¹¹ O colunista promete, basicamente, imparcialidade no julgamento das representações, conforme o último parágrafo do artigo: “Agora que todos vós, meus bons amigos, sabeis que vos somos afeiçoados, que desejamos vosso progresso, permitireis que, sem temor de ofender-vos, vos vamos fazendo nossas advertências, quando entendermos que vos são uteis, prometendo-vos que serão sempre advertências de amigo.” **Correio da Tarde: jornal comercial, político, literário e noticioso**. Sexta Feira, 17 de agosto de 1855. Ano I, n. 09, p. 03.

número de representações, a companhia de Joaquim Heliodoro foi saudada também devido à qualidade do repertório, pois o que estava em questão não era apenas a estreia de novas comédias, mas a encenação de peças cômicas reputadas como artisticamente superiores.¹² Essa expectativa nutrida em relação à programação do Ginásio pode ser observada, por exemplo, em um texto de Álvares de Azevedo, escrito na mesma época em que o novo teatro entrava em funcionamento. Em sua análise, o escritor apontava justamente o que ele considerava como a decadência do teatro nacional, situação essa que era evidenciada pela falta de comédias de qualidade nos palcos. O texto intitulado *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, escrito provavelmente em 1851, propunha uma balanço crítico da atividade teatral no país, a exemplo de escritos de outros autores. Assim, logo em seus primeiros parágrafos, Álvares de Azevedo apontava que existiriam nos palcos apenas dois atores de força dramática incontestável, João Caetano e Ludovina Soares, fato que impossibilitava a encenação de um número expressivo de boas obras nos teatros da corte.¹³ Em seguida, ao fazer o diagnóstico das comédias presentes na maior parte da programação teatral da cidade, o autor afirmou:

Mas o que é uma desgraça, o que é a miséria das misérias é o abandono em que está entre nós a comédia.

Entre nós parece que acabaram os belos tempos da comédia. Verdadeiros *blasés*, parece que só amamos as impressões fortes: que preferimos estremecer, chorar, do que rir daquelas boas risadas de outrora.

Em lugar da musa de Menandro e Terêncio, temos hoje uma musa asquerosa que aparece nas tábuas do palco à meia-noite, como uma bruxa, que revolve-se imunda com a boca cheia de chufas obscenas, em chão de lodo: hedionda criatura bastarda de boa filha de Molière, adiante da qual o pudor, digo mal, até o impudor tem que corar.

O estrangeiro que assiste àquelas saturnais vergonhosas da cena crê assistir a um *sabath* de feiticeiras; e como o Fausto de Goethe no Brocken, sente-se tomado de asco invencível por aquelas fealdades nuas. O soco *romano-grego* tornou-se tamanco imundo da vagabunda desbocada!

É triste pensá-lo – mas se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existência deve ser a da gente que aplaude frenética aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores!

A farsa embotou o gosto e matou a comédia. O palhaço enforcou o homem de espírito. Arlequim fez achar insípido o Tartufo.¹⁴

¹² A linha divisória entre os dois extremos do gênero cômico é bastante polêmica. Mais uma vez recorremos à definição retirada de teóricos do classicismo: basicamente, era defendida uma comédia em que traços de indecência estivessem ausentes e que ainda proporcionasse ainda uma lição de moralidade ao público. CARLSSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1997; e HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

¹³ AZEVEDO, Álvares de. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 357-359.

¹⁴ AZEVEDO, Álvares de. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 357-359.

Para dirimir quaisquer dúvidas acerca do modelo cômico ideal para orientar o desenvolvimento do teatro no Brasil, Álvares de Azevedo elencou uma série de autores – Gil Vicente entre eles – que considerava de valor artístico incontestes:

E conduto Molière – um gênio – era cômico. Shakespeare preferia a galhofa das *Alegres Mulheres de Windsor*, *What you will*, *A Tempestade*, etc., aos monólogos de *Henrique III*, ao desespero de *Rei Lear*, à dúvida de *Hamlet*. Kean despia o albornoz e o turbante do *Mouro de Veneza* para tomar o abdômen protuberante, e o andar vertiginoso, as faces ardentes de embriaguez do *bom vivant* cavaleiro da noite, amante da lua, sir Jack Falstaff!

Haja algum impulso da parte donde deve vir, e esperamos que haja entre nós teatro, drama e comédia.¹⁵

Na avaliação de Azevedo, era necessária uma renovação no cenário teatral no país, mas principalmente do gênero cômico, que havia sido influenciado negativamente pelo gosto do público e pela contaminação de elementos retirados das farsas.

Neste cenário, a programação exibida na noite de abertura do Ginásio Dramático parece constituir uma resposta ao diagnóstico de literatos e dramaturgos em relação ao teatro nacional. Na noite de 12 de abril de 1855, duas peças subiram ao palco do Teatro São Francisco: uma comédia do dramaturgo francês Eugène Scribe, intitulada *Um Erro*, e a estreia de *O Primo da Califórnia*, comédia de autoria do escritor brasileiro Joaquim Manuel de Macedo. A peça de Scribe, aliás, não era inédita nos palcos fluminenses, pois cerca de dez anos antes, mais precisamente em 19 de agosto de 1844, o Conservatório havia liberado a encenação da comédia mediante requerimento enviado à instituição pelo diretor do Teatro São Francisco.¹⁶ Embora a encenação de *Um Erro* tenha sido alvo de comentários positivos, foi a comédia de Joaquim Manuel de Macedo que despertou maior atenção, não apenas no público, mas também entre os responsáveis pela cobertura dos espetáculos teatrais da corte. Na *Marmota Fluminense*, por exemplo, a menção à peça de Scribe foi reduzida a apenas um parágrafo enquanto a análise de *O Primo da Califórnia* – com resumo do enredo e personagens, juntamente com a avaliação da noite de estreia – ocupou toda a primeira página

¹⁵ Na sequência são ainda citados outros autores, como os espanhóis Calderón e Lope de Vega e os franceses Regnard, Beaumarchais, Scribe e Musset. AZEVEDO, Álvares de. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 357-359.

¹⁶ Em 1855, o diretor do Ginásio Dramático enviou novamente o texto buscando a liberação da peça para representação, provavelmente para encenação na noite de estreia. O novo parecer apenas indica que a peça já havia sido liberada e encenada anteriormente, não registrando nenhuma informação adicional. REGISTROS de exame censório das peças *Inocência, ou o Eclipse de 1821, Rita, a espanhola, O Bobo do Príncipe, Um Erro e Bernardo da Lua*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 8 doc. (9 p.).

da publicação.¹⁷ Em sua análise da noite de abertura do Ginásio, o colunista responsável não poupou elogios ao texto de Macedo, conforme ilustra o trecho abaixo reproduzido:

Quinta feira, 12 do corrente, deu a companhia dramática organizada de artistas que se achavam desempregados e de outros que a eles se quiseram reunir, mais por afeição do que por interesse, a sua primeira representação. O espetáculo compôs-se do drama de Scribe – *Um Erro* – e da comédia, imitada do francês, pelo Sr. Dr. Macedo – *O Primo da Califórnia* – que nem podia ter o título de *Quadros da Vida Humana!*

O Primo da Califórnia é uma comédia tão cheia de graça, e abunda de tantas pilhérias, de tantos ditos chistosos, de tanta beleza, enfim, que o espectador deixa passar umas por outras, sem saber mesmo por qual deve decidir, como uma moça no meio de uma loja de fazendas da moda.¹⁸

O enredo, que havia sido adaptado de uma peça francesa¹⁹, versava sobre a mudança ocorrida na vida de um músico chamado Adriano Genipapo, antes fracassado e que de maneira inesperada é nomeado único herdeiro de um parente milionário, o primo da Califórnia que dá título à comédia. O conflito cômico decorre justamente da inexistência do parente milionário, farsa inventada pelos amigos de Adriano com o objetivo de iludir o crédulo homem. Ao final, a ilusão da personagem principal e de seus adutores é desfeita, como aponta o colunista da *Marmota Fluminense*:

Ainda todas estas coisas, porém, não estão em seus devidos lugares, quando os amigos entram, e, no meio de tanta novidade, e na presença de todos os circundantes, declaram que tudo isso não é mais do que uma – regata! As figuras tornam ao seu antigo estado, a ilusão desaparece; cai a máscara da hipocrisia; todos ficam com cara de pão, e só Adriano, o músico Adriano, vê-se senhor de quatro contos de réis, por transações que ele mesmo, sem saber como, viu realizadas pelos aventos e monopolistas, e, caindo então em si, reconhece o que deve à sua virtuosa amante, e como era de se esperar do Sr. Dr. Macedo, casa com ela.²⁰

Encontram-se ainda no texto elogios aos atores e à decoração, bem como à disposição da nova casa teatral. Ainda que os elogios sejam pontuados por menções às diminutas proporções do edifício, a opinião final do colunista foi bastante favorável à noite de espetáculos que marcou a inauguração do Ginásio Dramático.

¹⁷ O parágrafo em que a peça de Scribe é mencionada encontra-se reproduzido a seguir: “O espetáculo começou por – *Um Erro* – dizem os calamburistas, e nós, com eles, sustentaremos isto, dizendo também que o teatro de S. Francisco principiou por *um erro* sério, mas foi o erro de não ter a sociedade empresária feito o sacrifício de alargar suas paredes, para que em cada noite de representação as nossas filhas e mulheres fossem ver na fonte pura da moral sublime as consequências desse *erro* de Scribe.” **Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades**. Domingo, 15 de abril de 1855, n. 573, p. 01-02.

¹⁸ **Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades**. Domingo, 15 de abril de 1855, n. 573, p. 01.

¹⁹ Segundo João Roberto de Faria, na introdução da obra Antologia do Teatro Brasileiro – séc. XIX, *O Primo da Califórnia* foi calcada, provavelmente, em *L'oncle d'Amerique*, vaudeville de autoria de Scribe. **Antologia do Teatro Brasileiro: séc. XIX – comédias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 16.

²⁰ **Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades**. Domingo, 15 de abril de 1855, n. 573, p. 01.

Já a análise do cronista acerca das peças representadas apresenta um ponto de convergência, que pode ser sintetizado pelo elogio à moralidade exposta pelas duas obras. Para o colunista, *Um Erro* havia se destacado por demonstrar ao sexo feminino as consequências advindas da não observância das regras de boa conduta social. Por sua vez, a extensa descrição do enredo de *O Primo da Califórnia* tem por objetivo destacar alguns pontos que vão além do já mencionado valor moral do texto. Inicialmente, há um elogio às qualidades cômicas da peça de Macedo, repleta de situações e ditos hilários, qualidades essas que vinham acompanhadas do necessário fim moral que toda atividade teatral deveria almejar. Mas existe ainda outro importante elemento na análise publicada na *Marmota Fluminense*, uma vez que o alvo da sátira feita por Macedo era a própria sociedade fluminense do período, fato confirmado inclusive pelo colunista do jornal ao citar a *máscara da hipocrisia* portada pelos personagens no desfecho da peça. Tratava-se, portanto, de uma comédia estruturada a partir dos pressupostos defendidos por diversos dramaturgos do período, e que se encontram sintetizados, por exemplo, na *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*: situações cômicas bem desenvolvidas e elaboradas como forma de *condenação aos vícios e elogio da virtude*.

O texto de Joaquim Manuel de Macedo provocou boa impressão também em Francisco Correia da Conceição, censor do Conservatório Dramático responsável pela análise da peça, conforme ilustrado pelo excerto a seguir retirado de parecer emitido em 18 de maio de 1854²¹:

Tive bastante prazer com a leitura da ópera em dois atos *O Primo da Califórnia*, que me foi distribuída pelo Conservatório. As inúmeras belezas que ela contém [palavra ilegível] um defeito, aliás muito remediável se o autor se quiser dar algum trabalho: falo da [palavra ilegível] e anacronismos que destacam a ação dos seus devidos tempos e lugares, parecendo algumas vezes, principalmente no 1º ato, que a comédia foi escrita para ser representada nas grandes cidades europeias, como mais abaixo demonstrarei.²²

Após um resumo do enredo e do desfecho da peça, o censor volta a elencar algumas de suas qualidades, para só então apontar alguns dos defeitos encontrados:

²¹ No jornal *Marmota Fluminense* de 20 de março de 1855, foi publicada uma nota avisando os leitores acerca da inauguração da nova casa teatral no teatro de São Francisco; no texto, foi mencionado o fato de *O Primo da Califórnia* encontrar-se licenciado havia pelo menos um ano e de haver sido oferecido diversas vezes ao diretor do Teatro São Pedro; a peça, porém, não havia sido aceita pela companhia, motivo pelo qual ainda continuava inédita nos palcos: “A peça escolhida para a abertura é a comédia do Sr. Dr. Macedo – *O Primo da Califórnia* – imitada do francês e arranjada para nosso Teatro com todo o bom gosto do delicado romancista. *O Primo da Califórnia* foi por mais de uma vez oferecido para ir a cena no Teatro de S. Pedro; mas há condições neste Teatro, imposta aos artistas a respeito das peças novas que quiserem levar em seus benefícios, que excluem toda possibilidade de um arranjo entre autor e o ator.” **Marmota Fluminense: jornal de modas e variedade**. Rio de Janeiro, terça feira, 20 de março de 1855, n. 564, p. 03.

²² REGISTROS de exame censório da peça *O primo da Califórnia*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (5 p.).

Por [palavra ilegível] citar as passagens engenhosas, os diálogos interessantes, os versos [palavra ilegível], rimando com elegância e facilidade que abundam nesta ópera; pena é porém que o autor não se demorasse mais um pouco na sua confecção a fim de evitar alguns senões, os quais contudo não lhe tiram o merecimento.²³

Na sequência do texto, Francisco Correia da Conceição elencou algumas das inconsistências encontradas no texto de Macedo, todas relativas ao retrato equivocado dos costumes da sociedade fluminense do período, como pode ser observado na seguinte passagem:

Beatriz, velha que no tempo do Vice-rei era conhecida pela *formosa da rua das Flores*, é um caráter como no Rio de Janeiro não se encontra em criada alguma, e ainda mais naquele tempo existia alguma rua das Flores? Beatriz ganhava meia moeda por mês, dinheiro este que, se pertenceu ao Brasil, foi antes de sua Independência.²⁴

Os outros reparos propostos também se relacionam às características de alguns personagens. Sobre o protagonista, por exemplo, o censor considera que no Rio de Janeiro oitocentista não seria possível a um músico estabelecer contatos com a alta aristocracia, ou mesmo viver de maneira confortável apenas trabalhando naquele ofício.²⁵

As correções indicadas se relacionam, obviamente, com o fato de o texto consistir em uma adaptação de um original francês, particularidade citada pelo próprio censor como elemento atenuante dos defeitos encontrados. Mesmo tratando-se de uma adaptação, contudo, o texto de Joaquim Manuel de Macedo não deixou de receber diversos elogios, tanto em relação à linguagem empregada quanto em relação à moralidade da peça. Nesse sentido, o parecer de *O Primo da Califórnia* pode ser considerado indicador de uma alteração nos parâmetros de julgamento do Conservatório, pois além de uma análise detalhada do enredo, a conclusão do censor foi francamente favorável à composição – não apenas no aspecto moral, mas principalmente estético/artístico. É certo que comédias e farsas receberam juízos favoráveis em outras ocasiões, mas a peça de Macedo apresentava algumas diferenças importantes como a valorização do componente estético do texto e, ainda mais importante, tratava-se de uma comédia cujo assunto remetia ao cotidiano da cidade. Dessa forma, em comparação com o padrão difundido anteriormente, dominado por peças históricas e melodramas estrangeiros, o retrato da sociedade fluminense feito por Macedo constitui uma novidade significativa. Assim, além de uma valorização do gênero cômico, tipos e assuntos

²³ REGISTROS de exame censório da peça *O primo da Califórnia*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (5 p.).

²⁴ REGISTROS de exame censório da peça *O primo da Califórnia*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (5 p.).

²⁵ REGISTROS de exame censório da peça *O primo da Califórnia*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (5 p.).

retirados do cotidiano do Rio de Janeiro oitocentista passaram a ser não apenas aceitáveis, mas desejáveis na constituição de um teatro nacional.²⁶

Entretanto, outra peça de Joaquim Manuel de Macedo submetida ao Conservatório não obteve o mesmo sucesso de *O Primo da Califórnia*, ao menos no que tange às considerações acerca da sua qualidade artística. Trata-se da farsa *A Torre em Concurso*, enviada à instituição em 18 de outubro de 1857 pelo próprio autor, e cujo parecer foi emitido no dia 22 do mesmo mês por Antônio Félix Martins:

A Torre em Concurso é uma engraçada e muito jocosa sátira da nossa anglomania, das velhas que só querem casar e do modo por qual se fazem as eleições em alguns lugares do interior do Brasil.

Só lhe proponho duas modificações, uma na página 5, onde Germano diz: - esta peça de arquitetura deve tocar o sublime -, e outra na página 60, em que Nicodemos, gaguejando, repete, por vezes, o som da letra - c - não cedilhada, unida a outra vogal.

No demais é esta sátira muito bem concebida e executada; não peca contra a [palavra ilegível] nem artigo nenhum algum do regulamento que rege a censura do Conservatório; é comedida e decente; e deve produzir em cena muito bom efeito.

A vista do exposto, sou de parecer que, feitas as modificações nos dois lugares indicados, principalmente no segundo, se permita a representação dessa comédia, com que o público terá um excelente recreio e passatempo.²⁷

Em seu parecer, além de indicar a necessidade de pequenas alterações no texto, o censor destacou ainda que a peça possuía valor como sátira de alguns dos costumes nacionais.²⁸ Em sua conclusão, contudo, Antônio Félix ponderava que o prazer advindo de *A Torre em Concurso* não iria além de *um excelente recreio e passatempo*. Em comparação, tanto a moral como a linguagem da peça anterior de Macedo mereceram maiores elogios por parte dos membros do Conservatório. Embora reputado como importante elemento nas composições nacionais, o retrato dos costumes da época não bastava para conferir aos textos dramáticos ares de prática artística elevada.²⁹

²⁶ Vale destacar que Martins Pena já havia produzido comédia com modelos semelhantes. Contudo, nos pareceres do Conservatório, não há menção ao retrato dos costumes como estandarte do teatro nacional. Daí porque Pena foi excluído de alguns dos balanços feitos sobre o teatro nacional, sendo resgatado apenas na segunda metade do século XIX.

²⁷ REGISTROS de exame censório da peça *A Torre em Concurso*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (4 p.)

²⁸ Curiosamente, um parecer emitido alguns anos depois apresentou restrições maiores à peça, como por exemplo, em relação ao retrato dos funcionários públicos feito pelo autor: “Não vejo utilidade em assim lançar o desconceito nos mais altos funcionários públicos...”. A restrição – feita pelo censor Tomas José Pinto de Serqueira – não inviabilizou, porém, a encenação da peça, liberada pelo Conservatório por meio de despacho do dia 10 de junho de 1861. REGISTROS de exame censório da comédia *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861. 3 p.

²⁹ Nesse caso, um dos motivos da decepção com o texto se revela no pouco apreço com a linguagem empregada pelo autor.

Avaliação favorável colheu também José de Alencar ao submeter ao Conservatório sua primeira comédia, intitulada *Rio de Janeiro Verso e Reverso*. De enredo simples, o texto de Alencar apresentava o protagonista de origem paulista, de nome Ernesto, percorrendo diversos cenários do Rio de Janeiro e avaliando a vida social da corte a partir de duas óticas: no primeiro ato, o protagonista considera as diferenças entre a vida na província e a nova vida na corte com olhos críticos; a partir do segundo ato, ao se apaixonar por sua prima Júlia, a cidade revela novas cores e o protagonista se vê entusiasmado pelo Rio de Janeiro.³⁰ O despacho escrito por Diogo Soares da Silva Bivar, em consonância com o parecer anterior de Antônio Luiz Fernandes da Cunha³¹, foi emitido em 01 de setembro de 1857 e destacava como principais pontos favoráveis do texto a linguagem empregada e a crítica dos costumes:

Vista a censura com a qual me conformo, pode esta comédia ser levada à cena em qualquer teatro desta corte. Seu enredo, posto que simples, mas natural, sua linguagem bem acomodada aos caracteres que representa, as conveniências sociais bem [palavra ilegível] e ao mesmo tempo a crítica discreta contra os costumes e as artimanhas da época há de cativar a benevolência do público, assim como granjearam para o autor os elogios do Conservatório.³²

Bem escritas, com linguagem adequada e com leves críticas à hipocrisia ou aos exageros dos costumes da sociedade da corte; em resumo, seriam esses os requisitos que deveriam guiar os autores que quisessem se aventurar pelo gênero cômico.

Tais exigências não constituíam novidade no âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro. Como visto no capítulo anterior, Martins Pena e outros autores foram obrigados, não raro, a acatar a regra de “fazer rir, sem fazer corar”, proferida diversas vezes pelos censores e outros homens de cultura do oitocentos. Existe, porém, uma diferença substancial

³⁰ O verso e o reverso que dão título à peça representam justamente a diferença de olhares de Ernesto nos dois atos da peça. Em relação à estrutura da peça, o pesquisador Flávio Aguiar assinala na introdução à edição das comédias de José de Alencar que o procedimento utilizado pelo autor guarda semelhanças com aquele utilizado alguns anos depois pelas Revistas de Ano. ALENCAR, José. **Comédias**. Org. Flávio Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XVII.

³¹ O parecer emitido pelo primeiro censor dirigiu diversos elogios ao texto de Alencar, embora tais elogios ainda sejam limitados pelo gênero escolhido pelo autor, como pode ser observado pela conclusão de Antônio Luiz Fernandes da Cunha: “A fantasia em 2 quadros intitulada *O Rio de Janeiro – Verso e Reverso*, semelha a mimosa florzinha do ramallete de uma menina ingênua e inocente. O aroma que recende é puro e suave; o colorido é vivo e brilhante; a graça é sedutora e irresistível. A simplicidade do estilo imprime um certo e inapreciável cunho de originalidade nesta composição, que é perfeita em todo o sentido, e merece os elogios do Conservatório, quando por outra razão não fosse ao menos para que o autor não quebre as cordas de sua simpática lira, e produza mais alguns frutos delicados como este, que lhe foi inspirado pela sua musa romântica.” Embora os elogios sejam indiscutíveis, o censor parece evitar elogios aos elementos estéticos do texto, a começar pela designação da peça como *fantasia*, gênero mais livre e sem maiores ambições artísticas. REGISTROS de exame censório da comédia *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, de José de Alencar. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

³² REGISTROS de exame censório da comédia *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, de José de Alencar. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

nas considerações acerca das comédias produzidas por Alencar e outros dramaturgos, que pode ser encontrada nas passagens reproduzidas acima: a valorização do elemento cotidiano na construção das peças, inclusive no que os censores identificam como crítica aos costumes da época. Nos anos anteriores à encenação de *Rio de Janeiro Verso e Reverso*, por exemplo, é possível identificar apenas outra peça nacional que fugia do modelo do drama histórico, e isso no ano imediatamente anterior à estreia da comédia de Alencar: *O Fantasma Branco*, escrita por Joaquim Manuel de Macedo e classificada como ópera cômica. Todavia, mesmo destoando da produção nacional do período, o assunto utilizado como móvel da ação da ópera de Macedo guardava mais semelhanças com as comédias de Martins Pena do que com o texto de José de Alencar. Joaquim Manuel de Macedo havia situado a ação de sua ópera em um passado recente, tendo como local a zona rural; no enredo, um jovem casal apaixonado enfrenta as restrições familiares que os impedem de concretizar seu amor. A comicidade da peça é desencadeada justamente pelos disfarces que o jovem utiliza para se aproximar de sua amante, entre eles o de fantasma que dá título à composição. José de Alencar, ao contrário, situou sua ação na corte, elegendo como objetivo o retrato dos costumes da sociedade urbana do período.

José de Alencar deu prosseguimento à carreira de dramaturgo com mais duas comédias, encenadas ainda no ano de 1857 no Teatro Ginásio Dramático: *O Crédito* e *O Demônio Familiar*. Se com sua primeira composição dramática Alencar desejava apenas “fazer rir, sem fazer corar”³³, as demais peças foram escritas com objetivos mais elevados. No caso de *O Demônio Familiar*, por exemplo, o próprio autor se encarregou de escrever um texto em que esclarecia as circunstâncias que o levaram a compor o que classificou como *alta comédia*. O texto em questão consiste em uma resposta a uma análise feita por outro literato, Francisco Otaviano, e publicada no *Correio Mercantil* em 07 de novembro de 1857; a resposta de José de Alencar veio alguns dias depois, em 14 de novembro do mesmo ano, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*:

³³ A expressão aparece no artigo em resposta à análise elogiosa feita por Francisco Otaviano, publicada no *Correio Mercantil* em 07 de novembro de 1857. O trecho em que a expressão é citada por Alencar encontra-se reproduzido a seguir: “Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto, o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltam contra a causa que o provoca. Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes, vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro; disse comigo: ‘Não será possível fazer rir, sem fazer corar?’. Esta reflexão, coincidindo com alguns dias de repouso, criou *O Rio de Janeiro*, espécie de revista ligeira que na minha opinião não tem outro merecimento senão o de ser breve, e não cansar o espírito do espectador.” **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, sábado, 14 de novembro de 1857, ano XXXVII, n. 510, p 01.

No momento em que resolvi a escrever *O Demônio Familiar*, sendo minha intenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não a achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro. Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola.

O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.³⁴

O outro autor mencionado por Alencar em seu texto é Joaquim Manuel de Macedo. Para o autor, porém, este último não havia se dedicado inteiramente ao gênero, além de apresentar em suas peças alguns *estrangirismos* incompatíveis com o projeto de criação de um teatro nacional.³⁵

Foi a partir desse diagnóstico, portanto, que Alencar dirigiu sua carreira de dramaturgo, com as comédias *Rio de Janeiro: Verso e Reverso*, *Demônio Familiar* e *O Crédito*, todas encenadas no ano de 1857. Em comparação com as iniciativas empreendidas por outros autores nos anos anteriores, o projeto de José de Alencar apresentava contornos bem delineados: a observação acurada dos costumes da sociedade brasileira, aliada à necessária crítica destes mesmos costumes, e erigindo como modelo a arte dramática de Molière, depois aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho.³⁶ Dessa forma, e ainda que construído a partir de pressupostos defendidos nas décadas anteriores – como a reforma dos costumes e o diálogo com a tradição teatral europeia –, existe um contraste evidente no novo modelo delineado por José de Alencar em comparação com a produção de dramaturgos brasileiros até aquele momento, a qual era dominada por dramas e melodramas históricos. É

³⁴ **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, sábado, 14 de novembro de 1857, ano XXXVII, n. 510, p 01.

³⁵ “Depois de Pena veio o Sr. Dr. Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em seus momentos de folga duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso. Podemos dizer deste autor o mesmo que do primeiro: sentiu a influência do seu público; se continuasse porém, o Sr. Dr. Macedo tem bastante talento e muito bom gosto literário, para que conseguisse a pouco e pouco corrigir a tendência popular, e apresentar no nosso teatro a verdadeira comédia. Com franqueza dizemos que sentimos ver nas obras dramáticas do Dr. Macedo uns laivos de imitação estrangeira, que lhes tira o cunho de originalidade; se ele não tivesse imaginação e poesia seria isto desculpável; mas quando pode ser belo, sendo brasileiro, não tem justificação; é vontade de trabalhar depressa.” **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, sábado, 14 de novembro de 1857, ano XXXVII, n. 510, p 01.

³⁶ Para João Roberto de Faria, Alencar possuía a compreensão dos fundamentos da comédia tal como proposta por Dumas Filho: “Alencar compreendeu bem a natureza da comédia de Dumas Filho, como demonstra ao chama-la de ‘daguerreótipo moral’. Apropriar-se dessa forma teatral e nacionaliza-la por meio dos nossos tipos e paisagem urbana, bem como dos assuntos que diziam respeito à nossa realidade, eis o que lhe parecia um bom caminho para a própria ‘criação’ do teatro brasileiro [...]” FÁRIA, João Roberto de. *O Teatro Realista*. In: FÁRIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 165. Wilson Martins cita também a filiação de Alencar à comédia francesa: “Tratava-se, numa palavra, de introduzir no Brasil ‘a verdadeira escola moderna’; não encontrando em nossa literatura nenhum modelo apropriado, ele foi busca-lo na França.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira. Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 72.

bem verdade que o autor de *O Demônio Familiar* indicava dois autores nacionais como seus precursores na comédia nacional. Todavia, reside justamente nessas ponderações uma diferença fundamental, pois Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo são citados apenas na medida em que retrataram de forma eficaz os costumes da época em que escreveram. No plano artístico e moral, porém, as obras desses autores ficaram aquém dos objetivos que a arte teatral deveria almejar. Tais objetivos seriam alcançados somente através da união da fina observação dos costumes com um modelo adequado de composição dramática, capaz de alçar a comédia de costumes brasileira à condição de expressão artística de caráter elevado.

Emblemas da renovação proposta pelo autor, tanto *O Demônio Familiar* como *O Crédito* foram peças bem recebidas pelos membros do Conservatório Dramático Brasileiro. Acerca da primeira, João José do Rosário elogiou a habilidade dramática do autor na composição de “quadros vivos e naturais”, ainda que ponderasse a respeito de certo exagero na representação de um dos personagens:

Mesquinha pena para julgar trabalho tão delicado, acho-me nas circunstancias de um conhecido pintor, quando se lhe apresentou a mais maravilhosa das telas de Rubens. [...].

Parece-me, é certo, que a personagem “Pedro” está por demais acurada, isto é, um pouquinho exagerada; mas tendo-se em consideração o fim para que foi escrita a comédia, isso mesmo se desculpa, se olvida.

Em conclusão creio a peça *O Demônio Familiar* tão digna de ser representada, como seu autor dos elogios do Conservatório.³⁷

Em seu despacho, Diogo Soares Bivar não apenas acolheu o julgamento do primeiro censor como indicou também alguns dos traços que garantiriam à obra qualidades artísticas inegáveis:

Com muita satisfação, conformando-me com a judiciosa censura, dou licença para que esta Comédia possa subir à cena em qualquer teatro desta Corte. Caracteres bem desenhados e tipos verdadeiros; o ridículo apanhado sem afetação, mas com chiste; cenas de famílias naturais e todavia espirituosas; linguagem vulgar e por vezes filosóficas; tudo constitui esta composição uma verdadeira comédia de costumes, que só nós brasileiros podemos aquilatar.³⁸

Retrato da sociedade contemporânea, emoldurado por modelos derivados de Molière e Dumas Filho; eram essas as bases daquilo que Diogo Soares Bivar chamou de *verdadeira* comédia de costumes brasileira.

Outra das composições de José de Alencar mereceu elogios semelhantes. *O Crédito* havia sucedido *Rio de Janeiro: verso e reverso* nos palcos e foi enviada ao Conservatório em

³⁷ REGISTROS de exame censório da peça *O Demônio Familiar*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (4 p.).

³⁸ REGISTROS de exame censório da peça *O Demônio Familiar*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (4 p.).

26 de novembro de 1857. Alguns dias depois, Antônio Luiz Fernandes da Cunha enviou seu parecer ao 1º secretário, Diogo Soares da Silva Bivar, recomendando a liberação da comédia. O parecer é bastante extenso, ocupando nada menos que sete páginas; a análise é bem pormenorizada também, mas, ao contrário de outros pareceres analisados, não há recomendações para que fossem providenciadas alterações ou supressões de trechos, apenas considerações acerca do valor artístico do texto.³⁹ Assim, após uma introdução sobre a função do crítico teatral, Antônio Luiz Fernandes passou a elencar as qualidades do texto de José de Alencar⁴⁰:

A comédia em 5 atos intitulada *O Crédito* não oferece assunto para a crítica, porque tudo ali é belo, interessante, magnífico: diálogos, caracteres, enredo, tudo está pautado segundo os preceitos da arte, desenvolvido conforme as prescrições do bom gosto literário, e traçado de acordo com as saudáveis modificações introduzidas pela escola dramática moderna.⁴¹

Os traços elogiados pelo censor diferem daqueles encontrados no parecer de *O Demônio Familiar* – centrados na linguagem e na construção dos caracteres –, embora neste último exista um elemento distinto, a saber, a menção às inovações introduzidas pela *escola dramática moderna*.⁴² O próximo tópico a figurar no parecer remete ao assunto escolhido para a composição da comédia, ocasião propícia para que o censor invocasse a autoridade de Victor Hugo e afirmasse que a crítica não poderia julgar o poeta, pois a escolha do tema de uma composição dramática seria comparável ao *eflúvio da essência divina, um lampejo das auras serenas que volteiam em torno da misteriosa morada dos anjos*.⁴³ Mesmo diante de tarefa inglória, Antônio Luiz Fernandes julgou por bem escrever algumas linhas acerca do assunto tratado na comédia:

A comédia *O Crédito* é o mimoso fruto de uma sublime inspiração: o talento do escritor deu-lhe a proporção de um livro de moral pura e severa; o gênio do poeta emprestou-lhe as galas de um poema cheio de magia e de encanto.

³⁹ A comparação mais evidente se dá em relação aos pareceres de *Gonzaga* e *A Independência do Brasil*; nos dois casos, os pareceres extensos foram motivados principalmente pelos defeitos encontrados e não por quaisquer qualidades das obras.

⁴⁰ A introdução começa com uma citação de La Bruyère: “La Bruyère tinha razão: o crítico forma-se depois de muitos anos de observação e estudos: e o criticador nasce da noite para o dia”. O objetivo da citação é por demais óbvio: Antônio Luiz Fernandes tencionava se colocar no primeiro grupo citado por La Bruyère. REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

⁴¹ REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

⁴² A escola dramática moderna seria o realismo, defendido por José de Alencar, entre outros dramaturgos.

⁴³ A defesa de uma inspiração divina do poeta parece filiar o censor a alguns aspectos do romantismo, em especial o primado do subjetivo na arte. O trecho completo de onde foi retirada a citação encontra-se reproduzido a seguir: “Victor Hugo não reconhece na crítica o direito de interrogar o poeta sobre a sua fantasia, e de perguntar-lhe porque preferiu tal assunto, porque empregou tal cor, colheu em tal árvore, ou bebeu em tal fonte. E é assim. A inspiração do poeta sai da escala dos fatos comuns, e só pode compreender-se como um eflúvio da essência divina, um lampejo das auras serenas que volteiam em torno da misteriosa morada dos anjos.” REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

[...]

Do mesmo modo, porém, que o próprio Cristo não escapou das garras do Judas Iscariotes, assim também a grande ideia das associações comerciais e industriais, estabelecidas sob a tríplice base da inteligência, do dinheiro e do trabalho, esbarrou com uma nova espécie de Judas, à que com bastante propriedade se denomina – agiota! [...]

O agiota é um bicho daninho que corrói quase imperceptivelmente os alicerces da grande obra da civilização e do progresso. [...] O autor da comédia de que nos ocupamos fustiga com toda a sagacidade, espírito e ridículo, a um desses entes amaldiçoados, ao qual deu o nome de Marcelo.

Já Duclos havia concebido um caráter parecido com o do Sr. Marcelo quando disse que o homem que não tem senão a probidade que as leis exigem, e que não se abstém de praticar senão o que elas punem, não passa nunca de um homem desonesto.⁴⁴

O censor prossegue elencando mais algumas qualidades do autor na composição dos diversos personagens da comédia. Em seguida, porém, Antônio Luiz Fernandes lançou uma advertência acerca da recepção da obra, prevendo algumas dificuldades junto aos espectadores:

A razão é fácil.

A *questão de dinheiro*, do Sr. Alexandre Dumas Filho, era um excelente livro para a leitura de gabinete, porém não servia para o teatro por causa dos diálogos longos por demais, e da filosofia que transbordava de todos os seus poros.

O Crédito, sob a inspiração do mesmo pensamento, não tendo o defeito dos extensos diálogos, tem todavia o inconveniente de ser uma comédia altamente moral e filosófica, a que a maioria do público que frequenta os nossos teatros não é em geral afeiçoada.

Felizmente, para o autor, é no teatro do Ginásio que o público vai apreciar a sua obra: não será ao menos por falta de estudo e perfeita execução que ela deixará de ser aplaudida.

Ao passo, porém, que assim nos exprimimos, devemos declarar que estamos convencidos de que a gente iletrada que assistirá a representação, há de sinceramente aplaudir esta comédia não com palavras e [palavra ilegível] mas com [palavra ilegível] consciência digna.⁴⁵

Na conclusão de seu parecer, o censor ainda dirige felicitações ao autor pelo exímio trabalho na composição de *O Crédito*.⁴⁶

Os temores declarados quanto à recepção da comédia se mostraram corretos, pois *O Crédito* alcançou apenas três representações no Ginásio Dramático⁴⁷. O parecer acima,

⁴⁴ As passagens suprimidas consistem em considerações acerca do desenvolvimento dos povos, do lugar que a indústria e o comércio possuem nas sociedades civilizadas e da infância em que o Brasil se encontraria nesses quesitos específicos. Há ainda uma citação ao socialismo como uma teoria em defesa do retrocesso das sociedades, além de mais ofensas dirigidas à ocupação de agiota. REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

⁴⁵ REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

⁴⁶ Existe apenas uma recomendação ao autor no sentido de evidenciar para o público que a ação da comédia se dava no mês de outubro; segundo o censor, existiria uma contradição em um diálogo registrado no primeiro ato da comédia. REGISTROS de exame censório da peça *O Crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

contudo, possui outros elementos de destaque, como a citação a Victor Hugo e Alexandre Dumas Filho como forma de corroborar as impressões do membro do Conservatório Dramático Brasileiro. Assim, tanto para o censor responsável pelo julgamento da peça quanto para o 1º secretário da entidade, tais autores deveriam ser considerados luminares na renovação teatral desejada. Mais significativa, porém, é a ênfase dada ao retrato do agiota, ocupação considerada por Antônio Luiz Fernandes como extremamente deletéria para o progresso da sociedade. Ainda que o objetivo de Alencar não fosse uma crítica estrita à profissão citada, mas sim às relações familiares e sociais regidas pela questão monetária, a defesa da atividade teatral como um instrumento fundamental para a correção dos vícios é bastante evidente.⁴⁸

Há, portanto, um deslocamento dos parâmetros de avaliação da atividade teatral, evidenciado pelos pareceres dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro. Os olhares de autores e dramaturgos se voltam para o retrato de costumes e vícios da época, em lugar de buscar os modelos ideais de moralidade proporcionados por tragédias e dramas históricos.⁴⁹ Ainda que esse deslocamento não represente uma ruptura drástica no projeto de construção de um teatro nacional, pois a função moral da atividade permanecia em evidência, a alteração produziu impactos importantes no interior do Conservatório Dramático Brasileiro. É certo que mesmo nos anos anteriores, nas ocasiões em que textos dramáticos geraram divergências entre seus membros, havia certo consenso em torno da competência da entidade para pautar o desenvolvimento da atividade teatral no país, principalmente em relação ao veto à

⁴⁷ A peça estreou em 19 de dezembro de 1857; segundo João Roberto de Faria, a obra foi mal recebida pelo público e criticada devido ao excesso de retórica e lentidão da ação dramática, defeitos que decorriam das constantes intervenções da figura do *raisonneur*, representado pela personagem de Rodrigo. FARIA, João Roberto de. O Teatro Realista. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**, p. 168.

⁴⁸ Não seria, portanto, por falta de ligação com a sociedade brasileira que a peça seria mal recebida, pois, segundo o censor, a função de agiota seria danosa para o comércio e indústria nacional. O retrato do agiota, contudo, não parece ser o objetivo principal de Alencar; essa última análise acerca da comédia de Alencar é feita por João Roberto de Faria, por exemplo: “A peça, toda calcada em *La Question d’Argent*, aborda o papel do dinheiro na vida social, retomando e ampliando algumas situações de *O Demônio Familiar*. Assim, mais uma vez veremos uma família honesta ser assediada por personagens desonestos ou de má formação moral, movidos por interesses escusos, como o do casamento por dinheiro”. FARIA, João Roberto de. O Teatro Realista. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 167. Wilson Martins também relaciona a peça a algumas questões candentes da sociedade brasileira: “Mas ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, nada havia de artificial nem de prematuro em transferir para o Brasil de 1857 as ásperas ‘questões de dinheiro’, porque, com vimos anteriormente, o país já estava mergulhado no vertiginoso encilhamento de que resultaria a catástrofe econômica e financeira alguns anos mais tarde.” MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. III (1855-1877)**, p. 78-81.

⁴⁹ Por drama histórico, entenda-se aqui o modelo cultivado entre dramaturgos de literatos brasileiros na primeira metade do século XIX, discutidos no capítulo anterior. Já em relação à mudança nas concepções de teatro decorrentes das novas teorias estéticas, convém citar um trecho da obra de Mari Claude-Hubert, retirado de um capítulo intitulado *A Revolução do Drama*: “Os objetivos do drama são diametralmente opostos aos do Classicismo. Para que o espectador possa se reconhecer no espetáculo que lhe é oferecido, é preciso lhe mostrar mais o verdadeiro que o verossímil, mais o cotidiano do que o excepcional, mais o particular do que o universal.” HUBERT, Mari-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**, p. 153.

representação de determinados elementos nos palcos. Tal consenso aparece, por exemplo, na condenação do retrato de vícios e comportamentos imorais. Ora, o cerne da proposta de renovação teatral de José de Alencar e de outros dramaturgos residia justamente no retrato vívido dos costumes da sociedade nos palcos, como forma de aperfeiçoar moralmente os espectadores. A partir de então, caberia ao Conservatório Dramático Brasileiro avaliar a intensidade desses retratos ou mesmo a adequação do “daguerreótipo moral” ao propósito de reforma dos costumes vinculada à atividade teatral no oitocentos.

Um dos textos que suscitou esse tipo de questão foi o drama *Lusbella*, de Joaquim Manuel de Macedo. A peça, enviada ao Conservatório Dramático Brasileiro em 1861, possuía como tema principal a trajetória de decadência e regeneração social da personagem que dava título à obra, inclusive retratando sua transformação de moça virtuosa em cortesã.⁵⁰ Além da óbvia inspiração na *Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, Macedo pretendia retratar a vida da sociedade fluminense do período ou, ao menos, de uma parte dela. No âmbito do Conservatório Dramático, coube a Antônio Ferreira Pinto o encargo de julgar a adequação do drama aos palcos da corte na forma de parecer emitido em 11 de setembro de 1861, em que o censor assim se manifestava:

Li o drama *Lusbella* – composição do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo. O nome do autor [palavra ilegível] é o mais seguro abono da graça do estilo, e correção da linguagem. As cenas bem conduzidas sucedem-se naturalmente. Os colóquios revelam o escritor dramático adestrado nesse gênero de literatura, e quanto ao entrecho, unidade de ação e outros dotes, quase tocam ele as raias do mais apurado rigor clássico. [...] O perfil de Pedro Nunes é perfeito; lê-se nele toda a majestade do amor paterno. O de Damiana é pelo que entendo, verdadeiro demais (o que está intimamente perto do ser falso, ao menos no nosso país e na atualidade).⁵¹

Após essa introdução animadora, na qual aparecem, inclusive, critérios retirados do classicismo, Antônio Ferreira Pinto teceu algumas considerações sobre os preceitos da *escola realista* – preceitos esses considerados equivocados tanto do ponto de vista moral quanto estético:

Vou, bem sei, tornar-me talvez fastidioso, ou até pregar um sermão, que não me encomendaram; não posso, porém, perder a ocasião de também por

⁵⁰ Para João Roberto de Faria, Macedo foi buscar inspiração em outros autores para construir a figura de Damiana, personagem principal da peça. Assim como a protagonista de *A Dama das Camélias*, a heroína surge arrependida; da mesma forma, a Carolina de *As Asas de um Anjo* serviu de modelo para a repulsa em face da sociedade, capaz de condenar a mulher pecadora e absolver o sedutor. FÁRIA, João Roberto de. *A Dramaturgia Realista*. In: FÁRIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 171.

⁵¹ Há ainda um parágrafo – suprimido no trecho aqui reproduzido – em que o censor faz algumas sugestões em relação à verossimilhança de algumas ações, em especial à intervenção do acaso na resolução de um dos conflitos da peça. REGISTROS de exame censório do drama *Lusbella*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861, 4 p.

minha parte protestar contra um desvio da intitulada *escola realista*, desvio ultimamente seguido pelo mal educado Alexandre Dumas Filho, atrás do qual correm pressurosos os modernos dramaturgos, e com eles infelizmente o sabor da época.

Reproduzir fielmente a natureza, assim como [palavra ilegível] descaradamente o homem ou a sociedade (e é notável o como ultimamente [ilegível] amável) com os seus vícios ou com as suas virtudes será trabalho difícil de um bom e atento observador, porém nunca um verdadeiro produto de arte, na qual é galardão do homem o poder também criar de certo modo; e quando em tais produções a arte intervenha, [ilegível]. O que valeria como obra de arte o Milon de Crotona se fosse vazado em bronze em uma matriz modelada pela [palavra ilegível] plástica sobre o corpo o mais perfeito de um atleta dos Jogos Olímpicos? Que valor teria a cabeça de Apolo do Belvedere, se ela fosse cópia fiel da cabeça mais inteligente da Grécia?⁵²

Para o censor, a essência mesma da arte estaria sendo desviada pela nova escola, pois a mera imitação da realidade estaria aquém do poder criativo do artista. Além desse impedimento de caráter essencial, os impedimentos morais foram também mencionados pelo membro do Conservatório:

Admitamos, contudo, o realismo na arte. Quisera eu, porém (e aqui vai o principal do meu protesto) que no teatro mais se mostrasse o lado bom da natureza humana do que o lado mau, e isso pelas razões seguintes.

O quadro da virtude edifica, ensina com exemplo, que repetido habitua a nossa sensibilidade e o nosso ânimo com a ideia e com a prática do bem.

A pintura do vício, por mais tremendo que seja o castigo no último plano, é sempre sedutora (que pois é a sedução a poderosa arma dos vícios mais perigosos). Esta desvirgina o coração, [palavra ilegível] e esmaga a inocência, [frase ilegível].

Nem penseis que o vicioso como espectador tenha olhos e ouvidos feitos para encontrar na pintura a própria imagem. [ilegível] repele o quanto pode o remorso [palavra ilegível] a consciência. O criminoso antes de confessar a si mesmo o crime, trata de forjar na mente um motivo que o justifique, se é que tal apreciação não a possui já; é esta, infelizmente a lei [ilegível]. Melhor seria nunca apontar o caminho do mal, do que nos expormos a que nos repitam “perdo o mal que me fazes pelo bem, que me há de saber”.⁵³

A exposição da virtude é sempre melhor do que a do vício; tal poderia ser a máxima colhida do trecho acima. No caso dos espectadores virtuosos, o retrato do vício apenas apresentaria um pecado sedutor; enquanto que para os que já tivessem incorrido em crimes, o retrato não seria capaz de purgar qualquer vício, já que o criminoso conseguiria justificar os próprios atos sem sinal de arrependimento.

As ressalvas de ordem estética mencionadas pelo censor constituem uma variação daquelas indicadas no excerto anterior, mais especificamente na comparação com obras de arte de inspiração clássica:

⁵² REGISTROS de exame censório do drama *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861, 4 p.

⁵³ REGISTROS de exame censório do drama *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861, 4 p.

Pelo lado estético também pouco ou nada lucra a escola realista com a pintura descarada do vício. Pela minha parte confesso, que trêmulo, horrorizado, desvio os olhos, tapo os ouvidos quando ouço a Lusbella à vista da inocente e formosa Christina dizer com a mais indecente e asquerosa ferocidade “destruirei a suave pureza do seu olhar, acendendo-lhe nos olhos a lascívia; farei manchar a candidez do seu seio virginal com os beijos da impudicícia! (ato 1º cena 8º)”.

A desapiedada pintura, que Lusbella faz de si mesma ao homem a quem ama a ponto de por esse amor começar a sua regeneração é, dir-me-eis, a expressão da verdade...; pois bem! Será, mas eu para deleitar-me não quero vê-la, não quero ouvi-la, não quero acreditar nela. Conhecimento das misérias humanas tenho-o de sobra colhido nas horas enfadonhas da vida real e positiva; basta-me o que elas tem de prosaico e de repugnante. Eis o meu modo de pensar.⁵⁴

A arte em geral – e o teatro em particular – não deveria se ocupar em retratar as misérias humanas, pois, segundo o censor, tais retratos constituíram um ultraje à sensibilidade dos espectadores. A crítica de Antônio Ferreira Pinto tem relação direta também com as escolhas do autor quanto ao desenvolvimento do enredo, que apresentava um contraste com outras composições que elegiam como personagem principal uma prostituta. Em *Lusbella*, a personagem de Damiana não percorria uma trajetória de redenção após ser rejeitada por Leonel, mas, antes, se dedicava a arquitetar uma vingança contra o ex-amante. Damiana se volta então para a jovem noiva de Leonel, com o objetivo de inicia-la no caminho da devassidão; é justamente nesse ponto que a cortesã profere a frase citada pelo censor: “farei manchar a candidez do seu seio virginal com os beijos da impudicícia”, que o parecerista citava como um exemplo dos horrores perpetrados pela escola realista.⁵⁵ Ao citar esse trecho específico, o censor responsável buscava justificar suas impressões por meio de uma dupla constatação, pois a frase seria vulgar do ponto de vista estético e notadamente imoral para ser proferida nos palcos. Por fim, o retrato de uma prostituta que não encontrara o caminho da virtude e que se vangloriara dos pecados cometidos poderia seduzir as mulheres presentes ou mesmo justificar o comportamento daquelas que já praticavam tais atos. É bem verdade que Antônio Ferreira Pinto utiliza como parâmetro para seu julgamento suas próprias impressões ao ler o texto de *Lusbella*. O parecer, contudo, contém inúmeras citações e referências a teóricos e dramaturgos, em um esforço para justificar as restrições impostas à peça. Por sua vez, o censor parece crer que a simples exibição de *Lusbella* seria suficiente para corromper os espectadores, expectativa que pode soar um pouco ingênua. Convém destacar que tal

⁵⁴ REGISTROS de exame censório do drama *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861, 4 p.

⁵⁵ Para João Roberto de Faria, tal direção apontava para uma concepção realista, próxima ao desenvolvimento de *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière. Na sequência, porém, Macedo introduziu no drama uma série de reviravoltas folhetinescas, prejudicando o valor dramático da peça. FARIA, João Roberto de. *A Dramaturgia Realista*. In: FARIA, João Roberto de (org.). *História do Teatro Brasileiro*, p. 171-172.

concepção encontra eco na própria atividade do Conservatório nas décadas anteriores, inclusive em pareceres elaborados por literatos como Manuel de Araújo Porto Alegre.⁵⁶ Tal concepção, portanto, é mais próxima daquela que orientou a produção teatral brasileira nas décadas anteriores, interessada na construção de caracteres virtuosos e na exposição de verdades morais.⁵⁷

Entretanto, quando da emissão do parecer referente à *Lusbella*, os parâmetros defendidos por Antônio Ferreira Pinto já havia perdido grande parte da sua eficácia. Ainda que o projeto de reforma dos costumes estivesse estreitamente vinculado à atividade teatral de inspiração realista, a representação vívida de personagens e atos imorais nos palcos encontrava ampla aceitação por parte de literatos e dramaturgos. Se, alguns anos antes, obras de Victor Hugo e Schiller foram proibidas justamente por exibirem tais elementos; naquele momento, Antônio Ferreira Pinto se viu obrigado a declarar em sua conclusão a ausência de quaisquer traços que impedissem a representação do drama.⁵⁸ Assim, após aprovação pela instância censória oficial dos teatros do Rio de Janeiro, o drama de Joaquim Manuel de Macedo subiu aos palcos do Ginásio Dramático na noite de 28 de setembro de 1862. A impressão causada pela estreia de *Lusbella* na imprensa fluminense apresenta um contraste marcante com o julgamento registrado no parecer do Conservatório Dramático; assim, alguns dias após a primeira récita no Ginásio, o periódico *Semana Ilustrada* veiculou uma análise sobre o drama de Joaquim Manuel de Macedo:

Os caracteres estão bem traçados e perfeitamente sustentados.
Lusbela nem pertence à escola chamada *realista*, nem é conhecida pelo nome de *romântica*.
 Conserva um meio termo entre ambas sem cair nas exagerações de qualquer delas.
 Não é esse seu menor merecimento.
 Como tese moral o pensamento do poeta toca por vezes o que de mais elevado tem o coração humano.
 Bastará para reconhecer a verdade de nossa asserção lembrar, aos que viram o drama, a cena do segundo ato em que o pai perdoa a filha arrependida.

⁵⁶ Manuel de Araújo Porto Alegre recomendou a proibição de *Os Salteadores*, de Schiller, por julgá-la veículo de mensagem iconoclasta para a juventude.

⁵⁷ A aplicação desses princípios aos dramas e melodramas históricos revelava alguns problemas, pois era inspirada na utilização pelo romantismo. Ainda assim, o referencial clássico acerca do problema permanecia válido para grande parte dos homens de cultura do período.

⁵⁸ Antônio Ferreira Pinto lamentava apenas a difusão dos pressupostos da escola realista – e a adesão de Joaquim Manuel de Macedo a estes pressupostos –, além de cobrar uma reação dos literatos frente à ofensiva: “Aos cultores da literatura dramática é que legitimamente compete a reforma deste gosto, que na sociedade se vai circulando pelos homens de um [ilegível] de espécie nova, e [ilegível] a Deus, que a pena do próprio Sr. Dr. Macedo se colocasse à testa da cruzada. Como censor por parte do Conservatório Dramático, e nos termos da letra e espírito da lei sou de parecer que o drama *Lusbella* pode ser representado, sujeitando este meu parecer a melhor juízo.” REGISTROS de exame censório do drama *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861, 4 p.

Fazendo vibrar sucessivamente as cordas mais íntimas da alma; desnudando com mão corajosa e certa algumas de nossas chagas sociais; impressionando e comovendo, mas falando sempre aos mais nobres sentimentos, o poeta atinge em muitas cenas o máximo efeito dramático.

O segundo ato é seguramente um dos mais comoventes a que o público tenha assistido.

Era escolhidíssimo o auditório da primeira noite, assistindo além disso à representação SS. MM. Imp.⁵⁹

Para o autor da coluna, *Lusbela* não incorria nos exageros da escola realista, como advertia o censor do Conservatório em seu parecer. Ao contrário, para o colunista, Macedo conseguira depurar em sua obra as desvantagens dos dois movimentos estéticos, criando assim uma obra de arte equilibrada e, a partir desse equilíbrio, a necessária exposição de uma tese moral havia sido plenamente alcançada. Na edição seguinte do periódico, o texto de Macedo voltou à pauta, dessa vez alvo de uma análise mais detalhada acerca dos aspectos dramáticos envolvidos na representação; novamente, o teor do artigo é deveras elogioso, principalmente em relação à crítica à sociedade fluminense do período feita pelo dramaturgo:

O poeta, sem a intervenção de um personagem encarregado de moralizar todas as situações do drama, quis dar e deu uma severa lição à sociedade. Quis mostrar-lhes a iniquidade com que repele e estigmatiza a mulher que um erro, filho da ingenuidade do seu coração, leva à abjeção e quiçá à infâmia, no entanto que festeja, aplaude, abraça e perdoa indulgente ao sedutor, ao corruptor, ao arquiteto da ruína moral que se chama uma – mulher perdida. [...]

A sociedade tripudia porque vence, *Lusbela* morre às mãos de Graciano, o legítimo representante da corrupção moderna; Leôncio de Almeida fica impune e os outros seus iguais sorriem desdenhosos. Entretanto, alguns críticos estremecem vendo a marca indelével que o poeta imprime com mão corajosa na frente d'essa prostituta que, por escárnio sem dúvida, se denomina – moralidade pública –.⁶⁰

Ainda que na sequência do texto o colunista ponderasse acerca de alguns excessos dramáticos cometidos por Joaquim Manuel de Macedo, é possível concluir que, para o autor da crítica, *Lusbella* havia alcançado sucesso tanto no aspecto artístico quanto moral.⁶¹

⁵⁹ O colunista ainda faz uma breve comparação entre *Lusbella* e as demais composições de Macedo, ressaltando a superioridade desse último drama frente às demais peças; ao final, uma promessa de análise detalhada da representação no número seguinte da publicação. **Semana Ilustrada**. Segundo ano, n. 95, p. 02.

⁶⁰ **Semana Ilustrada**. Segundo ano, n. 96, p. 03.

⁶¹ No texto, o colunista também voltou a elogiar o equilíbrio do drama, desta vez de forma mais detalhada: “Nas condições do teatro moderno, entre um realismo frio, prosaico, antiartístico, porque repele violentamente o ideal, primeiro elemento de perfeição das obras de arte, e o romantismo descabelado, que amontoa horror sobre horror, unicamente para dar convulsões aos espectadores, escolher um meio termo, que tome de uma e de outra escola o que ambas podem oferecer ao verdadeiro artista, parece-nos um excelente alvitre. Por isso dizíamos no nosso último número que a representação de *Lusbela* há de fazer época na história do nosso teatro. O abuso do maravilhoso dramático, que notaram alguns críticos ilustrados, é um – senão – mas não desses que enfeiam uma produção ou provam contra o talento do autor. Na nova senda, que começa de trilhar, o ilustre dramaturgo, de certo desaparecerá esse defeito.” **Semana Ilustrada**. Segundo ano, n. 95, p. 02.

Analisados em conjunto, tanto o parecer emitido pelo Conservatório quanto a coluna publicada na *Semana Ilustrada* revelam os dois polos pelos quais transitaram as avaliações da produção dramática brasileira a partir da década de 50, em especial aquelas inspiradas na estética realista. Enquanto Antônio Ferreira Pinto rejeitava as inovações propostas pelos seguidores de Dumas Filho, por considerá-las imorais e anti- artísticas, o colunista de *A Semana Ilustrada* não apenas saudava a renovação proposta pela nova escola como também apontava a encenação de *Lusbella* como marco histórico do teatro nacional.⁶² Embora considerações estéticas se encontrem presentes nos dois textos, a tópica da moralidade é fundamental para a conclusão dos dois autores: para o primeiro, a escola realista era inadequada, pois o retrato do vício não teria lugar nos palcos; para o segundo, seria justamente a crítica frontal à sociedade por meio da representação vívida de seus vícios que proporcionaria uma reforma dos costumes. A partir de então, o projeto de construção de um teatro nacional apresentará uma cisão em torno da legitimidade da representação de determinados elementos nos palcos fluminenses. Mesmo alcançando consenso entre dramaturgos, a adoção dos preceitos da escola realista enfrentaria a oposição de alguns letrados, em especial no interior do Conservatório Dramático Brasileiro.

Dessa forma, quando o texto de *A Punição* – de autoria de Pinheiro Guimarães – foi submetido à instituição, quatro avaliadores foram designados para julgar a obra, número bastante incomum em comparação com o procedimento padrão adotado pela entidade.⁶³ O primeiro avaliador, Domingos Jacy Monteiro, iniciou seu parecer justificando sua análise, voltada apenas para a observância dos regulamentos que regiam a censura teatral:

Não ocupando-me com o mérito literário deste drama, nem com a análise dos caracteres que nela se exibem, nem com a verossimilhança das situações, visto que o seu autor, entendendo não haver no Conservatório senão poucos – muito poucos – membros capazes de julgar uma obra dramática, pediu verbalmente ao Secretário que a censura se não referisse a semelhantes pontos, cingindo-se apenas a manifestar se a peça está no caso de representar-se de conformidade com as disposições do Aviso de 10 de outubro de 1843 e da Resolução Imperial de 28 de agosto de 1845, e pelo desejo que tenho de satisfazer o autor n'uma causa em que ele mostra tanto empenho, declaro não opor-me à licença. Não o faço, porém, sem citar

⁶² Ver nota anterior.

⁶³ De maneira geral, e de acordo com os regulamentos do Conservatório, quando dois pareceres apresentassem juízos contraditórios, caberia ao primeiro secretário emitir o parecer final. Havia também a possibilidade de emissão de um terceiro julgamento, caso o responsável julgasse necessário; porém, no conjunto dos pareceres analisados, tal procedimento foi raro: a maioria dos textos alcançava permissão logo na primeira avaliação. No caso de *A Punição*, as datas de emissão dos pareceres são as seguintes: 05 de abril de 1864; 13 de abril de 1864; 24 de abril de 1864; 04 de maio de 1864.

alguns trechos das últimas cenas, para os quais creio do meu dever chamar a atenção do Sr. Presidente.⁶⁴

Segue-se a essa introdução cerca de três páginas com os trechos considerados problemáticos pelo censor. De maneira geral, são diálogos nos quais Domingos Jacy Monteiro vislumbrou traços de imoralidade e blasfêmia, embora seja possível objetar certo exagero na avaliação do censor; em um dos trechos, por exemplo, um dos personagens não demonstra qualquer arrependimento em relação a uma tentativa de suicídio, mesmo exortado pelo vigário.⁶⁵ Em outro trecho, a personagem Júlia confessava a Augusto a maneira pela qual se tornou sua madrasta: “e eu amordaçada fui por ele carregada, e atirada sem sentidos sobre seu leito, onde ébrio de paixão abusou da minha fraqueza.”⁶⁶ Acerca desses trechos – e de outros reproduzidos no parecer – o censor do Conservatório declarava, à guisa de conclusão:

Não cito outros pedacinhos que se acham espalhados neste melodrama, nem entro em condenações acerca da conveniência ou inconveniência de se dizerem em cena coisas tais, porque nutro grande receio de ser encontrado na Beócia. Ademais, para que conviria isso? Apresento somente os trechos ao critério do Sr. Presidente, para que resolva como entender mais acertado.⁶⁷

Domingos Jacy Monteiro havia concedido licença para a representação do drama, como visto no primeiro dos excertos relativos ao julgamento de *A Punição*. Porém, ao citar diversos trechos da peça, o censor parece indicar que tal resolução talvez não fosse a mais correta. A responsabilidade recaiu, assim, nas mãos do Presidente do Conservatório, admoestado por Monteiro a emitir um juízo acerca da liberação do drama em face da possível inadequação dos trechos sublinhados. Como solução, o 1º Secretário remeteu o texto a outro censor, Tomas José Pinto de Serqueira, com o objetivo de dirimir as dúvidas sobre o conteúdo da peça. O novo parecer, emitido cerca de uma semana após o primeiro, confirmou as impressões do primeiro censor, além de indicar a necessidade de diversas alterações no corpo da peça, inclusive o elogio ao suicídio mencionado anteriormente.⁶⁸

⁶⁴ Há um detalhe interessante nesse primeiro parecer: Domingos Jacy Monteiro era o 1º Secretário do Conservatório e, portanto, encarregado de distribuir os textos dramáticos, não de emitir juízos acerca desses mesmos textos. Talvez pelo pedido inusitado de Pinheiro Guimarães, Domingos Monteiro julgou tecer algumas considerações sobre o drama. REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁶⁵ Trata-se de Augusto, personagem que nutre uma paixão por Júlia, a qual havia se tornado sua madrasta contra sua vontade; no trecho, o jovem declara ao vigário: “Não. Esse crime eu cometeria de novo, se a bala que me atravessou o peito não fosse bastante para dar-me a morte”. REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁶⁶ REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁶⁷ REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁶⁸ Apesar das recomendações, o censor avaliou que mediante as alterações a peça poderia ser representada normalmente, prevendo inclusive aplausos ao autor. REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

Após os dois pareceres, *A Punição* foi encaminhada para um terceiro censor, Henrique Cesar Muzzio. O novo parecer, emitido em 24 de abril de 1864, expressava uma opinião bastante diversa daquela observada nos julgamentos anteriores, a começar pela avaliação bastante positiva do drama. Contudo, antes de discorrer sobre os aspectos considerados fundamentais de *A Punição*, o censor procurou justificar seu julgamento do texto invocando os regulamentos – citados também por Domingos Jacy Monteiro – que regiam os trabalhos dos censores, indicando de antemão sua avaliação positiva do drama. Feito o preâmbulo, o parecerista assim se declarava acerca da adequação da peça aos teatros: “cumprindo rigorosamente o preceito da lei declaro que, no drama original – *A Punição* – nada encontro que fira direta ou indiretamente os preceitos estabelecidos.”⁶⁹ Após recomendar que o drama obtivesse licença para representação, Henrique Cesar Muzzio iniciou uma análise estética do texto, ressaltando de forma entusiástica a habilidade do autor na condução da ação dramática e do consequente desfecho da peça. Ainda mais, tais qualidades seriam suficientes para que o Conservatório rendesse homenagens a Pinheiro Guimarães, embora o próprio censor duvidasse dessa possibilidade, conforme pode ser observado no excerto abaixo:

Como obra literária – *A Punição* – pode ser considerada uma das melhores produções do teatro nacional. [...] Se tivéssemos teatro dramático nacional, e o Conservatório estivesse constituído de modo a ser uma instituição útil em vez de ser um espantalho literário, o autor por certo receberia um prêmio.⁷⁰

No restante do parecer, Henrique Cesar Muzzio justificou a crítica dirigida ao Conservatório Dramático Brasileiro a partir da contestação das opiniões emitidas pelos dois censores que o precederam na análise do drama de Pinheiro Guimarães, nos termos que seguem abaixo:

O primeiro, com seu preâmbulo, feriu de morte tudo quanto pudesse alegar contra a obra que era submetida à sua crítica.
Na consciência do juiz reto não podem nem devem pesar as palavras do acusado, quaisquer que elas sejam.
O segundo, conquanto benigno e até lisonjeiro, pede a mutilação das cenas finais. Pode ser um conselho, mas não deve ser uma imposição porquanto em três cenas, nada há de contrário à lei do Conservatório.
É este o meu parecer, que [palavra ilegível] ao menos quanto à licença, para assim de uma associação a que tenho a honra de pertencer, acusações tantas vezes repetidas.⁷¹

Henrique Cesar Muzzio não apenas aprovou o drama como elogiou os aspectos antes considerados imorais e inadequados por outros membros do Conservatório – fato, aliás, mencionado em seu parecer como indicador de um desvio da missão à qual a instituição

⁶⁹ REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁷⁰ REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁷¹ REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

deveria se dedicar, a saber, o progresso do teatro nacional. Frente à opinião expressa pelo terceiro parecerista, o secretário da entidade julgou por bem enviar o drama para outro membro do Conservatório, que apenas confirmou as impressões de Muzzio quanto à adequação da peça aos palcos e às qualidades exibidas pelo dramaturgo em sua composição.⁷²

Para além de uma discordância em torno de questão morais, o debate observado no âmbito do Conservatório em relação à liberação do drama de Pinheiro Guimarães possui um elemento de suma importância: ao caracterizar *A Punição* como uma das melhores composições nacionais, Henrique Cesar Muzzio defendia, a rigor, uma nova direção para o desenvolvimento do teatro nacional. Nesse sentido, convém ainda notar uma particularidade referente à peça em questão: embora escrita por um autor identificado com a escola realista – vale recordar que Pinheiro Guimarães havia alcançado notoriedade com *A História de uma Moça Rica*⁷³ –, a crítica posterior apontou diversos traços românticos no texto, a começar pelo próprio enredo, que retratava um triângulo amoroso envolvendo a jovem Júlia, seu marido e o filho deste.⁷⁴ Essa contaminação de elementos românticos, contudo, não influenciou na apreciação do texto pelos membros do Conservatório, uma vez que nos pareceres não há menção alguma à filiação do autor em nenhuma corrente estética. Tal impressão fica ainda mais evidente ao comparar o teor dos elogios feitos por Muzzio com o de outro texto também de sua autoria, escrito alguns anos antes por ocasião da publicação do primeiro drama de Pinheiro Guimarães:

Meu amigo:

Vais imprimir o teu drama e fazes bem.

Os que te julgam ouvindo-te julgar-te-ão ainda melhor lendo-te.

Os que te julgaram sem prova correr-se-ão de havê-lo feito.

Ganham com a publicação tu e o público; tu que de acusado passarás a juiz indulgente e generoso de teus pobres detratores, o público que te aplaudiu e que na calma refletida da leitura apoderar-se-á melhor, se me é permitido dizê-lo, do teu pensamento e da tua obra.

⁷² O quarto e último parecer foi emitido por Carlos Antônio Cordeiro nos seguintes termos: “Sou inteiramente da opinião do Sr. Dr. Muzzio, e isto com toda a consciência, por haver lido com a devida atenção o Drama – A Punição. Pelo meu voto, pode ser ela representada.” REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A Punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

⁷³ *História de Uma Moça Rica* estreou no Ginásio Dramático em 04 de outubro de 1861, permanecendo em cartaz pelo restante do ano. Segundo João Roberto de Faria, a peça teve grande repercussão por abordar temas polêmicos como a prostituição e os casamentos por dinheiro. FÁRIA, João Roberto de. *O Teatro Realista*. In: FÁRIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 175. Para Wilson Martins, a peça seria “quase um decalque de *As Asas de Um Anjo*”, embora destaque também a repercussão alcançada pelo drama de Pinheiro Guimarães. MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. III (1855-1877)**, p. 142-143.

⁷⁴ João Roberto de Faria, por exemplo, apontou esta característica de *A Punição*: “É de se crer que os amigos, na época, esperassem outras produções parecidas. Mas Pinheiro Guimarães escreveu apenas mais uma peça, *Punição*, um autêntico drama romântico que gira em torno das paixões violentas de um pai e um filho por uma mesma mulher. Tal fato demonstra que apesar da hegemonia do realismo teatral no palco do Ginásio, o romantismo jamais deixou de ser uma opção estética para os dramaturgos brasileiros do período.” FÁRIA, João Roberto de. *O Teatro Realista*. In: FÁRIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 176.

Intentaste e venceste um belo e generoso pleito.
Foste o defensor da mulher, da vítima de uma sociedade corrompida e hipócrita, que ousa endeusar seus vícios e alcinhar-se de pura porque é forte, de justa porque julga e condena sem apelação para outro tribunal melhor.⁷⁵

No restante da sua carta, Henrique Cezar Muzzio procurou detalhar alguns dos pontos anunciados nos parágrafos reproduzidos acima, principalmente em relação à habilidade do autor em tecer duras críticas ao que ele considerava como a hipocrisia da sociedade na tolerância aos vícios. Embora algumas considerações estéticas estejam presentes no texto, o autor procurou frisar muito mais a não filiação do dramaturgo em nenhuma estética definida, como pode ser observado em outro trecho:

Andam por aí muitos sécios, todos brincando de palavrões campanudos, a falarem em *realismo*, *classicismo*, que sei eu, e outras coisas de arrear. Enquanto porém eles esbravejam contra a imoralidade de um drama nacional, e se extasiam ante tanta pacotilha dramática, até indecente, que nos vem de Paris e de Lisboa, mercados que suprem exclusivamente as nossas casas de especulação artística a que se chama em geral *teatros*, vai tu e os outros fundando o teatro nacional.⁷⁶

A função moralizadora do teatro deveria, como se vê, preceder considerações meramente estéticas, e foi exatamente por isso que Muzzio tanto elogiou *História de Uma Moça Rica*, apontando-o, inclusive, como um texto fundador da dramaturgia nacional.⁷⁷ Se existe um elogio à renovação teatral possibilitada pelos preceitos do realismo dramático, ele se dá na medida em que tais preceitos possibilitam a exposição de uma verdade moral mais incisiva do que aquela presente nas peças de inspiração clássica.⁷⁸ Assim, ao avaliar as duas peças

⁷⁵ Francisco Pinheiro Guimarães. *História de Uma Moça Rica*. Rio de Janeiro, Tip. do Diário do Rio de Janeiro, 1861. Reproduzido em Pinheiro Guimarães. *Na Esfera do Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937, pp. 491-496. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 521-526.

⁷⁶ Francisco Pinheiro Guimarães. *História de Uma Moça Rica*. Rio de Janeiro, Tip. do Diário do Rio de Janeiro, 1861, Reproduzido em Pinheiro Guimarães. *Na Esfera do Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937, pp. 491-496. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 521-526.

⁷⁷ A obra foi bem aceita também pelo Conservatório Dramático Brasileiro, como mostra o parecer emitido por Francisco José Bethencourt da Silva em 14 de agosto de 1861: “Muito no caso de ser representado com vantagem para a nossa sociedade, mostra também que já começamos a ter literatura dramática que muito promete, se não for afogado pela mão gelada da indiferença com que se nos caracteriza. Sou de parecer que se dê licença”. O parecer contém outros elogios à linguagem e ação dramática, mas não apresenta nenhuma restrição à peça. REGISTROS de exame censório do drama *História de Uma Moça Rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães. Rio de Janeiro, 1861. 3 doc. (4 p.). A liberação, contudo, não foi bem aceita por outros membros, como mostra o parecer relativo à peça *Cenas da Vida Íntima*. Embora considerasse esta última imoral, João José do Rosário concedeu licença, pois, uma vez que A História já havia sido liberada, não faria sentido proibir Cenas, por mais danosa que fosse: “Por [ilegível], depois de licenciar a comédia A História de uma moça rica o Conservatório não pode deixar de consentir na representação da comédia da atualidade, ainda que um tanto imoral.” REGISTROS de exame censório da comédia *Cenas da vida íntima*. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (6 p.).

⁷⁸ Esta também é a percepção de Henrique Cesar Muzzio, como ilustra o excerto a seguir: “Aos outros, porém, aos inteligentes, aos pensadores é preciso nutri-los com diversa iguaria. Querem eles que nas produções do poeta, através da ficção e do devaneio, dos esplendores e arabescos da linguagem, brilhe uma grande verdade moral, uma grande tese humanitária, demonstrada em belos versos ou em prosa castiça e tersa. Censuraram-me

produzidas por Pinheiro Guimarães como integrantes do projeto de construção de um teatro nacional, os contemporâneos buscaram estabelecer muito mais uma relação de continuidade do que propriamente de oposição, como faria supor a inspiração do autor em modelos estéticos distintos. Pode-se objetar ainda que, no caso dos pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro, o objetivo dos censores não passava por apreciações de ordem artística, pois a atividade da instituição estava fundada na censura de cunho moral. Ora, tanto nos pareceres relativos a *A Punição* quanto em outros analisados no decorrer deste trabalho, a emissão de juízos estéticos, bem como as recomendações aos autores visando o aperfeiçoamento dos textos, foi bastante comum. Consequentemente, a entidade possuía uma posição muitas vezes ambígua em relação ao desenvolvimento do teatro nacional, atuando não só como espaço de discussões estéticas e/ou artísticas, mas também como um tribunal de censura; essa característica, ainda que presente durante toda sua existência, se acentuou a partir da década de 50 do oitocentos.

A concepção de um teatro nacional como escola de costumes para a sociedade continuava, portanto, a orientar a avaliação da produção dramaturgical nacional. Nesse sentido, é importante notar que parte expressiva do debate relativo aos preceitos realistas não se deu em torno de questões intrinsecamente estéticas, mas sim do impacto que tal renovação causaria na missão reputada como fundamental do teatro nacional. A introdução do romantismo gerou nos palcos nacionais discussão semelhante, embora com algumas diferenças significativas, uma vez que a rejeição ao *grotesco* nos palcos alcançou maior consenso, inclusive entre os próprios dramaturgos, que preferiram se ater às verdades morais e às regras estáveis do neoclassicismo.⁷⁹ O realismo teatral, todavia, foi saudado como um movimento renovador do teatro no Brasil, capaz de levar a cabo aquilo que a geração anterior não conseguira, a saber, a consolidação de uma dramaturgia nacional.

Novamente, faz-se necessário destacar que esse movimento – quase uma refundação da dramaturgia no país – não rechaçou a função pedagógica dos teatros sobre a sociedade; ao contrário, para os adeptos da nova escola, apenas a inspiração nos preceitos realistas possibilitaria uma crítica efetiva à sociedade, condição primeira para o melhoramento dos costumes sociais. Explicam-se também em parte os ecos românticos e até mesmo clássicos

porque foste por uma vereda e não por outra, porque seguiste o atalho, por onde só costumam embrenhar-se os homens fortes, e não a estrada real por onde passa o vulgacho rasteiro, azemulado e sem garbos!” Francisco Pinheiro Guimarães. *História de Uma Moça Rica*. Rio de Janeiro, Tip. do Diário do Rio de Janeiro, 1861, Reproduzido em Pinheiro Guimarães. *Na Esfera do Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937, pp. 491-496. In: FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 521-526.

⁷⁹ De acordo com o exposto no capítulo anterior, em um primeiro momento, peças mais próximas da estética romântica sofreram maiores restrições, como no caso dos textos de Gonçalves Dias.

presentes já no período de difusão do realismo – dos quais a segunda peça de Pinheiro Guimarães constitui exemplo –, uma vez que a missão civilizatória da atividade teatral ocupava posição central no debate em torno do desenvolvimento do teatro nacional. Esta foi a tese, aliás, defendida por Henrique Cesar Muzzio na carta dirigida a Pinheiro Guimarães, principalmente nos trechos em que buscava defender o autor de acusações consideradas descabidas, pois eram fundadas em uma análise feita a partir de preceitos clássicos.⁸⁰ De acordo com o exposto acima, é lícito concluir que, no caso de *A Punição*, o elogio de Muzzio se centrou em dois aspectos do drama: em primeiro lugar, a representação de personagens e temáticas do cotidiano oitocentista, acrescida de um retrato bastante vívido de comportamentos imorais. Tais elementos, por si só, foram suficientes para conferir ao texto a condição de partícipe no esforço de renovação do teatro nacional, o que deixava suas possíveis semelhanças com a estrutura dramática dos melodramas românticos em segundo plano.⁸¹ É óbvio, todavia, que a apreciação feita por Henrique Cesar Muzzio não pode ser considerada o único viés analítico possível empregado pelos literatos e dramaturgos oitocentistas. Machado de Assis, por exemplo, privilegiava questões de ordem estética em suas análises, ainda que não abdicasse da função pedagógica da arte teatral. A preocupação com a moralidade expressa nos textos dramáticos justificar-se-ia, portanto, se permanecesse restrita ao âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro; no entanto, a mesma encontrava ressonância nos debates realizados fora da entidade⁸².

Da mesma forma, as crescentes discordâncias existentes no âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro remetem diretamente à identificação da atividade teatral como uma missão de cunho civilizatório. É certo que os próprios regulamentos da entidade estipulavam a não liberação de textos que ofendessem a moralidade, a religião e as autoridades públicas. Mas perante dramas que retratavam comportamentos e vícios sociais de forma direta, os censores viram-se diante de um impasse; afinal, tais obras carregavam, não raro, mensagens de cunho moralizante, reforçadas em muitos casos por declarações dos próprios dramaturgos

⁸⁰ Ver nota 77.

⁸¹ A semelhança com a estrutura dos melodramas românticos é aqui considerada de acordo com a análise de João Roberto de Faria.

⁸² José de Alencar, por exemplo, no artigo *A Comédia Brasileira*, lamentava a falta de crítica aos costumes nas peças de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, embora elogiasse o talento dos dois dramaturgos como comediógrafos. Machado de Assis colocava também a literatura dramática como forma de aperfeiçoamento da sociedade: “Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, não podemos aspirar um grande passo na civilização. À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las para um resultado de grandioso futuro.” **Machado de Assis: Do teatro.** Textos críticos e escritos diversos. João Roberto de Faria (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. Nota-se que Machado avaliava que, embora razoavelmente organizado, o teatro no país não estava à altura da missão civilizatória que dele se esperava.

feitas em prefácios ou em artigos publicados em periódicos. Tal impasse pode ser observado, por exemplo, em outra peça de inspiração realista encenada no Rio de Janeiro oitocentista, intitulada *As Joias de Família* e de autoria de César de Lacerda, submetida ao Conservatório Dramático Brasileiro em novembro de 1862 pelo diretor do Ginásio Dramático.⁸³ Em sua composição, o dramaturgo empregou grande quantidade de personagens inspirados em tipos da sociedade – doze no total –, embora o enredo gire em torno de apenas três personagens: D. João de Cisneiros, filho da Marquesa D’Alvedra, jovem libertino que havia dissipado a fortuna de sua mãe e penhorado, inclusive, as joias da família; D. Emília da Costa, jovem ingênua a quem D. João havia seduzido e mantido um relacionamento amoroso em segredo; e, por fim, John Walmore, negociante inglês que, ciente do caráter de D. João e do erro cometido por Emília, se empenha no resgate social e moral da jovem. Após uma série de percalços, o desenlace ocorre na última cena, quando D. João mostra profundo arrependimento perante as demais personagens e promete casar-se com a jovem a quem havia desonrado, sob as bênçãos de Walmore e da Marquesa. Um dos temas centrais da peça reside, portanto, na possibilidade de regeneração do pecado por meio do arrependimento e reparação, nesse caso não apenas da personagem feminina, mas também de D. João, caractere expressamente devasso. A temática, ainda que tratada por penas mais talentosas, encontra paralelo com as cortesãs retratadas por Alexandre Dumas Filho e mesmo por José de Alencar, principalmente na regeneração do pecado defendida pelos autores. Este foi inclusive um dos aspectos criticados pelo primeiro censor, Tomas José Pinto de Serqueira, que empregou a seguinte expressão já no início do seu parecer: “Mais uma Magdalena!”⁸⁴ A frase, aliás, já diz muito acerca da disposição do censor com o drama, deixando evidente sua exasperação com o tema considerado recorrente nos palcos. No restante do texto, o censor manteve o tom crítico evidenciado pela frase inicial, criticando duramente não apenas a personagem de D. Emília, mas também o que ele considerou como a teoria moral exposta pela personagem de Walmore.

⁸³ Augusto Cesar de Lacerda nasceu em Portugal, mas mudou-se para o Brasil em 1863, fazendo carreira no teatro como dramaturgo e ator. A edição de *As Joias de Família* publicada em Portugal informa que se trata de uma comédia drama em três atos, e não cinco, como informado no parecer do Conservatório Dramático Brasileiro, o que indica que o autor realizou algumas alterações em relação ao primeiro texto. A edição em questão foi publicada em 1863 pela Tipografia do Panorama, de Lisboa; segundo o mesmo texto, a peça foi representada pela primeira vez em Portugal no Teatro Normal, em 26 de abril de 1862. No periódico *Correio Mercantil* de 04 de dezembro de 1861, há uma nota informando acerca do drama do “popular ator dramático Augusto Cesar de Lacerda”, que em breve deveria subir aos palcos da corte. Todavia, mesmo liberada pelo Conservatório Dramático Brasileiro em 1862, a peça estreou no Rio de Janeiro apenas em 1865, conforme nota publicada também no *Correio Mercantil*: “Sob direção do Sr. Cesar de Lacerda inaugurou-se ante ontem no teatro do S. Januário uma nova empresa dramática. *As Joias de Família*, comédia drama em três atos do mesmo Sr. Cesar de Lacerda, foi a peça escolhida para a inauguração da empresa, e pela primeira vez representada nesta corte.” *Correio Mercantil*. Segunda Feira, 04 de dezembro de 1865. Ano XXII, n. 242, p. 02.

⁸⁴ REGISTROS de exame censório da comédia *As Joias de família*. Rio de Janeiro, 1862. 4 doc. (9 p.).

Para Tomas Serqueira, a moralidade decadente da personagem poderia ser resumida por uma de suas frases e reproduzida no parecer; assim, em determinado momento, Walmore afirmava que seria “mais agradável dar a volta ao caminho da honestidade do que mesmo a persistência constante neste caminho”⁸⁵. O censor prossegue ainda afirmando que tal princípio seria contrário aos ensinamentos cristãos presentes no Evangelho, constituindo assim uma ofensa à religião, além de um exemplo inadequado para o público. Em conclusão, a licença para representação do drama deveria, pois, ser negada.

O texto de *As Joias de Família* foi então remetido para Nicolau Joaquim Moreira para que outro parecer fosse emitido. Em seu julgamento, o segundo censor não apenas recomendou expressamente a liberação da peça como teceu duras críticas ao juízo proferido por Tomas Serqueira, inclusive nas alegadas ofensas à religião:

Não encontro no drama comédia *As Joias da Família* – de Cesar de Lacerda – quanto à moralidade, motivo algum que torne inconveniente sua representação. A crítica feita pelo muito ilustrado censor que me precedeu julgo não ser bem cabida, porquanto de que Walmore não se podem tirar os corolários deduzidos pelo ilustrado crítico.

Walmore querendo cumprir um pedido de sua mãe que ao morrer lhe diz que socorra toda mulher que chore pois se nela se não há uma virgem que era, existe uma Magdalena (1), procura sua prima Emília desonrada por D. João, e empregando os meios que direi os mais conscienciosos, chega a obter reparação, obrigando D. João a cumprir o processo de casamento junto à Emília, e abdicar da carreira de devassidão a que ele se tinha entregado. Walmore procurando fortificar essas almas arrependidas e querendo que almas em idênticas circunstâncias se cheguem ao seio da sociedade diz: ser mais agradável dar a volta ao caminho da honestidade do que mesmo a persistência constante neste caminho (2). Nestas palavras não vemos que Walmore proclame os homens à devassidão e as mulheres à prostituição. O que nos parece é que a [palavra ilegível] de coragem, o grandioso esforço que é necessário empregar para o homem e a mulher desviar-se do fácil, agradável e deleitoso caminho do vício para seguir as [expressão ilegível] veredas da virtude são motivos bastantes para que a sociedade [palavra ilegível] e receba em seu seio membros que lhe pareciam perdidos. E, com efeito, se nos encoraja a prática das boas ações quanto não nos repreende o homem que colocado no ambiente da perversidade no momento de cometer um ato mal tem força bastante para refrear...

O verdadeiro arrependimento sempre purifica as almas e esta verdade incontestável foi proclamada do alto do Gólgota quando o Redentor voltando a face para o bom ladrão disse-lhe: Hoje entrarás comigo no reino do meu Pai. E se Cristo aceitou o arrependimento do bom ladrão e o admitiu no reino dos Céus, como a sociedade deve trancar as portas a essas *seduzidas* que desamparadas procuram afogar-se nas trevas da devassidão? Cá em nossa sociedade quantas Lucíolas não vendem o corpo para pagar uma ceia! Entretanto, seus corações são puros.⁸⁶

⁸⁵ REGISTROS de exame censório da comédia *As Joias de família*. Rio de Janeiro, 1862. 4 doc. (9 p.).

⁸⁶ Os números 1 e 2 entre parênteses no texto se referem às duas cenas da peça (cena 14, ato 2 e cena 13, ato 3) citadas pelo parecerista anterior como exemplos que justificavam a proibição da peça. Já em seu parecer, Nicolau

Para Nicolau Joaquim Moreira, a moral da peça encontraria respaldo nos próprios ensinamentos do Evangelho, ao contrário do afirmado pelo primeiro parecerista. Diante de dois julgamentos conflitantes, o 1º secretário do Conservatório encaminhou o texto para um terceiro censor, com o objetivo de dirimir as dúvidas acerca da moralidade presente no drama. Coube, assim, a Francisco de Menezes Dias da Cruz proferir o voto de desempate em parecer emitido em 23 de dezembro de 1862:

Abstenho-me de tratar do mérito literário da peça; só da sua moralidade me ocupo.

Dizer que é mais meritória a regeneração do mal, do que a persistência no bem é afirmar uma verdade sustentada em muitas boas razões filosóficas, e (o que é mais) proclamada em várias passagens do Evangelho.

Porém, quando o princípio não fosse rigorosamente verdadeiro, quando alguma exageração houvesse, nem por isso se devia negar licença à presente peça, só porque apresenta pecadores purificados pelo arrependimento.

As Magdalenas, as [ilegível], e os Santos são heróis santificados pelo Santo dos santos, e quase com adoração pelo catolicismo: oxalá que de seus imitadores fosse composto o mundo!

Não concordo, pois, com a moral ultra austera do primeiro censor que os pretende banir da cena, e opino com o segundo que os considera exemplos dignos de ser imitados.⁸⁷

Por fim, diante de dois pareceres favoráveis, o secretário liberou o drama *As Joias de Família* para representação, em despacho emitido em 29 de dezembro de 1862.

A exemplo de outros casos citados anteriormente, o cerne das divergências entre os censores remetia à moralidade presente na obra. Para um dos censores, os personagens haviam incorrido em comportamentos de evidente imoralidade e, portanto, deveriam sofrer punições por tais atos; mesmo a regeneração do vício exposta ao final do drama adquiria contornos inadequados, pois apresentava uma tese sedutora em favor da devassidão. Ora, para os demais censores, o entendimento acerca da moral exposta pelo autor era exatamente o oposto: ao mostrar pecadores regenerados, o drama se constituía como um chamado à virtude, como um primeiro impulso para que a sociedade expiasse seus pecados. Embora claramente inspirado por alguns dos preceitos do realismo teatral, é necessário notar a quase inexistência de qualquer debate estético. Ao invés de empregar conceitos como unidades de ação, verossimilhança ou linguagem, os censores utilizaram substantivos como religião, pecado,

Joaquim Moreira citou os dois trechos para contestar o julgamento de Tomas Serqueira, afirmando que tais cenas carregariam lições de moralidade voltadas para o público. Parecer de 20 de novembro de 1862. REGISTROS de exame censório da comédia *As Joias de família*. Rio de Janeiro, 1862. 4 doc. (9 p.).

⁸⁷ O terceiro e último parecer foi emitido em 23 de dezembro de 1862. REGISTROS de exame censório da comédia *As Joias de família*. Rio de Janeiro, 1862. 4 doc. (9 p.).

devassidão, etc., para fundamentar seus pareceres. Ainda que a censura moral fosse atributo principal do Conservatório, convém recordar que análises estéticas de textos dramáticos foram frequentes e, em alguns casos, decisivas para as obras submetidas à instituição. Nesse caso, além da ausência de considerações estéticas, há uma tentativa de utilização de valores religiosos como sustentação dos julgamentos emitidos, inclusive nos pareceres em favor da liberação da obra. Para efeito de comparação, nos primeiros anos da instituição, o consenso em torno da adequação ou não da representação de determinados elementos nos palcos era bem maior entre os censores, como ilustram os julgamentos dos textos de *Beatriz Cenci*, *Leonor Telles* ou mesmo de *Os Salteadores*, abordados no capítulo anterior.⁸⁸ A introdução de preceitos realistas e a conseqüente emergência de traços do cotidiano oitocentista nos palcos acarretaram, portanto, dificuldades adicionais aos membros do Conservatório Dramático Brasileiro. Ainda que a defesa de uma atividade teatral voltada para a reforma dos costumes continuasse praticamente incontestada entre os censores, tal projeto passou a apresentar fissuras na forma como deveria materializar-se nos palcos, como ilustram os pareceres acerca do drama *As Joias de Família*. Nesse sentido, é emblemático que em sua defesa da peça de Cesar de Lacerda o segundo censor tenha utilizado como referência a religião cristã, ponderando que o texto deveria ser liberado por concordar com as verdades do Evangelho, fato que representava uma dupla aprovação, pois testemunhava a qualidade da obra e confirmava a vocação do Conservatório como promotor do teatro nacional. A diferença é sutil, mas de suma importância: para além de debates estéticos entre escolas dramatúrgicas ou de simples controle dos conteúdos presentes nos diversos textos, buscava-se um conjunto de referências capaz de regular e legitimar a representação teatral nos palcos, a partir de uma concepção pedagógica de tal atividade.

Além de divergências entre os seus membros, em alguns casos os próprios autores encaminharam a defesa de seus textos ao Conservatório, contestando julgamentos considerados equivocados emitidos pelos censores. Foi o caso, por exemplo, do drama *Chagas Sociais*, encaminhado para a instituição pelo próprio autor, Antônio de D'Almeida Baptista, em 1863. A obra foi inicialmente submetida a José Alves Visconti Coaracy, que emitiu um parecer acerca do drama em 16 de julho de 1863:

⁸⁸ Para os censores, as três peças citadas deveriam ser proibidas devido aos seguintes traços: *Beatriz Cenci* foi proibida devido a ofensas à moral e à religião, pois possuía uma relação incestuosa como fio condutor do enredo. *Leonor Telles* apresentaria uma série de exemplos imorais, emoldurados por uma forma sedutora para o público. Já *Os Salteadores*, embora considerada obra de reputado valor artístico, foi proibida por veicular uma mensagem de insurreição capaz de corromper os espectadores. Os pareceres foram abordados de forma mais detalhada no capítulo anterior.

O autor das *Chagas Sociais* apresenta no seu drama uma moça rica, coberta de virtudes, inocente e casta, verdadeira joia do tesouro do seu pai, e que é amada por seu primo, o moço pobre dos dramas da moda; é em torno deste honesto par que põe o autor os vícios que caem a [...] – as chagas que o sangram.

Mas para isto teve o autor que apresentar personagens supérfluos, tais como Fernando e Henriqueta, que se explicam por histórias contadas em cena e que nada tem com a ação do drama, bem como o drama nada tem com as cenas de orgia do final do 2º ato, dispensáveis, inúteis mesmo, até imorais.

Além destes defeitos, pouco, quase nenhum enredo tem o drama.

Assim, pois, se a falta de unidade de ação e a incorreção de linguagem não são um motivo para reprovar-se um drama, pode-se conceder licença para se representar as *Chagas Sociais*, eliminando-se algumas frases menos decentes que vão sublinhadas, bem como as cenas de orgia do 2º ato, que acho imorais e de nenhuma necessidade no drama.⁸⁹

O primeiro parecerista foi bastante sucinto em sua análise, recomendando apenas a alteração de determinados trechos considerados de moralidade bastante duvidosa; no mais, e apesar de imperfeições estruturais, o drama poderia ser representado. Já o segundo censor, Tomas José Pinto de Serqueira, negou licença para representação da obra, alegando que o texto levava aos palcos uma teoria moral equivocada, explicitada por ele logo no primeiro parágrafo de seu parecer: “Todo o pai que escolhe noivo para sua filha é um bárbaro tirano, que ao final é sempre castigado [...]. O noivo escolhido pelo pai é sempre um miserável que não conhece uma só ideia generosa, e cujo merecimento único é o ouro que possui.”⁹⁰ Para Tomas Serqueira, esta seria a tese do autor de *Chagas Sociais*, contra a qual se opõe de forma veemente no parecer emitido em 30 de julho de 1863.⁹¹

Diante de dois pareceres conflitantes, e de acordo com o regulamento do Conservatório, o texto de *As Chagas Sociais* foi então remetido para um terceiro censor, José Vicente Jorge. O último parecer seguiu as recomendações propostas por José Alves Vicente Coaracy, concedendo licença para representação do drama mediante pequenas correções. Nesse último parecer, emitido em 28 de agosto de 1863, encontram-se ainda alguns elogios ao tema tratado pelo autor da peça, conforme pode ser observado no trecho que segue:

De acordo com a conclusão do parecer do 1º censor, entendo que não se pode negar licença para representação do drama *Chagas Sociais*, submetido por seu autor ao julgamento do Conservatório Dramático, feitas as necessárias correções de linguagem, e suprimidas ou substituídas as cenas do

⁸⁹ REGISTROS de exame censório do drama *Chagas Sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

⁹⁰ REGISTROS de exame censório do drama *Chagas Sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

⁹¹ Em sua conclusão, o censor ainda usa sua experiência pessoal para asseverar o equívoco cometido pelo autor de *As Chagas Sociais*: “Deve representar-se? Sou de parecer que não. A teoria é horrível, a prática a desmente. Não me lembro de um casamento (e tenho visto muitos, tenho mais de 52 anos) feito contra vontade dos pais, em que a pobre noiva seja feliz: todas, todas desgraçadas.” REGISTROS de exame censório do drama *Chagas Sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

2º ato, indicadas, que se consideram menos decentes, e expressões que parecem menos conformes à moral e bons costumes.

O drama *Chagas Sociais* é sem dúvida uma composição descorada, de terreno já muito explorado, de [palavra ilegível] muito batido, de situações forçadas, sem coesão ou unidade de ação, mas nem por isso se pode dizer que não tenha nenhum interesse ou alcance social para ser reprovado, a menos que peque contra a religião, autoridades constituídas e moralidade, para que, no rigor dos termos do decreto de 28 de agosto de 1845, se lhe negue licença para ser representado.⁹²

De acordo com o censor, o valor artístico da peça era quase inexistente, pois além de utilizar como tema um assunto recorrente nos palcos, a peça não possuía desenvolvimento dramático consistente. Do ponto de vista do alcance social, porém, *As Chagas Sociais* poderia despertar o interesse do público, o que justificaria sua liberação. É difícil precisar exatamente o que José Vicente Jorge entendia por *alcance social* do drama, mas, de acordo com as indicações contidas nos pareceres, a expressão se refere à importância do assunto tratado para os contemporâneos. Foi justamente esta a abordagem alvo de severas críticas de Tomas Serqueira, que julgou a proposição de tais problemas totalmente descabida. Por fim, diante das críticas e recomendações feitas pelos três membros do Conservatório Dramático Brasileiro, o autor do drama enviou uma carta à instituição com comentários sobre o conteúdo dos pareceres, a qual auxilia na compreensão do debate suscitado pela peça. Antônio D’Almeida começou sua resposta assentindo com algumas das críticas feitas pelos censores, em especial com a recomendação da supressão da cena da orgia. Em seguida, porém, o dramaturgo advertia que não abriria mão do objetivo a que se propôs ao escrever seu drama, a saber, o de empreender uma defesa da escolha das mulheres ao contrair o matrimônio, acrescida de uma crítica à escravidão. Se de fato *Chagas Sociais* abordava o tema da escravidão, conforme apontado pelo próprio autor, tal crítica não gerou qualquer comentário entre os censores. Já a defesa do arbítrio feminino proposta pelo autor gerou, no âmbito do Conservatório, as reações antagônicas descritas anteriormente, cujo desenlace se deu a favor da peça pelo consequente reconhecimento do *alcance social* dos temas tratados pelo autor.⁹³ Ao final, Antônio D’Almeida sintetiza sua posição de forma categórica: “Ao reinado do atraso sucede o da inteligência, a escravidão vai se dissipando em face da civilização assim como as trevas em face da luz. [...] Quem não tem já forças para acompanhá-lo fique na

⁹² REGISTROS de exame censório do drama *Chagas Sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

⁹³ Ao que tudo indica, o drama não chegou aos palcos, apesar da aprovação parcial do Conservatório. Conforme os pareceres indicaram, o autor deveria providenciar algumas correções e remeter novamente o texto à instituição para que fosse feito novo julgamento. Antônio D’Almeida, porém, enviou apenas uma carta em defesa da sua composição e, embora declarasse concordar com as recomendações, não enviou a nova versão do drama para o Conservatório. O caminho percorrido pelo texto de *As Chagas Sociais* encontra-se registrado também no relatório bianual do Conservatório Dramático Brasileiro.

retaguarda, mas não interrompa os que avançam.”⁹⁴ No caso de *Chagas Sociais*, o vaticínio do dramaturgo havia se cumprido, uma vez que o texto foi liberado apesar das resistências de alguns dos censores.

Dessa forma, passados alguns anos do início do projeto de reforma do teatro nacional, cujo emblema maior foi a fundação do Ginásio Dramático, dramaturgos e literatos possuíam alguns motivos para crer que muitas das suas expectativas haviam se concretizado. É certo que o tom dos balanços escritos acerca do tema continuava bastante pessimista, mas a comparação com os anos imediatamente anteriores permite afirmar que houve um incremento no número de peças nacionais nos palcos, além de uma notável renovação dos temas abordados.

Mesmo enfrentando uma série de resistências, elementos do cotidiano do Rio de Janeiro oitocentista ganharam espaço crescente nos palcos da cidade, dos quais constituem exemplos as peças de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, entre outros autores de menor expressão. Convém lembrar que tais traços não estavam de todo ausentes dos palcos fluminenses da primeira metade do século XIX; contudo, a adoção de alguns dos preceitos do realismo a partir da década de 50 do oitocentos colocou o retrato da sociedade contemporânea no cerne do movimento de constituição de uma dramaturgia nacional. Nesse sentido, em decorrência da própria estrutura do Conservatório, a ação de censura da entidade adquiriu, em muitas ocasiões, contornos complexos, uma vez que um mesmo texto poderia passar pelas mãos de diversos censores, com o objetivo de dirimir as divergências nos julgamentos realizados. Assim, na prática, as liberações de peças que abordavam temas polêmicos dotavam o projeto de renovação da cena nacional de legitimidade institucional, concedida pelo principal órgão normativo do teatro no Brasil.

Entretanto, a caracterização do Conservatório Dramático Brasileiro nos termos descritos no parágrafo anterior não significa que a entidade havia abdicado da censura aos palcos. Ao contrário, as proibições e alterações de obras continuaram a ser uma prerrogativa bastante usada pelos membros, ainda que com as diferenças apontadas. A representação objetiva de determinados atos e comportamentos ainda era alvo de severa fiscalização, como no caso da cena de orgia presente no texto original de *As Chagas Sociais*, cuja recomendação pela supressão foi unânime entre os censores.⁹⁵ O drama de Antônio D’Almeida acabou por não subir aos palcos, ao que tudo indica pela recusa do autor em realizar as alterações

⁹⁴ REGISTROS de exame censório do drama *Chagas Sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

⁹⁵ Da mesma forma, expressões dúbias que pudessem oferecer ocasião para que atores as interpretassem de forma “imoral” eram também modificadas.

indicadas pelos censores. Já a peça *Mistérios Sociais*, de Cesar de Lacerda, enfrentou resistências ainda maiores, sendo representada apenas três anos após a primeira submissão ao Conservatório. No conjunto de pareceres relativos à peça em questão é possível encontrar, além dos julgamentos dos censores, um requerimento informando o 1º Secretário da instituição sobre algumas alterações realizadas no texto original, visando à adequação aos regulamentos que regiam a censura teatral. Tratar-se-ia então de um novo julgamento da comédia, após uma recusa inicial dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro.⁹⁶ O texto foi então remetido para Francisco Bethencourt da Silva, que liberou o drama para representação por meio de parecer emitido em 07 de setembro de 1862, conforme excerto reproduzido abaixo:

A comédia em 4 atos – *Mistérios Sociais* – é produção original do Sr. A. Cesar de Lacerda, autor da *Probidade*, já vantajosamente conhecido nesta Corte, como escritor dramático distinto.

Conhecedor dos efeitos cômicos pela sua profissão, talentoso e erudito, o Sr. A. Cesar de Lacerda sabe escolher os assuntos e desenvolve-os com mão de mestre.

Os seus dramas cheios de sentimento e poesia falam por isso mesmo ao coração, fazendo enternecer o espírito pela contemplação filosófica da virtude com que sempre pinta seus trabalhos.

Moralizadora e honesta, nada contém a presente comédia que impeça a sua representação.⁹⁷

De acordo com o primeiro censor, não haveria dúvidas acerca do mérito artístico e *filosófico* da comédia a ele submetido. No entanto, o primeiro secretário do Conservatório, Antônio Félix Martins, discordou da avaliação de Francisco Bethencourt, pois julgou ser necessário enviar a comédia a outro membro da instituição, Antônio José Victorino de Barros. Em resposta à solicitação, o segundo censor redigiu um extenso parecer, com cerca de 20 páginas, em que procura esmiuçar os mais variados aspectos da comédia de Cesar de Lacerda, inclusive com um resumo pormenorizado de todo o enredo da peça. Ao final, Antônio Victorino recomendou expressamente a proibição de *Mistérios Sociais*.

Cerca de três anos após esse primeiro incidente, a comédia foi novamente submetida ao Conservatório Dramático, dessa vez com resultado mais feliz para o autor, pois em 30 de julho de 1862 o censor designado consentiu com a liberação da obra. Após alguns dias, o periódico *Correio Mercantil* informava aos seus leitores que comédia *Mistérios Sociais* iria subir aos palcos do Ateneu Dramático pela primeira vez no dia sete de setembro daquele

⁹⁶ O requerimento enviado ao Conservatório traz a data de 08 de maio de 1859. Os dois pareceres que acompanham o conjunto de documentos possuem data posterior – 15 de maio e 16 de junho de 1859. Portanto, se como indicado no parecer, se tratava de uma segunda submissão do texto, o parecer inicial se encontra extraviado. REGISTROS de exame censório da comédia *Mistérios Sociais*. Rio de Janeiro, 1859. 3 doc. (11 p.).

⁹⁷ REGISTROS de exame censório da comédia *Mistérios Sociais*. Rio de Janeiro, 1859. 3 doc. (11 p.).

mesmo ano.⁹⁸ Mas qual a alegação para a proibição da peça de Cesar de Lacerda em 1859? Machado de Assis, o censor responsável pela liberação do texto em 1862, forneceu um breve resumo do enredo da obra em seu parecer, bem como algumas recomendações para que o autor alterasse determinados trechos do original:

O drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios Sociais* – pode subir à cena, acho eu, feitas certas alterações. Uma dessas afeta a parte principal do drama; é a alteração na condição social do protagonista. O protagonista é um escravo que, tendo sido vendido no México conjuntamente com sua mãe, pelo possuidor de ambos, que era ao mesmo tempo pai do primeiro, dirige-se depois de homem e liberto a Portugal em busca do autor de seus dias. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: [...]. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulso; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo.⁹⁹

Segundo Machado de Assis, o casamento de uma baronesa com um ex-escravo, mesmo que correto sob a ótica filosófica, seria contrário às condições da sociedade do período. Talvez, mais significativa do que o inconveniente apontado pelo censor, seja a solução por ele indicada: Lucena não seria um ex-cativo, mas um indivíduo livre vendido como escravo de forma ilegal.

O desenlace da comédia, aliás, foi uma das razões alegadas por Antônio Victorino para negar licença de representação à obra cerca de três anos antes do parecer de Machado de Assis. Mas o censor responsável pela proibição de *Mistérios Sociais* não se limitou a invocar razões de ordem geral para justificar seu julgamento, uma vez que nas quase vinte páginas escritas por ele se encontram as mais diversas alegações em favor da proibição do drama, inclusive ataques diretos a Cesar de Lacerda, acusado de insistir de forma inadequada em favor do pedido de licenciamento da peça. Há também críticas à representação sedutora dos vícios e até mesmo uma defesa de uma hierarquia social, que deveria ser preservada e guarnecer as classes mais altas do escárnio do público.¹⁰⁰ O tema da escravidão aparece no

⁹⁸ A informação foi veiculada na coluna dedicada à programação teatral na corte, publicada regularmente no jornal *Correio Mercantil*. **Correio Mercantil**. Domingo, 07 de setembro de 1862, n. 218.

⁹⁹ A primeira alteração proposta se resumia à não efetuação do casamento, o que alteraria em demasia a estrutura da peça. No caso da segunda alteração, tudo se resolveria por meio de uma carta descoberta na penúltima cena, em que o pai de Lucena declarava que havia vendido ilegalmente sua amante e filho como escravos. ASSIS, Machado de. *Pareceres censórios para o Conservatório Dramático Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1862-1864.

¹⁰⁰ Dois trechos retirados do parecer exemplificam essas críticas: “A pintura do mal com o colorido que só deveria abater-se pintura do bem, é objeto das fadigas de quase todos os escritores do teatro moderno”. O

final do parecer, na forma de uma crítica bem mais severa do que aquela tecida por Machado de Assis, como pode ser observado no trecho que segue:

É infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo [palavra ilegível] e ruinoso abrir mão d'eles sem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é além de inconvenientemente perigoso a representação de um drama, cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os [palavra ilegível] a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições, que tem ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de alforrias de seus senhores. [...].

Vossa Excelência decidirá a [ilegível] com o critério que todos lhe conhecem, [ilegível] desculpar-me por haver levado tão longe o zelo que me domina pela restauração da arte dramática, que não pode efetuar-se com os erros, paradoxos e utopias de uma classe de escritores que hoje lhe consagram o tempo.¹⁰¹

A recomendação feita por Antônio Victorino foi seguida pelo Conservatório e a peça de Cesar de Lacerda permaneceu fora dos palcos da corte até 1862. Dessa forma, convém destacar que, se em muitas ocasiões a reforma da cena nacional saiu vencedora dos embates realizados entre os censores do Conservatório, a defesa de um controle mais estrito dos teatros ainda era expressiva entre os membros da entidade. É evidente, portanto, que o Conservatório Dramático Brasileiro ainda atuava como uma instância censória mesmo nas ocasiões em que concedeu aval para obras inspiradas no realismo e na crítica à sociedade oitocentista. Entretanto, a partir do final da década de 50 do oitocentos, a censura da instituição se deu segundo referenciais diferentes daqueles aplicados ao texto de César de Lacerda, pois, em lugar de uma defesa da restauração da arte dramática e da erradicação de elementos de crítica ao cotidiano, parte significativa dos censores aderiu à ideia de reforma teatral e da representação da sociedade do período.

No caso de *Mistérios Sociais*, o temor frente à possível influência subversiva dos palcos prevaleceu. Segundo o censor, o sistema escravista deveria ser preservado de críticas, pois, além de necessário, sua desestabilização poderia gerar revoltas violentas entre os escravos. Os argumentos de Antônio Victorino, aliás, são semelhantes àqueles utilizados por Manuel de Araújo Porto Alegre em sua avaliação do drama *Os Salteadores*, sintetizados na necessidade de preservação das instituições. Além do sistema escravista, os censores

segundo tópico consiste no cerne da argumentação do censor, em razão do próprio enredo da comédia; assim, frases como a que segue aparecem com frequência em todo o parecer: “Nas camadas inferiores da sociedade há muito caráter credor de apreços, meritosas almas bem formadas, mas as camadas superiores não estão baldas razoavelmente destes ornatos, é frequente nelas o brio e a inteireza dos costumes. Para que, pois, tanta parcialidade em prol dos homens do povo e tanta animosidade em detrimento dos que merecem os agrados da fortuna?” REGISTROS de exame censório da comédia *Mistérios Sociais*. Rio de Janeiro, 1859. 3 doc. (11 p.).

¹⁰¹ REGISTROS de exame censório da comédia *Mistérios Sociais*. Rio de Janeiro, 1859. 3 doc. (11 p.).

entendiam que seria dever do Conservatório a defesa da monarquia e da religião, fato que pode ser observado durante toda a existência da entidade. Já em relação ao tema específico da escravidão, as advertências do censor foram inócuas, pois a partir da metade do século XIX os teatros do Rio de Janeiro assistiram a uma efervescência de peças e atos antiescravistas, dos quais as peças de Castro Alves e Paulo Eiró constituem exemplos.¹⁰² A censura se manteve atenta também em relação às menções nos palcos à figura de D. Pedro II ou mesmo a políticos eminentes, em ação bastante semelhante à observada no capítulo anterior. No período em questão, há um exemplo bastante interessante desse tipo de atuação dos censores do Conservatório: em 1858, o diretor do Teatro São Pedro de Alcântara enviou quatro peças para avaliação da entidade, entre elas uma tradução de um original francês intitulado *Segredos da Natureza*.¹⁰³ O censor designado para julgar o drama, Justino Figueiredo de Moraes, emitiu um parecer em 07 de maio daquele ano com uma impressão bastante favorável, em especial devido à exposição de importante tese moral pelo autor, conforme excerto a seguir:

O pensamento que presidiu a composição do drama “*Segredos da Natureza*”, foi sem dúvida muito nobre e elevado. Dois fins bastante morais teve o autor em vista:

Exaltar o amor materno;

Aumentar o horror da sedução.

Além disso, procura mostrar os resultados funestos dos casamentos cujo único móvel é o dinheiro. [...]

As consequências da sedução do mesmo modo foram por ele pintadas.

Os sofrimentos de Rosa, vítima da inexperiência, mostra, em todo o seu horror, os resultados de uma culpa cuja responsabilidade deve pertencer ao homem, mas que desgraçadamente recai sempre na mulher.

A censura feita aos casamentos de conveniência é digna de inteira aprovação.

Hoje tais casamentos estão em moda; os meios porém que, em geral, se empregam para efetuarlos são quase sempre reprovados, e algumas vezes tão infames, que necessário é expô-los aos olhos do público, para aumentar assim o desprezo em que as tem os homens honestos.¹⁰⁴

¹⁰² Segundo João Roberto de Faria, ainda em 1863 foi encenada no Ginásio a peça de Maria Angélica Ribeiro intitulada *Cancros Sociais*, em que aparecem críticas à escravidão. FARIA, João Roberto de. *O Teatro Realista*. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 176.

¹⁰³ As quatro peças encaminhadas foram as seguintes: drama original brasileiro em 5 atos *Segredos da Natureza*; drama traduzido do francês em 3 atos *Um Segredo de Família*; e as comédias traduzidas do francês *A Mulher que se Embriaga* e *A Viúva das Camélias*. Esta última já havia sido liberada pelo Conservatório em pedido anterior; as demais foram remetidas para avaliação. *Um Segredo de Família* e *A Mulher que se Embriaga* foram licenciadas, respectivamente, por Antônio Luiz Fernandes da Cunha e Luiz Pientznauer, apesar de algumas críticas à qualidade artística dos textos. REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família* e *Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

¹⁰⁴ REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família* e *Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

Ainda que os temas explorados no drama não fossem novos nos palcos da corte, o censor defendeu a elevada importância de tal discussão como justificativa do valor da obra a ele remetida. O assunto escolhido possibilitou também ao autor cumprir missão moral importante, a saber, o elogio do amor materno simbolizado pela personagem da mãe do protagonista, Rosa. Nesse aspecto, contudo, Justino Figueiredo não se mostrou completamente satisfeito, pois, segundo ele, o amor materno externado pela personagem poderia ser reforçado ainda mais, por meio de expediente inusitado:

Se o seu amor de mãe a obrigasse, por exemplo, a vender seu corpo a fim de poder comprar pão para seu filho, isto seria horrível, porém por isso mesmo causaria mais impressão no espectador. Há casos imorais que tem moralidade. *As Mulheres de Mármore* e a *Dama das Camélias* provam-no suficientemente.¹⁰⁵

Na sequência desse parágrafo, em que o censor recomenda que o dramaturgo transforme sua personagem em uma prostituta, seguiram-se alguns elogios às qualidades dramáticas da composição, para que só então fossem indicados os defeitos encontrados no texto. Em que pese certa tolerância do censor com assuntos relativos à moral e aos bons costumes, Justino Figueiredo não deixou de censurar uma descrição mais vívida dos sintomas de gravidez suportados pela protagonista, descrição considerada inadequada para figurar no palco.¹⁰⁶ O parecerista demonstrou também preocupação excessiva com referências políticas encontradas em um trecho específico do drama:

Ainda há alguns diálogos que se não devem conservar. Os do 1º ato, em que aparece o nome do monarca e dos representantes da nação, e trata-se da carestia dos gêneros alimentícios são impróprios e inconvenientes. Portanto, é meu parecer que a peça seja devolvida ao autor, para que reconsiderando sobre o que fica resumidamente indicado, faça as necessárias correções. Sem estas, entendo que o drama não está no caso de obter a licença impetrada.¹⁰⁷

¹⁰⁵ REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família e Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

¹⁰⁶ Entre os defeitos apontados encontram-se indicações sobre falta de verossimilhança de diálogos, devido a citações cronologicamente equivocadas. O traço imoral apontado pelo censor se refere à descrição dos sintomas da gravidez pela protagonista: “O final da cena 11 do ato 2º, passada entre Rosa, Adelina e Damiana, tira toda a poesia da situação. Cai no ridículo e é imoral. Para que Adelina expõe os sintomas da gravidez que sente? Para que Damiana diz-lhe tão claramente o que ela ingenuamente ignora? Que necessidade há de ter tudo isso?” REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família e Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

¹⁰⁷ REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família e Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

Nota-se que o conteúdo político indicado pelo censor não possui relação direta com o enredo da peça, funcionando muito mais como uma referência para indicar o contexto da época em que se passa a ação do drama.¹⁰⁸ Ainda assim, a simples menção à figura do imperador foi suficiente para que o texto de *Um Segredo de Família* fosse devolvido para o autor, com as indicações devidas.¹⁰⁹ Além da atenção com possíveis conteúdos subversivos, os excertos elencados acima revelam ainda as contradições inerentes à própria natureza da atividade do Conservatório. Assim, ao mesmo tempo em que o conteúdo crítico à moral social é encorajado, inclusive com a recomendação de acréscimos de temas polêmicos ao texto original, menções a personagens e situações que envolvam a esfera política são suprimidas. Dessa forma, em relação à preocupação com os impactos subversivos do teatro na sociedade, os parâmetros da instituição pouco se alteraram no decorrer dos anos, em especial aqueles relativos à preservação da instituição monárquica nos trópicos.

Se a supressão do nome do imperador revela uma continuidade dos critérios adotados pelo Conservatório, a recomendação em favor da alteração da condição da personagem principal de *Um Segredo de Família* revela que muitas daquelas balizas antes utilizadas foram solapadas. Decorrente, em grande parte, da difusão do realismo no país, a profissão de fé dos novos preceitos feita por dramaturgos brasileiros causou intenso impacto entre alguns censores, a tal ponto que a influência dos dramas franceses na sociedade tornou-se tema de reunião entre os membros da instituição.¹¹⁰ Com efeito, a análise dos pareceres emitidos nos

¹⁰⁸ Outras referências do mesmo tipo são citadas pelo censor, embora com ressalvas quanto ao anacronismo das mesmas. No caso da menção à política, o censor também avaliou que as referências foram colocadas como forma de situar o drama na época em questão; nesse caso, contudo, a ressalva feita foi além da indicação de anacronismo. REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família e Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

¹⁰⁹ Embora o requerimento enviado ao Conservatório expresse claramente que se tratava de uma tradução de original francês, Justino Figueiredo de Moraes redigiu um comentário posterior à emissão do parecer, declarando desconhecer totalmente o fato: “Adendo em tempo: depois de ter escrito este parecer, chegou ao meu conhecimento a existência de um drama, em 5 atos, de Eduard Brissebarre e Eugene Nus, intitulado *Rose Bernard*. O que acabo de censurar é a sua tradução pura e fiel, com alguns acréscimos, como o da carestia dos gêneros alimentícios, e o da estrada de ferro, que o tradutor fez para dar-lhe uma cor local”. Na sequência, o censor se pôs a provar que se tratava de uma tradução, transcrevendo trechos inteiros das duas composições. No despacho feito pelo secretário do Conservatório, a observação feita por Justino também foi acatada: “A vista do parecer do censor, a quem foi destinado o drama - *Segredo de Família* - seja remetido assim como o original francês *Rose Bernard* ao Sr. Dr. Felix Martins, Vice Presidente, para dar o seu voto não só a respeito do drama, como do escancarado plágio cometido.” REGISTROS de exame censório dos dramas *Um Segredo de Família e Segredos da natureza* e das comédias *A Mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

¹¹⁰ Na ata da reunião em questão, na ordem do dia, constava o seguinte tópico: “Entrou em discussão a seguinte questão: qual a influência que pode exercer sobre a moralidade pública a representação das composições dramáticas traduzidas ou imitadas do repertório francês?”. Entre as medidas adotadas pelo Conservatório, estava a proibição de qualquer peça francesa que ofendesse os regulamentos e a criação de uma comissão de três membros com a função específica de avaliar tais peças. Buscava-se, evidentemente, retirar dos palcos a maioria das peças de inspiração realista, consideradas danosas à sociedade. As medidas, porém, não foram muito efetivas, pois nos anos seguintes alguns censores liberaram peças francesas, utilizando para tanto o artigo

últimos anos de existência do Conservatório revela que muitos dos censores buscaram preservar os palcos do Rio de Janeiro dos horrores da *escola moderna*, reputada como imoral e antiartística. A tentativa, contudo, alcançou pouco sucesso, devido em grande parte ao próprio conjunto de censores: assim, se nos primeiros anos da instituição as divergências entre censores foram raras, a partir da segunda metade do oitocentos o número de embates e revisões de pareceres cresceu consideravelmente. Ao final, os elementos antes condenados passaram a adquirir legitimidade cada vez maior no interior do Conservatório, forçando uma alteração nos parâmetros adotados na censura exercida pela entidade. Tal deslocamento produziu uma aproximação – ao menos quanto ao tema e à crítica dos costumes – entre gêneros considerados sérios e os gêneros mais cômicos e/ou leves. É certo que existiam diferenças importantes entre os gêneros dramáticos, principalmente em relação à estrutura dramática das peças; contudo, passou a ser bem mais comum a representação crítica do cotidiano tanto em dramas quanto nas comédias escritas por autores nacionais. Para os contemporâneos, contudo, eram justamente as diferenças existentes entre os gêneros dramáticos que importavam, ainda mais em um período em que a produção de dramas nacionais começou a decair; assim, em célebre artigo escrito em 1873, Machado de Assis apontava a “cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa” como símbolos da decadência do teatro nacional e do gosto do público.¹¹¹ Portanto, mesmo estando presentes nos palcos durante parte expressiva do oitocentos, as comédias e farsas foram consideradas aquém de qualquer contribuição substantiva aos esforços de desenvolvimento do teatro nacional.

Ora, uma vez que a crença em uma hierarquia de gêneros dramáticos era advinda, em grande parte, de teorias neoclássicas, as alterações nos parâmetros da atividade teatral tornaram essa linha divisória bastante tênue em alguns pontos.¹¹² Enquanto o *canção e a mágica aparatosa* foram catalogados como meros divertimentos, a comédia de costumes passou a integrar de forma efetiva os esforços em prol da reforma da sociedade. Este foi um

primeiro que estipulava a proibição apenas em caso de ofensas à moral e à religião. Entre os presentes na reunião, estavam José de Alencar, José Victorino de Barros, Constantino do Amaral Tavares, entre outros. ATA do Conservatório Dramático Brasileiro: sessão de 27 de junho de 1858. Rio de Janeiro, 27 jun. 1858. 7 p.

¹¹¹ “Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. [...] Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?”. Machado de Assis. Do Teatro.

¹¹² Para Marie Claude-Hubert, a partir do final do século XVIII, alguns teóricos passaram a defender que o drama deveria substituir as formas dramáticas precedentes, consideradas ineficazes: “Quando a tragédia e a comédia perdem toda credibilidade por pecarem, ao ver do público, tanto por moralidade como por verossimilhança, nasce o drama.” Além disso, como sucedâneo da tragédia e comédia, os autores apostavam na mistura de tons visando maior proximidade com o real, procedimento estranho aos clássicos que defendiam uma separação clara entre os gêneros. HUBERT, Maria-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**, p. 155-159.

dos objetivos que guiou a pena de José de Alencar na composição de sua primeira peça, conforme se pode depreender do excerto abaixo:

A primeira ideia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno, e aliás comezinho na cena brasileira.

Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltam contra a causa que o provoca.

Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes, vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro; disse comigo: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?”¹¹³

A resposta do autor face à pergunta acima foi a comédia *Rio de Janeiro: Verso e Reverso*, “espécie de revista ligeira [...] que não tem outro merecimento senão o de ser breve, e não cansar o espírito do espectador”.¹¹⁴ O bom acolhimento de sua primeira composição encorajou José de Alencar a dar continuidade a seu projeto de reforma da comédia nacional, pois até então os poucos autores que haviam se dedicado ao gênero estavam aquém do padrão almejado pelo autor de *Verso e Reverso*.¹¹⁵ O projeto defendido por Alencar e por outros dramaturgos brasileiros do período pressupunha a interação entre dois pontos fundamentais: a fina observação dos costumes brasileiros, aliada à crítica e reforma desses mesmos costumes. Ainda que tais pressupostos fossem praticamente idênticos àqueles que guiaram a composição dos dramas realistas por autores nacionais, existe uma particularidade importante nesse deslocamento iniciado na década de 50 do oitocentos, a saber, a valorização do cômico em oposição à hierarquia clássica de gêneros dramáticos.¹¹⁶ Parte expressiva dessa valorização estava ligada de forma decisiva à utilização, ou mesmo à simples representação, dos *costumes brasileiros* por dramaturgos em suas composições. A partir de então, a tópica relacionada ao retrato dos costumes nacionais nos palcos da corte passou a integrar também os parâmetros de avaliação do Conservatório Dramático Brasileiro, ainda que inicialmente de forma incipiente.

Em 1863, por exemplo, foi submetida à instituição uma comédia em um ato, intitulada *Um Tesouro*, de autoria do escritor brasileiro Castro Lopes.¹¹⁷ O julgamento do texto coube a

¹¹³ A Comédia Brasileira. José de Alencar. In: Faria, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p. 467-473.

¹¹⁴ Avaliação do próprio José de Alencar, retirada também do texto “A Comédia Brasileira”: A Comédia Brasileira. José de Alencar. In: Faria, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, 467-473.

¹¹⁵ A recepção do projeto de José de Alencar, bem como os pareceres relativos a algumas de suas obras, foram citados no início deste capítulo. Da mesma forma, as avaliações de Alencar acerca de seus antecessores – Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo – encontram-se no mesmo espaço (ver notas 35 e 36.).

¹¹⁶ Ver nota 114.

¹¹⁷ No parecer emitido, o nome do autor não é mencionado e aparece da forma que segue: “[...] designa o Sr. João Carlos de Souza Ferreira para interpor o seu juízo sobre a comédia em um ato, original brasileira, pelo Dr.

João Carlos de Souza Ferreira, que assim se manifestou em parecer emitido em 04 de outubro daquele ano:

Li com prazer a comédia original brasileira intitulada *Um Tesouro* – composição do Sr. Dr. xxx. É um esboço apenas; mas nesses traços a lápis calcados rapidamente sobre o papel denuncia-se um belo talento cômico, que deve ser cultivado.

Escrita com graça e em linguagem corrente, a comédia conserva-se na sua [expressão ilegível] posição sem relegar-se às graçolas e chocarrices que, pelo que vejo por ali, parecem ser inerentes às farsas.

O autor deu às suas personagens a linguagem própria e aqui e ali aproveitou bem os nossos costumes e tradições.

A comédia – *Um Tesouro* – não é um trabalho feito com esmero, mas é uma amostra do que se pode fazer o Dr. xxx, uma bela promessa que estimei ver cumprida.

Nada encontrando nela que ofenda os preceitos da moral e da decência, nem tão pouco as conveniências públicas, sou de parecer que se permita a sua representação em qualquer dos nossos teatros.¹¹⁸

Segundo o censor, ainda que a obra exibisse alguns defeitos, era possível encontrar qualidades evidentes no texto, em especial a utilização dos costumes e tradições do país. O elogio à *cor local*¹¹⁹ presente na comédia de Castro Lopes pode parecer mero detalhe à primeira vista, uma vez que se trata de assunto comumente utilizado em comédias brasileiras oitocentistas. É necessário, contudo, destacar que a representação de costumes e tradições de viés mais popular não integrava os parâmetros desejados para o desenvolvimento do teatro nacional na primeira década do oitocentos. Talvez o caso mais célebre seja o de Martins Pena, cujas produções, em um primeiro momento, receberam avaliações depreciativas, como revelam os pareceres relativos a algumas de suas comédias.¹²⁰

xxx, intitulada *Um Tesouro*.” REGISTROS de exame censório da comédia *Um Tesouro*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p. O nome do autor – Dr. Castro Lopes – foi retirado da programação teatral publicada pelo periódico *Correio Mercantil* em 22 de maio de 1864. Na mesma edição, é informado que se tratava da estreia da comédia, o que denota que a composição demorou a ser levada ao palco mesmo após a liberação. *Correio Mercantil*. Domingo, 22 de maio de 1864. N. 141, p. 02.

¹¹⁸ REGISTROS de exame censório da comédia *Um Tesouro*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p.

¹¹⁹ A expressão “cor local” foi recorrente nas reflexões sobre a constituição de uma arte nacional no oitocentos, e apareceu inclusive em relação ao teatro lírico, conforme visto no capítulo anterior. No caso das óperas nacionais, recomendava-se a inspiração na natureza e costumes nacionais, tanto para a elaboração dos libretos como para a composição da música. Foi esse o conselho dado, por exemplo, para Carlos Gomes após a estreia de sua primeira ópera: “Está sonhando com o futuro: diz ela que alguma benéfica providência virá em socorro da Ópera Nacional; que artistas nacionais hão de vir pouco a pouco e torná-la bem brasileira, e que então Carlos Gomes e muitos outros escreverão óperas características brasileiras, inspirando-se com o céu, a natureza, as auras, as aves, e as flores pátrias...” **Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc.**, Tomo XII, ano terceiro, outubro-dezembro de 1861, p. 252

¹²⁰ Principalmente *O Diletante e O Juiz de Paz da Roça*: embora abordassem costumes da população urbana e rural, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro não fizeram qualquer avaliação nesse sentido, preferindo elogiar aspectos formais e morais dos textos. Como visto, a partir da década de 60 do oitocentos, a obra de Pena foi valorizada por nomes como José de Alencar e Machado de Assis.

No caso de *Um Tesouro*, os elogios às qualidades dramáticas exibidas pelo autor são bastante genéricos em comparação à referência direta da utilização de uma tradição nacional na composição. Porém, mesmo essa referência não pode ser considerada um consenso entre os censores, ainda que seja possível observar um aumento do número de comédias que se utilizavam de temas de viés mais popular. O modelo da alta comédia – nos moldes defendidos por José de Alencar – ainda predominava entre os dramaturgos e, conseqüentemente, entre os membros do Conservatório Dramático Brasileiro. Uma das poucas alusões à união entre arte dramática e os costumes e/ou tradições nacionais ocorreu justamente em relação a outra obra de Castro Lopes, intitulada *Quase Ministro*. O texto foi enviado pelo autor ao Conservatório em 1863 e obteve licença para ser representado nos teatros da corte por meio de parecer elaborado em 19 de junho do mesmo ano, por Henrique Cezar Muzzio. A avaliação do censor é bastante sucinta, mas faz importante referência ao sucesso do autor no retrato dos costumes nacionais:

Pode representar-se em qualquer dos nossos teatros a comédia original em 3 atos *Meu Marido Está Ministro*.
O autor buscou traçar um quadro ameno e histórico dos nossos costumes. Creio que o conseguiu com bastante felicidade.¹²¹

Talvez, mais significativa do que os excertos acima, seja a utilização de tradições brasileiras não apenas no teatro dramático, mas também em sua vertente lírica. Com efeito, no início da década de 60 do oitocentos, quando os contemporâneos ainda buscavam uma obra capaz de lançar os alicerces do teatro lírico no Brasil, chegou aos palcos da corte a ópera *A Noite de São João*, com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo. Embora escrita em 1857, a ópera estreou no Teatro São Pedro de Alcântara apenas em 14 de dezembro de 1860 como parte da temporada lírica organizada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Em um texto introdutório do libreto, José de Alencar expôs os motivos que o levaram a escrever uma obra no gênero lírico, bem como as razões que guiaram a escolha do tema:

O que vai aí, não sei se verdadeiramente o que é: chamei-lhe ópera cômica, outros dirão que não passa de uma coleção de maus versos, sem metrificação, sem harmonia.
Não importa. Se alguns dos nossos jovens compositores entenderem que isto merece as honras do teatro, a melodia da música disfarçará a dissonância da metrificação.
Se me resolvi a publicar este trabalho incorreto e feito às pressas, foi unicamente para facilitar a leitura àqueles mesmos que o quiserem

¹²¹ REGISTROS de exame censório da comédia *Meu Marido Está Ministro*, de Antônio de Castro Lopes. Rio de Janeiro, 1863. 3 doc. (4 p.).

aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra inspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno tema para desenvolverem.
 Não espero nada de semelhante publicação; pois ninguém ignora que a poesia lírica de uma ópera fica inteiramente obscurecida pela música.¹²²

Após mais alguns esclarecimentos acerca das condições em que foi composto o libreto de *A Noite de São João*, José de Alencar julgou por bem esclarecer a escolha do assunto principal da ópera:

Agora duas palavras sobre o motivo e a ideia dessa composição.
 O enredo é o que há de mais simples e de mais natural naqueles tempos de boas crenças que já lá vão. É uma lenda muito conhecida sobre a noite de São João.
 Em Portugal a flor sibilina era a alcachofra, tão cantada por Garret e pelos outros poetas portugueses; mas a crença popular lá e aqui no Brasil dava a mesma virtude a outras plantas, sobretudo ao alecrim, talvez pela facilidade de transplantar-se por galho, o que fazia que a sorte agradasse a todos.
 Pode ser que notem alguns muita inocência e muita ingenuidade no amor que forma a pequena ação desta ópera; mas se refletirem que a cena se passa em 1805 no Rio de Janeiro, então colônia, em época de abusões, de prejuízos, de crenças e tradições profundas, ainda não destruídas pela civilização, de certo não estranharão como defeito aquilo que só é naturalidade.¹²³

De fato, o desenvolvimento da ópera de Alencar é assaz simples: dois jovens apaixonados devem superar alguns obstáculos para concretizar seu amor por meio do casamento. No desfecho da ópera, tais obstáculos são superados por meio do recurso à tradição popular relacionada à planta do alecrim, tal como mencionada pelo autor em sua introdução. A ópera de Alencar e Lobo foi bem recebida pelo público, embora o tema escolhido ainda constituísse exceção em comparação com as demais óperas nacionais do período, como ilustrado pela sequência de récitas ofertadas pela Imperial Academia nos anos seguintes: ainda em 1860, subiu aos palcos *Moema e Paraguaçu*, ópera de cores indianistas; no ano seguinte, duas obras com partitura de Carlos Gomes foram encenadas, *A Noite no Castelo* e *Joana de Flandres*, ambas com assunto retirado do medievo europeu; em 1863, apenas uma ópera nacional inédita foi encenada, *O Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas*, de Henrique Alves de Mesquita, ambientada também em solo europeu. Outra composição com inspiração semelhante à de José de Alencar e Elias Álvares Lobo, intitulada *Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira*, nunca chegou efetivamente aos palcos. Além desta última, cumpre lembrar também de *O Fantasma Branco*, ópera cômica de

¹²² ALENCAR, José de. **A Noite de São João: ópera cômica em um ato**. Rio de Janeiro: empresa nacional do Diário, 1857. Edição em HTML de Paulo Mugayar Kuhl.

¹²³ ALENCAR, José de. **A Noite de São João: ópera cômica em um ato**.

Joaquim Manuel de Macedo, ambientada em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro. Mesmo constituindo uma exceção em comparação com o conjunto de obras citadas, a utilização de tradições brasileiras em óperas não deixa de representar importante indicativo das alterações nos parâmetros da atividade teatral do período, principalmente devido ao elevado prestígio que o teatro lírico alcançou no Rio de Janeiro oitocentista.

As alterações observadas no cenário teatral fluminense consolidaram dois espaços como emblemas do desenvolvimento do teatro nacional. Entre 1853 e 1863, o Teatro Ginásio Dramático e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional propiciaram ao público fluminense contato com obras consagradas em solo europeu, na forma de dramas realistas e óperas italianas e francesas. Mais do que isso, no âmbito desses espaços, autores nacionais como José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Carlos Gomes, entre outros, alcançaram reconhecimento por meio de obras inéditas, criadas a partir de modelos artísticos difundidos nesses mesmos locais. Contudo, em meio a essas mudanças no cenário teatral do Rio de Janeiro, alguns modelos dramáticos permaneceram ignorados por parte expressiva dos homens de cultura do período, embora constituíssem sucesso entre espectadores e, em muitos casos, possibilitassem a própria sobrevivência de companhias dramáticas. Assim, paralelamente à representação de dramas e comédias, os palcos da corte assistiram à profusão de gêneros considerados leves, destituídos de ambições artísticas, dos quais fazem parte as cenas cômicas ou peças em um ato – traduzidas ou representadas em francês –, operetas, cançonetas e mesmo comédias de costumes. Tal constatação, porém, não equivale a afirmar que existia uma censura mais efetiva direcionada às composições que seguiam tais modelos; ao contrário, nos pareceres elaborados pelos censores, a constatação de que uma peça não possuía qualquer “valor artístico” aparecia acompanhada, não raro, da concessão de licença para representação devido à ausência de qualquer ofensa moral. Além disso, a partir da difusão dos preceitos do realismo, as afirmações peremptórias tanto no aspecto moral quanto artístico passaram a sofrer maior resistência, inclusive no interior do Conservatório Dramático Brasileiro, acarretando assim maior liberdade na representação de temas e elementos polêmicos, fato que favoreceu também os demais gêneros leves. Por sua vez, se no caso dos gêneros considerados elevados existia certa uniformidade no modelo adotado, variando entre o drama e a tragédia, passando também pela “alta comédia”, os escritores dedicados aos gêneros leves adotavam modelos bem mais fluidos em suas composições. A análise dos pareceres emitidos revela uma variação significativa nas formas adotadas por autores na tentativa de “servir o público” dos teatros da corte. Foi o caso, por exemplo, de um texto escrito ainda em 1852, intitulado *Pastel de Carne Humana*, e submetido à instância censória

dos teatros por uma sociedade dramática particular.¹²⁴ A comédia, que trazia ainda um inusitado subtítulo – *comi o meu amigo* – possuía como enredo a fabricação de um pastel falsamente considerado recheado com carne humana. Talvez, mais extraordinário que o tema da peça em si, seja o fato de a comédia ter gerado avaliações distintas entre os membros do Conservatório. Inicialmente, o texto foi submetido a Carlos Luiz de Saules que, em parecer emitido em 21 de fevereiro de 1852, negou licença para representação da comédia, pois tratava-se de tema *imoral e repugnante*.¹²⁵ Mesmo se tratando de um texto dramático destituído de pretensões artísticas, *Pastel de Carne Humana* foi enviado para outro censor, Tomas José Pinto de Serqueira, que de forma surpreendente considerou que a peça estava apta a ser representada, ainda que destituída de mérito literário. Em seu despacho, Tomas Serqueira argumentou ainda que algumas situações poderiam causar bom efeito cômico, para então concluir sua avaliação da seguinte maneira:

Não pude conformar-me com o parecer do censor Carlos Luiz de Saules. O drama é bastante insípido; é uma necessidade que seja mui bem representado para que produza algum efeito cômico; mas se o for algumas cenas devem ser bastante jocosas. Não acharia eu inconveniente em que se apresente em cena tais pasteis [palavra ilegível] pasteis de carne humana: os mais vis crimes tem em todos os tempos sido muito representados: Medeia matando os próprios filhos e dando-os a comer ao amante que a abandona [...].¹²⁶

Ainda que Tomas Serqueira tenha argumentado que o tema já havia sido tratado de formas mais sérias em outros textos, inclusive em adaptações do mito grego da Medeia, causa surpresa a tolerância do censor na ocasião, ainda mais por se tratar de comédia de diminuta importância no cenário teatral.¹²⁷ Outro registro de peça cuja forma se afastava das representações dramáticas tradicionais se refere à comédia em um ato intitulada *Um Escândalo no Teatro São Januário*. Trata-se de uma tradução – feita por A. F. S. Martins – de um original francês, submetida ao Conservatório Dramático Brasileiro em 1864 e avaliada por Domingos Jacy Monteiro em parecer emitido em 02 de maio do mesmo ano. Apesar de redigir um texto bastante sucinto, o censor julgou por bem incluir um resumo do enredo da cena, conforme pode ser observado abaixo:

¹²⁴ Segundo o requerimento anexo ao parecer, a peça foi submetida pelo secretário da Sociedade Dramática Particular Amazonas, Joaquim Cândido da Silva Nazareth.

¹²⁵ REGISTROS de exame censório da peça *Pastel de carne humana, ou Comi o meu amigo*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (6 p.).

¹²⁶ REGISTROS de exame censório da peça *Pastel de carne humana, ou Comi o meu amigo*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (6 p.).

¹²⁷ Tomas Serqueira foi um dos críticos mais ferrenhos do realismo teatral, conforme pode ser observado nos pareceres analisados neste capítulo. Em relação à comédia, convém lembrar que o pedido de licença foi remetido por uma sociedade dramática particular, não existindo registro de récitas nos teatros da corte.

Isto é por bem dizer uma farsa, mas antes uma série de diálogos sem entredo propriamente dito, mas ligados para provocarem o riso. O escândalo consiste em apresentar-se na plateia um indivíduo que faz bulha e opõe-se à representação de uma peça, por não querer que a mulher (a qual estreia) entre por um quarto com o ator, segundo a rubrica da peça que se supõe representar-se.

Nada tem que impeça a sua representação em qualquer tempo, na forma das disposições que se rege a censura.¹²⁸

De acordo com a descrição do censor, a ação proposta pelo autor não se confinaria no palco, utilizando-se da plateia como parte importante do efeito cômico desejado.

Em comum, além da duração de apenas um ato, as duas comédias citadas apostavam em temas e formatos não de todo tradicionais, em claro contraste com os parâmetros cultivados para o teatro nacional. Os dois textos também não eram composições originais, consistindo em traduções ou adaptações que integravam a programação de espetáculos como números acessórios, em geral destinados a encerrar a noite de récitas. A comédia *Escândalo no Teatro*, por exemplo, foi anunciada na coluna de espetáculos do *Correio Mercantil* de 22 de maio de 1864, juntamente com mais duas peças, todas cômicas. A partir da mesma coluna, é possível ainda estabelecer algumas diferenças entre o repertório dos teatros da corte: assim, no *Teatro de São Januário*, a récita se daria à tarde e seria composta por três representações fora a peça citada – *Caçadores* e *A Esperança dos Caixeiros* –, além de cenas cômicas não especificadas.¹²⁹ Nas demais casas teatrais, as representações seguiriam o padrão da cena teatral da corte: espetáculos à noite, com uma obra do gênero sério como número principal.¹³⁰ Proporcionalmente, as chamadas cenas cômicas – originais ou traduzidas – ocupavam parte significativa da programação dos teatros, constituindo, por conseguinte, maioria entre os textos enviados ao Conservatório Dramático Brasileiro. Tal predomínio gerou reações adversas entre os censores, que passaram a criticar o que consideravam um rebaixamento da entidade, convertida em mera avalista de obras “sem merecimento artístico”. As críticas nesse sentido se intensificaram nos anos finais de existência da instituição, conforme pode ser observado em um dos pareceres elaborados por Machado de Assis, relativo à farsa em um ato intitulada *A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher* e emitido em 12 de janeiro de 1863:

¹²⁸ REGISTROS de exame censório da comédia em um ato *Um Escândalo no Teatro São Januário*. Rio de Janeiro, 1864, 1p. Não há indicação do título original da peça.

¹²⁹ **Correio Mercantil**. Domingo, 22 de maio de 1864. N. 141, p. 02.

¹³⁰ Os espetáculos anunciados são os seguintes: no São Pedro de Alcântara, o drama *Cristóvão Colombo*; no Lírico Fluminense, o drama *Giraldo Sem Pavor*; no São Januário, a programação já mencionada; o Ginásio apresentava duas obras, ambas distantes do modelo das comédias representadas no São Januário – o drama *Punição* e a comédia *Um Tesouro*. Há ainda mais uma casa de espetáculos mencionada no programa do *Correio Mercantil*, embora não se tratasse de um espaço dedicado a representações dramáticas: no Circo da Guarda Velha, também aberto à tarde, a apresentação seria composta de Divertimentos Variados. **Correio Mercantil**. Domingo, 22 de maio de 1864. N. 141, p. 02

A comédia em um ato, A caixa do marido e a charuteira da mulher, assinada modestamente por três iniciais, parece obra de obscura paternidade, que não quer aparecer e recolhe-se no mistério. Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma.

Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se estivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro.¹³¹

O censor lamentava não apenas a ausência de qualquer mérito na comédia a ele submetida como também a impossibilidade de propor qualquer restrição à sua representação.

Machado de Assis não foi, no entanto, o único censor a apontar a falha do Conservatório no projeto de fomento à atividade teatral. É possível mesmo afirmar que as complicações existentes na atividade censória da instituição estiveram entre os motivos fundamentais de sua falência. Em 1864, ano da dissolução da entidade, Antônio Félix Martins enviou um relatório ao então ministro José Bonifácio de Andrada e Silva com uma descrição das atividades desenvolvidas até então. Após esclarecer os motivos envolvidos na fundação do Conservatório, o ex-presidente fez uma série de considerações acerca da ação censória praticada pela instituição:

Por este trabalho, sem dúvida penoso, não recebeu nem exigiu esta associação retribuição alguma; apenas desde 1º de janeiro de 1849 concedeu-lhe o Governo a exígua quantia de 600... para auxílio das despesas do expediente e assim sacrificou ela principalmente à censura, isto é, a um serviço público, as suas rendas, provenientes de joias e prestações, que em alguns anos avultaram, e decidiram de ser aplicadas à publicação de uma revista e a prêmios a autores dramáticos nacionais, fins marcados no 10º dos artigos orgânicos.

Nestes últimos tempos o Conservatório Dramático, prosseguindo na sua honrosa e árdua tarefa, vítima de ataques constantes, frequentemente injustos, da parte de interessados, reconheceu que a sua organização não era a mais própria para conservar a força moral necessária. A fim de bem desempenhar as funções para que fora instituído e a missão de que o encarregara o Governo; que os meios de que dispunha, tanto primários, como oficiais, não são bastante para que se sustentasse decorosamente. Elaborou, portanto, um projeto de reforma, que em 1859 submeteu particularmente à apreciação do Ministro do Império, então o Sr. Marques de Olinda.¹³²

¹³¹ ASSIS, Machado de. *Pareceres censórios para o Conservatório Dramático Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1862-1864.

¹³² MARTINS, Antônio Félix. *Relatório a José Bonifácio de Andrada e Silva*, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, sobre as condições do Conservatório Dramático Brasileiro até sua dissolução. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1864. 4 p.

Para Antônio Félix Martins, a dedicação do Conservatório em cumprir sua função como instância censória oficial havia prejudicado sua ação em outras frentes, em especial no desenvolvimento do teatro nacional. Além disso, a censura exercida pela entidade foi motivo também de uma série de ataques contra seus membros, acarretando um “falseamento de sua posição perante o público”¹³³. O ex-presidente argumentou ainda que, devido à ausência de respostas frente aos pedidos enviados ao Governo, os membros decidiram suspender as atividades do Conservatório, em especial aquelas relacionadas à censura dos teatros da corte.¹³⁴

A dissolução do Conservatório Dramático ocorreu quase ao mesmo tempo em que a Imperial Academia de Ópera encerrava também suas atividades. Em conjunto, a crise de duas importantes instituições artísticas do período indica uma alteração efetiva nos parâmetros da atividade teatral oitocentista. No caso do Conservatório, tal mudança se torna ainda mais visível devido à própria natureza da entidade, visto que a partir do final da década de 50 do oitocentos, os debates em torno de composições dramáticas brasileiras inspiradas no realismo revelam uma cisão na concepção de um teatro nacional. Havia, além disso, todo um conjunto de textos como cenas cômicas, operetas, farsas, entre outros, que, mesmo alcançando sucesso nos palcos, não integravam as reflexões em torno da atividade teatral. Ainda que tenha encontrado adeptos entre os dramaturgos, a defesa do teatro como escola de costumes começa a perder espaço para artistas, empresários e atores cujo objetivo era principalmente o de servir o público dos teatros da forma mais agradável possível. Convém destacar mais uma vez que os gêneros mais leves estiveram presentes de maneira recorrente nos palcos da corte desde as primeiras décadas do século XIX; tais composições, porém, não eram relacionadas a uma concepção de atividade teatral de cunho civilizatório, mas sim concebidas como divertimentos voltados para um público de menor ilustração. A partir da segunda metade do século, contudo, os gêneros cômicos não apenas ganharam maior espaço nos palcos como foram pensados em clara oposição a um repertório “artístico”, porém enfadonho. A missão do teatro não seria, portanto, reformar os costumes, mas primordialmente agradar aos espectadores.

Ideia semelhante guiou Aluísio Azevedo na escrita de um artigo em defesa da sua peça *A Flor de Lis*, publicado no jornal *Gazeta da Tarde* em 03 de fevereiro de 1882. A obra, que havia estreado nos palcos em 26 de outubro de 1881, recebeu avaliações desfavoráveis de

¹³³ A expressão aparece em outro trecho do requerimento, também para justificar as medidas adotadas pela entidade.

¹³⁴ As medidas incluem um pedido de orientação destinado às empresas teatrais e informações sobre a guarda dos textos dramáticos, correspondências e pareceres arquivados na instituição.

alguns críticos, que a consideraram levemente imoral e de baixo valor artístico.¹³⁵ *Flor de Lis* não era uma composição original, mas a adaptação de uma opereta francesa de Léon Vasseur¹³⁶, intitulada *Le Droit du Seigneur*, de 1878; a reação negativa frente à opereta de Azevedo se deveu, em grande parte, ao tema retratado na peça – a saber, o instituto da *primae noctis* na Europa medieval. Diante das acusações de imoralidade e de baixa qualidade, o autor procurou se defender alegando que sua composição seria apenas um reflexo da baixa ilustração do público fluminense:

O teatro, segundo todos os exemplos que se possam evocar, nada mais é do que o transmutado da época em que vive, ou por outras palavras é a síntese da moral, do caráter, da índole, dos costumes e das aptidões artísticas e políticas do povo que o sustenta. Partindo deste princípio, o teatro acompanha as transformações de seu tempo e toma a feição e sabor do povo que representa. Se esse povo ou se essa época forem aventureiros e guerreiros ele será fatalmente febril e violento e produz tragédia. Mas se a época for triste e desesperançada, como em geral sucede depois de uma grande calamidade popular, o teatro será lírico, apaixonado, choroso, amigo do suicídio, e então se manifesta pelo drama. E se finalmente o povo for tranquilo, artista, amigo do trabalho útil, prático, calmo e filosófico, surge nesse caso a comédia. Assim cada época e cada povo apresentam uma filosofia, e uma forma especiais. Cada um vê e diz a seu modo sem cogitar o modo de ver e de dizer dos outros. Pois bem, nós que não somos aventureiros, que não temos um passado de luta para arrastarmos um presente de cansaço e desesperança, que não somos igualmente amigos dos trabalhos e das calmas investigações científicas e artísticas, não podemos ter a tragédia, nem o drama e muito menos a comédia. O que teremos então? Sim, o que teremos nós, que não possuímos caráter nacional, nós que não dispomos de ciência, nem arte, nem literatura; nós sem filosofia, sem política, sem paixões elevadas, sem *toilette*, sem saúde, sem coragem para coisa alguma. Nós, nos fazemos representar no teatro pela mágica e pela opereta. Está claro. Nosso ideal é a Romã Encantada, e o Orfeu na Roça. Para um povo como nós somos, só há no teatro uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado, feito de cores vivas, de sons estridentes e de pilhérias velhacas e extravagantes.¹³⁷

¹³⁵ Tal avaliação aparece, por exemplo, no periódico *Gazeta de Notícias*, da qual seguem alguns trechos: “O enredo da peça, quer em francês, quer na imitação, assenta num caso que muitos entendem que ofende a moral, mas que, ainda que assim não seja, é escabrosíssimo para ser tratado diante de um povo, que preza tanto aquilo que ele entende ser a moral, que ainda mantém um Conservatório Dramático como fiador dos bons costumes e da moralidade das famílias”. Bem verdade que nesse artigo a imoralidade da peça é tratada com certa ironia, embora revele também algumas questões que perpassavam sua representação. Em relação à qualidade da obra: “A nosso ver, portanto, a *Flor de Lis* deixou de agradar, não pela tese ser mais ou menos escabrosa, não por ser fresca, como se costuma dizer; mas simplesmente porque não interessa o espectador, nem pela variedade das situações, que lhe provoquem a gargalhada correspondente ao preço do seu lugar, nem por ditos engraçados que deem vida e realce ao diálogo”. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, sábado, 28 de outubro de 1881. Ano VIII, n. 300, p. 02.

¹³⁶ Félix Augustin Joseph Vasseur ou Léon Vasseur (1844-1917) foi um compositor francês, autor de cerca de trinta operetas na França das últimas décadas do século XIX.

¹³⁷ Aluísio Azevedo continua seu texto seguindo a mesma ideia, ou seja, a de que o teatro nacional refletiria a sociedade brasileira. Além disso, criticou o que considerou a hipocrisia do público e justificou o fracasso da peça pela saída prematura do Imperador do camarote real durante a estreia de *Flor de Lis*. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 03 de Fevereiro de 1882. In. FARIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais**, p 577-578.

Aluísio Azevedo, como se vê, considera a opereta e a mágica como expressões da sociedade brasileira não pelas suas qualidades, mas sobretudo por seus defeitos. O drama e a comédia não se sustentariam em solo nacional devido às nossas próprias insuficiências, pois não possuiríamos nem filosofia, nem ciência ou arte expressivas. Trata-se de uma avaliação bastante pessimista e que ecoa os diagnósticos de outros literatos como Machado de Assis e José de Alencar, mas com uma diferença significativa: para Azevedo, restava a resignação e o reconhecimento de que, diante desse cenário, não havia qualquer função civilizatória a ser desempenhada pelo teatro.

Restava, portanto, o mero divertimento do público, função que as operetas e farsas desempenhavam de forma mais que satisfatória desde a década de 50 do oitocentos. No caso das operetas, existe registro de representação de obras de Jacques Offenbach, reputado como maior expoente do gênero na Europa, a partir de 1856, com a estreia de *Les Deux Aveugles* no Teatro Francês, conforme noticiou o periódico *Correio Mercantil* de 16 de novembro daquele ano¹³⁸. Assim, quando da estreia de *Orpheu aux Enfers* em 13 de janeiro de 1865 no *Alcazar Lírico*¹³⁹, o público do Rio de Janeiro já havia se habituado ao gênero das operetas; na ocasião, o *Correio Mercantil* reproduziu algumas impressões, colhidas por um colunista do *Diário do Rio de Janeiro*, acerca da representação da peça de Offenbach:

Representou-se ante ontem à noite, no Alcazar, no meio de grandes aplausos, a ópera cômica de Offenbach Orpheu aux Enfers.

Em Paris subiu esta ópera à cena mais de trezentas vezes consecutivas. Offenbach é o homem das originalidades, e entre suas partituras é sem dúvida esta uma das mais notáveis. Há em todas as peças do Orpheu alguma coisa de novo, de irresistível que obriga a aplaudir.

[...]

O final é também de grande efeito. Os deuses entusiasmados pelo ponche dançam nos domínios de Plutão um *cancan* infernal. A música ruge e arrebatada com verdadeira fúria. É um delírio coreográfico como o pode sonhar Offenbach.¹⁴⁰

Há alguns pontos de interesse nessa passagem, em especial o elogio à dança infernal do final da opereta, uma vez que o *cancan* era relativamente novo nos palcos da corte, embora tenha

¹³⁸ *Les Deux Aveugles* (classificada como bufonaria cômica em 5 atos), composta em parceria com Jules Moinaux, havia estreado no *Théâtre des Bouffens-Parisiens* em 05 de julho de 1855; ou seja, a opereta havia demorado cerca de um ano até chegar aos palcos da corte. Já o Teatro Francês se refere à companhia que se apresentava na sala do Teatro São Januário. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, sábado, 15 de novembro de 1856. Ano XIII, n. 314, p. 04.

¹³⁹ Conforme publicado no *Diário do Rio de Janeiro*. **Diário do Rio de Janeiro: folha política, literária e comercial**. Sexta feira, 13 de janeiro de 1865. Ano XLV, n. 11.

¹⁴⁰ Ao que tudo indica, a crítica foi retirada do *Diário do Rio de Janeiro*, embora conste apenas “retirado do Diário” ao final do texto. *Correio Mercantil*, terça feira, 07 de fevereiro de 1865. Ano XXII, n. 38, p. 03.

se tornado quase onipresente nos anos seguintes.¹⁴¹ O tom adotado pelo colunista também difere significativamente daquele adotado na maioria dos artigos que tratavam sobre o teatro lírico, centrados na apreciação intelectual de óperas italianas.¹⁴² Obviamente, tratava-se de gêneros que mobilizavam expectativas distintas, mas são justamente tais diferenças que indicam uma importante mudança no cenário teatral do período, uma vez que as operetas passaram a ocupar espaço bem maior nos palcos do que o repertório lírico tradicional.¹⁴³

Há ainda outro aspecto digno de nota relacionado à estreia de *Orpheu aux Enfers* no Rio de Janeiro: ao menos duas operetas nacionais foram compostas, inspiradas diretamente na peça de Offenbach. Ambas foram idealizadas e protagonizadas por Francisco Correa Vasques, um dos nomes de maior relevância do gênero cômico no Rio de Janeiro oitocentista.¹⁴⁴ Vasques foi protagonista de inúmeras cenas cômicas e frequentou o palco do Ginásio Dramático durante tempo expressivo, inclusive em sua fase de defesa de um projeto de renovação da cena teatral; todavia, embora reconhecido como cômico de talento, suas encenações não despertavam entusiasmo entre os defensores do teatro como estandarte da civilização. Em 1863, por exemplo, uma de suas cenas cômicas foi duramente criticada por um censor do Conservatório Dramático Brasileiro:

As cenas sem pretensão – e poder-se-ia dizer sem mérito, porque só lhe poderá vir algum da representação – intitulada *A Graça e o Vasques*, escrito pelo ator F. C. Vasques, podem ser licenciadas com a supressão das frases que vão sublinhadas nas duas últimas páginas.

Rio de Janeiro, 09 de abril de 1863. Domingos Jacy Monteiro.

Obs. A supressão é das frases: “mexam-se as nossas pernas”; e mais adiante “e quem disto não gosta que se queixe ao Picanço, que é quem está com a vara”; frases que são ditas no fim pelo 1º [...], que é uma mulher.¹⁴⁵

O parecer foi escrito por Domingos Jacy Monteiro, que julgou o texto de *A Graça e o Vasques* destituído de qualquer mérito, exceto aquele advindo da representação da cena. Tal

¹⁴¹ De acordo com Cristina Magaldi, o canção foi introduzido no Rio de Janeiro pelas operetas de Offenbach e logo se difundiu nos teatros e nos cafés concerto. MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

¹⁴² Em 1868, ainda é possível encontrar comparações entre os dois gêneros em um artigo escrito em defesa das obras de Offenbach: “Não pertenço aos que professam elevado culto pelas produções de Offenbach; não as confundo, nem por gracejo, com a majestade das obras clássicas de Rossini, Meyerber e de outras sumidades musicais cobertas de louros e de prestígio; não posso, porém, recusar ao *Orpheo*, à *Bela Helena* e à *Grande Duqueza* certa originalidade na concepção e na instrumentação, que revelam um talento vigoroso e brilhante no seu gênero.” **Vida Fluminense: folha ilustrada**. Sábado, 10 de outubro de 1868. Ano 01, n. 41, p. 11.

¹⁴³ A difusão do teatro cômico e musicado é abordada no estudo: BRITO, Rubens José de Souza. **O Teatro Cômico e Musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas**. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**.

¹⁴⁴ Para maiores detalhes acerca da trajetória de Francisco Correa Vasques nos palcos do Rio de Janeiro, ver: MARZANO, Andrea. **Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008.

¹⁴⁵ REGISTROS de exame censório da cena cômica *A Graça e o Vasques*, de F. C. Vasques. Rio de Janeiro, 1863. 2 doc. (3 p.).

característica é comum ao repertório cômico do período e indica um dos aspectos contrastantes entre as concepções de atividade teatral no Rio de Janeiro oitocentista, pois um dos pressupostos de um teatro de pretensões artísticas elevadas era o de que o texto deveria ser satisfatório também fora dos palcos, como obra literária.¹⁴⁶ Martins Pena e Vasques, ao contrário, eram destinados apenas aos palcos. Essa foi uma das razões que motivou diversas supressões de trechos nos textos dramáticos, uma vez que algumas frases dariam ensejo a gestos ou insinuações imorais.

No entanto, as operetas criadas a partir de *Orpheu aux Enfers* não se resumiam a pequenos números cômicos. Embora a estrutura geral da obra fosse mantida, a ação era transportada para o Brasil, o que abria possibilidade de utilização de personagens inspirados na sociedade do período. Até mesmo a parte musical cedia espaço para a inserção de ritmos e danças brasileiras em substituição, por exemplo, ao canção que usualmente encerrava as representações das operetas tradicionais.¹⁴⁷ Em comparação com o repertório teatral do período, o modelo utilizado por Vasques apresentava traços de originalidade, elogiados inclusive por alguns colunistas nas páginas dos periódicos oitocentistas. Logo após a estreia de *Orfeu na Roça*, no mês de novembro de 1868, um colunista do *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma crítica com uma série de elogios à opereta de Correa Vasques, destacando, sobretudo, a originalidade da composição:

Mas quem pode dizer onde é o limite das coisas humanas? O Sr. Offenbach atraiu muita gente e pedras; pois mais do que ele está atraindo o Sr. Vasques na Phenix Dramática, com sua inqualificável composição *Orfeu na Roça*.

Chamo-a inqualificável porque realmente não sei que nome tenha em literatura semelhante composição. Não é o *Orfeu nos Infernos* mas segue-o tanto a passo que o melhor nome que o Sr. Vasques podia dar à sua composição seria *A Sombra do Orfeu*.

[...]

Felicitemos o Sr. Vasques pela ideia; felicitamo-lo pelo modo por que tanto ele como todos os seus companheiros compreenderam e desempenharam as partes que lhe foram confiadas; e felicitamos o público fluminense pelas gargalhadas que tem dado e há de dar a custa do Sr. Vasques.

Eu já disse que a obra é inqualificável e por isso não por aí alguém submetê-la às regras de Aristóteles, Horácio ou Boileau; não vá por aí, não senhor: o Sr. Vasques fez uma composição para nos fazer rir; nenhum daqueles mestres deixou preceitos neste sentido; mas o Sr. Vasques achou-os na

¹⁴⁶ Tal recomendação foi dirigida, por exemplo, a Joaquim Manuel de Macedo pelo censor responsável pela análise de *A Torre em Concurso*; em determinado trecho, Tomas Serqueira afirmava o seguinte: “Tomarei ainda uma liberdade: pedirei ao Sr. Dr. Macedo alguma atenção mais ao seu estilo; pedirei que não escreva comédias somente para serem representadas, mas também para serem lidas com fruto.” REGISTROS de exame censório da comédia *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861. 3 p.

¹⁴⁷ Segundo Cristina Magaldi, operetas nacionais e em idioma original passaram a apresentar inserções de temas e dança de origem brasileira, como o cateretê. MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro**, p. 105.

composição de Offenbach e principalmente em si. É a sorte do gênio: criar a arte e por consequência as regras que tem de a dirigir.¹⁴⁸

O autor do texto acima se eximiu da tarefa de enquadrar *Orfeu na Roça* em qualquer gênero conhecido, principalmente nas teorias dramáticas clássicas de Aristóteles e seus discípulos. Esse traço específico, que alguns anos antes seria considerado defeito incorrigível do texto, passou a constituir prova do valor da obra, conforme observado acima.

Em outro texto, dessa vez publicado na *Revista Fluminense*, é possível avaliar outros elementos presentes na opereta de Vasques que, segundo o autor, a qualificariam como uma criação de inegável valor artístico:

Fui ver o teu Orpheu na Roça, e por momentos cheguei a acreditar que me havias transportado ao nosso interior; nutri mesmo desejos de fazer parte desses brincos de S. João, em roda do mastro, e apreciar dançando esse admirável catireté.

Foste tão feliz nessa concepção, como o imortal compositor dessa música esplêndida, divina, o incomparável Offenbach!

A tua paródia, meu Vasques, não é um simples trabalho que passe despercebido aos olhos de um homem de gosto; não é uma dessas ligeiras imitações, vergonhosos plágios, que mesmo no gênero burlesco como a tua, mereçam o acolhimento e o apreço de poucas horas e de poucos apreciadores.

Queres saber a minha opinião?

A tua paródia é uma criação inspirada, é uma produção feliz, é um protesto vivo que fizeste a esses obstinados apologistas do teatro francês e da ópera italiana, convencendo-os de que nossa língua se presta como qualquer outra às doçuras, à fluidez, à amenidade do canto.

[...]

Enfim, a transposição que fizeste de todas as cenas do Orpheu nos infernos para o Orpheu na roça é de suma habilidade.¹⁴⁹

Em conjunto, os dois excertos revelam não apenas a originalidade de *Orfeu na Roça* aos olhos dos contemporâneos como também uma mudança nos parâmetros de avaliação do teatro nacional. O último excerto reproduzido colocou a opereta de Vasques, indubitavelmente, como modelo para a atividade teatral no Rio de Janeiro, uma vez que a caracterizou em oposição aos modelos consagrados do drama francês e da ópera italiana. Além disso, *Orfeu* constituiria prova também da possibilidade de emprego da língua portuguesa em peças musicais – emprego que era considerado inviável por alguns compositores.¹⁵⁰ Nesse sentido,

¹⁴⁸ Coluna *Folhetim* do Diário do Rio de Janeiro, assinada com o pseudônimo de Demócrito. O texto traz ainda outras observações, como o elogio a uma modinha cantada no segundo ato e uma referência à música já amplamente conhecida pelos espectadores, visto que era idêntica à da obra original de Offenbach. **Diário do Rio de Janeiro**. Domingo, 08 de novembro. Ano 51, n. 306.

¹⁴⁹ A coluna é assinada por Persico. **Revista Fluminense: semanário noticioso, literário, científico, recreativo, etc.** Novembro de 1868, ano 1, n. 02, p. 07-08.

¹⁵⁰ Basta recordar as inúmeras óperas nacionais compostas em italiano.

as referências ao retrato dos costumes da roça e à utilização do cateretê no palco apenas reforçam a tentativa de nova orientação para o teatro nacional.¹⁵¹

A Revista de Ano foi outro gênero introduzido nos palcos fluminenses na segunda metade do século XIX, sem, contudo, alcançar o sucesso inicial das operetas. O primeiro registro de uma representação do gênero ocorreu em 1859, no Teatro Ginásio Dramático, com a obra *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justino Figueiredo de Novais¹⁵². Na coluna do *Correio Mercantil* dedicada à cobertura teatral da corte, o ineditismo do modelo é destacado como um fator positivo, conforme pode ser observado abaixo:

[no Ginásio Dramático subirão ao palco as peças:] *As Mulheres de Mármore*, drama; *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, revista cômica do ano de 1858, em que entra quase toda a companhia, representando personagens conhecidas. Consta-nos que a peça é bastante interessante pela felicidade com que se estão caracterizados alguns tipos da atualidade. É um gênero de composição muito usual em Paris, o qual pela primeira vez se representa entre nós.¹⁵³

As Surpresas do Sr. José da Piedade recebeu avaliação elogiosa também no âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro, após ser remetida à entidade pelo secretário do Ginásio Dramático, Joaquim Manuel Gomes de Mendonça. O censor responsável pelo julgamento, João Carlos de Souza Ferreira, assim se manifestou em parecer emitido em 21 de dezembro de 1858:

Passando revista aos acontecimentos, as ideias, aos nossos costumes, que constituíram a vida da sociedade fluminense durante o ano de 1858, os autores da peça intitulada *As Surpresas do Sr. José da Piedade*: acabam de iniciar com feliz sucesso, ou pelo menos de dar uma forma mais definida a um gênero de composição dramática que muito deve agradar ao público. As revistas de ano, que são hoje em França uma obrigação para o teatro, tornar-se-ão também entre nós uma necessidade, cuja satisfação chamará para a carreira dramática os poucos que no país escrevem.

¹⁵¹ Ritmos e instrumentos brasileiros eram considerados em oposição à música europeia em repetição à oposição entre civilização e barbárie. Em um artigo publicado em 1852, na Revista Guanabara, essa formulação aparece de forma explícita: após um diagnóstico desolador das artes nacionais, o autor pede medidas urgentes do Governo em prol da música, teatro e literatura. Do contrário, adverte o autor, o país ainda sofreria com a estagnação das diversas artes e continuaria confundindo durante muito tempo “as cordas da lira celeste com as do machete do catiretê”. **Guanabara, Revista Mensal Artística, Científica e Literária**. 16 de outubro de 1852, p. 152. O “machete”, instrumento citado, consiste em um pequeno cordofone de mão, de caixa em forma de oito, usado em Portugal pelo menos desde o século XVIII e pertencente à família das violas de mão; “Catiretê” é uma dança brasileira de origem africana.

¹⁵² Embora existam dúvidas sobre a autoria do texto Rubens José de Souza Brito, concorda com Lafayette Silva que indicou como autor da revista Justino de Figueiredo Novais. BRITO, Rubens José de Souza. O Teatro Cômico e Musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 225.

¹⁵³ **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, domingo, 16 de janeiro de 1859. Ano XVI, n. 10, p. 01.

Escrita com gosto e por vezes com muito espírito, animada por uma branda crítica, esta peça merece não só a licença para ser representada, mas também algumas palavras que animam seus autores a seguir por esse trilho.¹⁵⁴

Embora as revistas de ano fossem novidade na corte, os autores dos dois excertos acima destacam que o gênero já era bastante difundido na França, o que os autorizaria a prever uma carreira de sucesso também no Brasil.

As previsões de sucesso, contudo, não se concretizaram, ao menos em um primeiro momento¹⁵⁵. As revistas de ano ainda teriam de esperar cerca de quinze anos para cair nas graças do público fluminense com *O Mandarim*, composição de Artur Azevedo que estreou em 1884. A se por fé nas avaliações dos contemporâneos, parte das dificuldades enfrentadas pela revista *As Surpresas do Sr. José da Piedade* adveio da própria estrutura da composição, baseada na crítica e sátira de personagens e situações de memória recente na corte. Esta foi a avaliação, por exemplo, do responsável pela coluna *Crônica da Quinzena* de 19 de janeiro de 1859, seção publicada regularmente na *Revista Popular*:

Esse gênero de trabalho, desconhecido entre nós, não pode ser devidamente apreciado por uma sociedade que faz garbo de ostentar-se prevenida e ultra suscetível; quando no mais insignificante gracejo se enxerga uma ofensa, quando na mais leve censura divisa-se um ataque feito a interesses pessoais, debalde se pretenderá introduzir nos nossos teatros a revista, cujo fim único é reproduzir na cena os fatos extravagantes e ridículos que se deram durante o ano.¹⁵⁶

A análise realizada ecoava uma ponderação feita pelo secretário do Conservatório Dramático Brasileiro em despacho relativo ao parecer citado anteriormente. No texto, escrito em 02 de janeiro de 1859, Josino do Nascimento Silva julgou que os autores da revista foram demasiado acanhados na crítica aos costumes, por temor da reação do público fluminense:

Conformando-me com o voto do censor, autorizo quanto me é permitido a representação desta peça nos teatros da Corte. A ideia é nova entre nós; a novidade acanhou os autores; temeram ofender melindres e não deram todo o desenvolvimento que comportava a composição. É pena; capacidade têm eles e demasiado o provaram nos dois atos que escreveram. O público apreciará devidamente, e para o ano próximo a Revista será menos acanhada.¹⁵⁷

¹⁵⁴ REGISTRO de exame censório do drama *As surpresas do Sr. José da Piedade*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (3 p.).

¹⁵⁵ Ainda segundo Rubens José de Souza Brito, a revista foi retirada de cartaz após três ou quatro representações, porque ridicularizava o periódico *Diário do Rio de Janeiro*. BRITO, Rubens José de Souza. *O Teatro Cômico e Musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas*. In: FARIA, João Roberto de (org.). **História do Teatro Brasileiro**, p. 225.

¹⁵⁶ **Revista Popular**. *Crônica da Quinzena*. P. 125. Tomo 1.

¹⁵⁷ REGISTRO de exame censório do drama *As surpresas do Sr. José da Piedade*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (3 p.).

Ainda que o texto de Justino Novais não tenha sofrido nenhuma alteração ou supressão, a postura adotada por diversos censores permite afirmar que a cautela dos autores revelava temor não apenas em relação ao público, mas também em relação aos próprios membros do Conservatório. Alguns anos após a estreia de *As Surpresas*, a representação de traços específicos do cotidiano oitocentista ainda enfrentava resistência entre os homens de cultura do período, como mostra o parecer relativo à comédia *O Semana Ilustrada*, submetida à instituição em 1862:

A comédia *O Semana Ilustrada* não merece do Conservatório Dramático licença para ser representada porque na cena III se vê uma mãe ensinar à sua filha como, por namoro, deve iludir a vigilância paterna, explicando-se a mais devassa criatura; e porque nesta composição se manifesta a intenção de ferir a pessoa do Redator de conhecido periódico, que se publica nesta corte, designados pelos seus próprios nomes: peca, portanto, contra a guarda moral e decência pública. Como feitura literária, tudo lhe falta, principiando pela observância dos rudimentos gramaticais.¹⁵⁸

O parecer acima foi emitido por José Pedro Xavier da Silva, em 05 de março de 1862, e indicava como impeditivos para a concessão da licença uma cena considerada imoral, além da menção satírica a uma figura pública.

Mas em 1884, quando *O Mandarin* estreou no palco do Teatro Príncipe Imperial, as expectativas em torno da atividade teatral no Rio de Janeiro haviam se alterado de forma acentuada. As operetas nacionais inspiradas no *Orfeu na Roça* se multiplicavam nos palcos, bem como cenas cômicas e outros gêneros leves.¹⁵⁹ É certo que a defesa de um teatro voltado para o progresso nacional, via reforma dos costumes, ainda encontrava adeptos. Todavia, a defesa de um teatro destinado ao divertimento dos espectadores e destituído de pretensões pedagógicas passou a ganhar espaço maior entre dramaturgos e literatos. A partir disso, a possibilidade de criação de novos projetos de desenvolvimento para o teatro nacional estava aberta, porém ainda alvo de resistência de parte expressiva dos contemporâneos. Um texto escrito por Artur Azevedo em 1886 ilustra a existência de diferentes visões sobre a atividade teatral no oitocentos, bem como de orientações para as composições dramáticas nacionais. O texto, intitulado A Propósito do Teatro, foi veiculado nas páginas de *O Mequetrefe* de 30 de março de 1886 e começa com a reprodução de uma carta recebida por Artur Azevedo:

¹⁵⁸ O parecer de José Pedro Xavier da Silva veio apenas reforçar o julgamento do primeiro censor, João José do Rosário, em 17 de fevereiro de 1862: “Creio que é conveniente negar-se a licença pedida para a representação da comédia. Sempre oponho-me a que se faça da cena um pelourinho”. REGISTRO de exame censório da comédia *O Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (4 p.). Uma comédia com nome semelhante já havia sido licenciada no ano anterior, em parecer escrito por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. REGISTROS de exame censório da peça *O Sr. Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

¹⁵⁹ A sequência das obras e os respectivos autores aparecem no final do primeiro capítulo da presente tese.

Tenho presente uma cartinha concebida nos seguintes termos:
 Meu caro Eloy, – Rio, 22 de março de 1886. – Ainda não pude atinar com a causa que atuou em seu espírito, obrigando-o a buscar no Oriente assunto para a compostura da Donzela Teodora.
 Realmente o abastardamento não para em seus efeitos ingratos para o completo aniquilamento dos costumes na sociedade e no teatro!
 Escritores mataram o drama nacional com sua indiferença, com seu desprezo, para entregar-se às libações torpes das estrangeiradas...
 Hoje, comediógrafos, libretistas, buscam inspiração longe do lugar onde o gênio brasileiro deve ativar-se.
 Abdon Milanez, que V. tanto encarece, tem em mãos uma partitura... Ative-se V. com o mais trabalhador dos autores de peças teatrais, às quais se prendem não pequenos e legítimos sucessos, em levar para a cena os costumes nacionais, tão belos de poesia e tão cheios de exemplo no presente. Ou, quando não queira visar tempo tão moderno, vá aos arquivos e de lá extraia tipos e assuntos do tempo em que o Brasil colonial oferecia pela rica tradição, episódios interessantes, nos quais a primitiva vida brasileira se entretinha de singelas e deliciosas folganças.
 Talvez assim consigamos pela opereta o que não conseguiu o drama: o reerguimento do teatro nacional.
 A sua preciosa atenção desvia para estas linhas quem se confessa e se subscreve. – Seu etc. – Carlos Vidal.¹⁶⁰

A resposta de Artur Azevedo a essa exortação pode ser dividida em duas partes: inicialmente, o dramaturgo rejeitou a opereta como modelo para o teatro nacional, indicando a ausência de qualidades literárias nos libretos como justificativa, uma vez que tais composições extraíam suas virtudes dos efeitos de encenação. Por outro lado, o retrato dos costumes por si só não bastaria para conferir o sucesso desejado aos textos dramáticos nacionais, conforme experiência vivenciada pelo próprio Artur Azevedo.¹⁶¹

Quase meio século após a estreia de *Antônio José* no palco do Teatro São Pedro de Alcântara, a tópica do desenvolvimento e consolidação do teatro nacional continuava a orientar as reflexões dos homens de cultura do oitocentos. Durante parte expressiva desse período, a atividade teatral encontrou-se vinculada a um projeto de avanço civilizacional da nação, encarregada de veicular mensagens de cunho moralizante e pedagógico para um público crescente dos teatros da corte. Parte importante desse projeto coube ao Conservatório Dramático Brasileiro, que se encarregou não apenas de levar a cabo uma censura estritamente moral das peças que lhe foram submetidas, mas de promover debates artísticos entre seus membros, ainda que tais debates ocorressem, em muitos casos, de forma involuntária. A instituição, criada com o objetivo de guiar os passos do teatro no país, logo em seus primeiros

¹⁶⁰ **O Mequetrefe**. 30 de março de 1886, ano 12, n. 403, p. 03.

¹⁶¹ Conforme descrito no excerto a seguir: “Não se diga que a minha opereta *Os Noivos*, posta em música por Sá Noronha, não era uma peça eminentemente nacional; pois por falta de mise-en-scène, teve apenas quarenta ou cinquenta representações, ao passo que a *Princesa dos Cajueiros*, cuja ação se desenvolve num país de fantasia, subiu a cento e muitas.” **O Mequetrefe**. 30 de março de 1886, ano 12, n. 403, p. 03.

anos foi transformada em instituição censória oficial dos teatros do Rio de Janeiro. A partir de então, todos os textos dramáticos a serem encenados na corte deveriam ser-lhe enviados para análise e posterior concessão de licença para representação. No âmbito da instituição, o debate em torno das obras a ela submetidas revelou mais nuances do que faria supor sua condição de tribunal de censura dos teatros: nos diversos pareceres emitidos no decorrer da existência da entidade, questões de ordem estética apareciam estritamente associadas com a concepção de moralidade postulada para a atividade teatral. Em outras palavras, a constituição de uma dramaturgia nacional deveria integrar, necessariamente, a dimensão pedagógica da atividade teatral.

Entretanto, a diversificação do cenário teatral no Rio de Janeiro impôs uma constante reavaliação dos parâmetros tanto para a crítica como para os dramaturgos. Se em um primeiro momento, o controle dos excessos do teatro de inspiração romântica se mostrou consensual, a emergência do realismo provocou uma cisão no interior do Conservatório. Para os contemporâneos, tratava-se de conciliar na representação teatral o conteúdo crítico que constituía o cerne do movimento realista e a reforma dos costumes que guiava o desenvolvimento do teatro nacional. Ainda que enfrentando resistência, a representação de elementos do cotidiano da sociedade fluminense a partir de um viés marcadamente crítico impôs-se nos teatros da corte. Tal deslocamento nos parâmetros de representação permitiu uma ampliação nos temas e formas à disposição dos dramaturgos, favorecendo inclusive expressões antes consideradas inferiores na hierarquia de gêneros praticamente abandonada na segunda metade do oitocentos. Ao contrário da produção nacional precedente, os novos gêneros eram fundamentados na ação dramática e não nos recursos literários ou no seu conteúdo pedagógico. É certo que composições inspiradas em modelos dramáticos mais livres se fizeram presentes nos palcos durante todo o século XIX; contudo, foi apenas a partir da década de 60 do oitocentos que gêneros como as operetas e as revistas de ano alcançaram difusão expressiva nos teatros da corte. Diante de tamanho sucesso, os novos modelos foram adotados inclusive por literatos como Artur Azevedo, interessados em servir o público com composições agradáveis em lugar de veicular propostas de reforma social. É bem verdade que, inicialmente, tais gêneros continuaram ocupando posição inferior no projeto de consolidação do teatro nacional, pautado ainda por um ideal civilizatório. Contudo, no final do século XIX, tal concepção de atividade teatral já havia perdido muito de seu encanto e influência, possibilitando a emergência de novos projetos para o teatro nacional – seja de projetos que privilegiavam apenas a função lúdica do teatro, seja daqueles que buscavam na descrição dos costumes locais a força capaz de animar as artes nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

No último quarto do século XIX, o cenário teatral do Rio de Janeiro exibia um notável desenvolvimento, ilustrado pelo grande número de casas teatrais e pela circulação de obras e gêneros dos mais diversos. Todavia, caso se utilizassem os parâmetros cultivados nas décadas anteriores para avaliar esse desenvolvimento, seria forçoso indicar uma estagnação, quando não um claro retrocesso. Comumente concebida como uma atividade que transitava entre dois polos distintos – a reforma dos costumes e o divertimento do público –, nas últimas décadas do oitocentos parecia bastante evidente aos contemporâneos a prevalência do último objetivo, face ao grande sucesso de operetas, comédias e das revistas de ano. Seria bastante plausível, portanto, descrever todo o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro a partir destas duas frentes: a primeira, em defesa de um teatro moralizador; e a outra, que apostava na conquista do público por meio de uma atividade mais lúdica. Tal afirmação, contudo, necessita de alguns reparos, pois o cenário que se apresentou nas páginas precedentes contém mais nuances do que a contida na sentença acima.

A atividade teatral fluminense encontrou amplo apoio estatal durante grande parte do século XIX. Desde a fundação do Real Teatro São João, em 1813, até os subsídios concedidos ao Ginásio Dramático, em 1855, o Estado atuou como fiador das atividades de diversos teatros e companhias dramáticas, principalmente por meio de subsídios e concessão de loterias. Paralelamente, foram criadas importantes instituições de fomento à atividade, caso do Conservatório Dramático Brasileiro e da Imperial Academia de Ópera, ambos voltados para o estímulo aos autores nacionais e à representação de obras dramáticas e líricas. O papel fundamental do poder público foi evidente, por exemplo, na estreia de *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*: tanto a companhia dramática responsável quanto o Teatro São Pedro de Alcântara haviam sido agraciados com verbas públicas. Mesmo o Ginásio Dramático, emblema de renovação da cena brasileira, foi presenteado com a concessão de loterias. A mesma conclusão é válida para o teatro lírico, cujos avanços mais importantes se deram por meio da Imperial Academia de Ópera, responsável pelas encenações de *A Noite de São João* e de outras óperas nacionais na década de 60 do oitocentos. Também as récitas de obras europeias dependiam de apoio financeiro do Estado para se tornarem viáveis para companhias e empresários, como se viu pelo hiato de cerca de dez anos sem apresentações do gênero, causado pelo corte de subsídios.

Diante do papel fundamental desempenhado na organização teatral do período, o poder público tentou, por vezes, direcionar o desenvolvimento da atividade. Nesse sentido,

seus esforços convergiam com o de literatos e dramaturgos, que compartilhavam expectativas bastante semelhantes quando o assunto era a constituição de um *teatro nacional*. Não apenas a participação do Estado era entendida como fundamental em instituições como o Conservatório de Música e a Imperial Academia, como a implementação de regras de conduta nos teatros encontrou amplo respaldo nas páginas dos periódicos oitocentistas. Por sua vez, os subsídios às casas teatrais possuíam como contrapartida exigências várias, como a contratação de companhias dramáticas e líricas ou mesmo tentativas de minimizar os efeitos da concorrência entre os teatros. Na origem de todas essas medidas estava a percepção da atividade teatral como expressão artística essencial para o progresso da nação, o que justificaria os aportes de recursos públicos e certo grau de controle estatal sobre os teatros da corte.

Uma das instituições que atuou de forma mais decisiva na trajetória do teatro nacional foi o Conservatório Dramático Brasileiro. Embora criada por dramaturgos e literatos na forma de uma associação voltada para o incentivo da arte dramática brasileira, logo a entidade se viu convertida em instância censória oficial. Nos vinte primeiros anos em que desempenhou tal função – relativos à primeira fase da entidade –, o Conservatório Dramático analisou todos os textos dramáticos a ele enviados, totalizando quase dois mil pareceres emitidos. Porém, longe de se constituírem como meros juízos morais, os julgamentos realizados pelos membros da entidade expressam muito das expectativas dos contemporâneos em relação à atividade teatral como um todo e ao *teatro nacional* em particular.

Inicialmente, deve-se destacar no âmbito da instituição a prevalência de uma concepção de atividade teatral voltada para a reforma dos costumes. Na primeira década de existência da associação, prevaleceu nos juízos emitidos a defesa de regras bastante rígidas para a representação teatral, tais como a observância de algumas das regras do teatro clássico – unidade de ação, tempo e lugar –, linguagem correta, exposição de uma tese moral pela obra, pintura de caracteres virtuosos e, por fim, a proibição do retrato de qualquer comportamento imoral nos palcos. Ora, tais critérios eram bastante semelhantes àqueles contidos no regulamento que estipulava as regras de censura teatral, promulgado em 1845, e que proibia nos palcos qualquer ofensa à moral, à religião e aos poderes constituídos. A convergência seria facilmente justificada pela designação do Conservatório como tribunal de censura oficial; todavia, dois anos antes da entidade assumir tal função, seus artigos orgânicos já indicavam a criação de uma comissão para avaliação de peças nacionais, com critérios praticamente idênticos.

O consenso observado nos primeiros anos de atividade da instituição, porém, desfez-se na fase final de sua existência. As dificuldades enfrentadas pelo Conservatório nesse período foram decorrentes, em grande parte, da introdução dos preceitos do realismo dramático nos palcos do Rio de Janeiro. Até então, é possível identificar um controle mais efetivo dos conteúdos veiculados nos palcos, controle que pode ser ilustrado pelas proibições das obras de autores como Gonçalves Dias e Friederich Schiller. Em oposição aos exageros reputados à denominada *escola moderna ou romântica*, muitos membros demonstraram entusiasmo em relação a autores que buscaram adaptar o modelo do drama histórico ao teatro nacional, utilizando para tanto episódios retirados do passado brasileiro, desde que retratados de forma adequada. Nesses casos, a adequação defendida pelos censores remetia à exposição de exemplos virtuosos nos palcos e à supressão de atos e condutas imorais. As peças inspiradas nos preceitos do realismo, contudo, solaparam as bases do controle exercido pelos censores por dois motivos fundamentais: em parte expressiva dos dramas e comédias produzidos no período, a reforma dos costumes seria alcançada mediante a exposição de comportamentos torpes e indecorosos. Toma-se, por exemplo, a proliferação de peças que abordavam temas como a prostituição ou casamentos “arranjados”; para os dramaturgos, era essencial que tais assuntos fossem tratados nos palcos como forma de corrigir os vícios da sociedade. Não foram poucos, porém, os membros do Conservatório que se insurgiram contra tal modelo de representação, usando para tanto os meios à disposição, ou seja, a proibição da peça ou alteração de trechos. O segundo motivo advém do fato de que muitos literatos eram também membros e censores da instituição, o que colocava autores identificados com a escola realista na posição de avaliar a produção de seus próprios pares.

É bem verdade que tal particularidade esteve presente em toda a existência do Conservatório, embora tenha se constituído como foco de tensão apenas em sua fase final. O fato pode ser relacionado a algumas das características do cenário teatral fluminense da metade do oitocentos, como a existência de uma companhia dramática que simbolizava a renovação do teatro brasileiro e a maior adesão de dramaturgos ao novo modelo de composição; deve-se considerar também a maior autonomia de alguns teatros, que não dependiam de maneira fundamental de apoio estatal para se manterem em funcionamento. De toda forma, os debates suscitados por várias obras submetidas ao Conservatório são reveladores de divergências no projeto de construção do teatro nacional. Havia, decerto, consenso em torno da necessidade de formação de artistas e músicos nacionais e da valorização do texto dramático escrito a partir de determinadas convenções literárias. Mais importante, era visto como essencial o incremento no número de composições brasileiras e a

vinculação do teatro ao projeto de ilustração da sociedade. Muitas das críticas dirigidas a João Caetano, aliás, decorreram da escolha do ator em privilegiar peças estrangeiras consideradas de baixo valor artístico e, portanto, estéreis para o progresso do teatro no país.

Foi justamente o último ponto que mais gerou divergências no âmbito do Conservatório Dramático Brasileiro, o que acabou por colocar em xeque a própria existência da entidade. Em alguns momentos, censores como Machado de Assis – ele mesmo entusiasta do projeto do Ginásio Dramático – lamentavam ceder aos regulamentos e conceder licença a obras de baixo valor artístico. Outros membros, como Henrique Cezar Muzzio, elaboravam pareceres mais semelhantes a apologias de determinados textos, frente às críticas de outros censores. Em outro polo, estavam aqueles que consideravam dever do Conservatório purgar o teatro nacional de qualquer imoralidade ou ofensa ao público.

Dessa forma, embora ainda exercesse controle sobre o conteúdo veiculado nos palcos fluminenses, a censura tornou-se menos rígida com a representação de determinados comportamentos e condutas. Ao menos entre os membros do Conservatório, o projeto de desenvolvimento do teatro nacional inspirado no realismo parece ter prevalecido. Isso não equivale a afirmar a existência de um movimento coeso e autônomo voltado para a implantação do realismo francês nos palcos brasileiros. Os critérios artísticos utilizados no julgamento de composições permaneceram difusos, como ilustraram os pareceres de duas peças de Pinheiros Guimarães, entre outros exemplos. No entanto, o retrato direto e a crítica contundente aos vícios observados na sociedade pareceram, a muitos dramaturgos, conciliar-se naturalmente com o projeto de educação do público almejado pela arte teatral. É possível afirmar, portanto, que o Conservatório Dramático conferiu certa legitimidade a diversas peças que, uma vez encenadas, causaram impacto significativo entre o público em geral. Talvez o caso mais emblemático seja o da representação de *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar, retirada de cena pela polícia após poucas encenações; na ocasião, tanto o autor quanto outros literatos utilizaram a permissão concedida pela instituição como um atestado da adequação da obra aos palcos. Diante de dissensões internas entre os membros e constantes críticas externas, o Conservatório Dramático Brasileiro foi dissolvido em 1864 sob a alegação de que, além da insuficiência dos subsídios recebidos, a atividade censória exercida durante quase vinte anos havia prejudicado a dedicação da associação à causa do teatro nacional.

A extinção do Conservatório Dramático coincidiu com a emergência de novos gêneros teatrais, em especial de modelos de encenação mais abertos e satíricos, fato observado a partir da década de 60 do oitocentos. O sucesso crescente das comédias, operetas e revistas de ano aparentemente simbolizaria a vitória de um teatro mais popular frente a um projeto mais

excludente e elitista. Todavia, várias são as ressalvas que devem ser feitas em relação a essa conclusão. Convém destacar, inicialmente, que os gêneros leves frequentaram os palcos da corte durante praticamente todo o século XIX; no conjunto de pareceres emitidos pelo Conservatório, é grande o número de comédias, farsas, cenas cômicas e peças musicadas, inclusive em língua estrangeira. Não há, nesses pareceres, qualquer evidência de uma restrição maior; ao contrário, o tratamento cômico de alguns temas como adultério e escravidão tornava-os mais palatáveis para a maioria dos censores. Já em relação ao modelo de encenação, é possível traçar um paralelo também entre o teatro francês musicado e as cenas cômicas existentes nos anos anteriores. É inegável, contudo, que a partir da década de 60 do oitocentos, o controle exercido sobre os palcos da corte já não era tão forte como aquele que predominou na primeira metade do século. Além disso, a maior tolerância com a representação de determinadas condutas e comportamentos nos palcos, decorrência da inspiração nos pressupostos do realismo dramático, favoreceu também as composições que apostavam no retrato satírico da sociedade fluminense do oitocentos. Alguns temas, porém, permaneceriam como interditos nos palcos, alcançando igualmente todos os gêneros dramáticos e musicais.

Posto isso, o volume de peças compostas nas últimas décadas do século XIX indica, de fato, uma alteração na cena teatral do período. Contudo, não se pretende estabelecer uma relação de causa e efeito entre a perda de efetividade da censura exercida pelo Conservatório Dramático e a consolidação dos gêneros leves nos palcos. Analisados em conjunto, os dois fatos constituem indício das alterações nas concepções de atividade teatral no período: a partir de então, o desenvolvimento do teatro nacional não poderia prescindir de contribuições antes reputadas como pertencentes a gêneros inferiores, nem de temas próximos ao cotidiano fluminense, considerados estéreis para a constituição de uma literatura dramática brasileira.

Cabe ressaltar, no entanto, que não se trata de uma ruptura absoluta. Nas décadas que se seguiriam, concepções distintas continuariam convivendo e a defesa de um teatro nacional pautado por um ideal literário e moralizador encontraria ainda muitos defensores entre dramaturgos e literatos, fato atestado pela própria recriação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1865. Por fim, o desenvolvimento do cenário teatral do Rio de Janeiro no último quarto do oitocentos não se baseou no modelo de apoio estatal observado anteriormente, pois tanto os teatros como as companhias eram, majoritariamente, empreendimentos particulares. A concorrência estabelecida entre as diversas casas teatrais obrigou os empresários a lançarem novas obras e gêneros nos palcos, em uma busca incessante para atrair os espectadores. Nesse processo, foram os autores que apostaram em

gêneros mais leves e com maiores atrativos aos olhos do público fluminense, aqueles que alcançaram maiores benefícios.

REFERÊNCIAS

1 Documentação

1.1 Legislação

Coleção de Leis do Brasil de 1810 – Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

Coleção das Leis do Império do Brasil. Tomo IX, Parte 1. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1847.

Coleção de Leis do Império do Brasil. Tomo X, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1848.

Coleção de Leis do Império do Brasil. Tomo XVIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1855.

Coleção das Leis do Império do Brasil de 1837. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1861.

1.2 Libretos de peças líricas:

- Libretos disponíveis em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>

O Triunfo da América. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1810.

A União Venturosa. Antônio Bressane Leite. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1811.

O Juramento dos Numes. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813.

Augurio di Felicitá. Marcos Portugal. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817.

Prólogo Dramático. Manuel de Araújo Porto Alegre. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. P. Brito, 1837.

Il Genio Benefico Del Brasile. Antônio José de Araújo. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. P. Brito, 1847.

A Noite de São João. José de Alencar. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857.

- Libretos consultados na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira. Luiz Vicente de Simoni. Rio de Janeiro: Typ. Dois de Dezembro, 1854.

O Fantasma Branco. Joaquim Manoel de Macedo. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dois de Dezembro, 1856.

Lindóia. Ernesto Ferreira França. Leipzig, 1859.

A União do Império. Rio de Janeiro: Typ. Paula Brito, 1860.

Moema e Paraguassu: episódio da descoberta do Brasil. Ópera Lírica em três atos. Francisco Bonifácio de Abreu. Rio de Janeiro: Typ. do Regenerador, 1860.

REIS, A. J. Fernandes dos. **A Noite do Castelo.** A. J. Fernandes dos Reis. Rio de Janeiro: Typ. Paula Brito, 1861.

Joana de Flandres ou A Volta do Cruzado. Salvador de Mendonça. Rio de Janeiro: 1863.

O Vagabundo ou A Infidelidade, Sedução e Vaidade Punidas. Francisco Gumirato. Rio de Janeiro: Typ. do Comércio, 1863.

1.3 Textos Dramáticos

Antologia da Comédia de Costumes. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Antologia do Teatro Brasileiro: séc. XIX – Comédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Antologia do Teatro Realista. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Antologia do Teatro Romântico. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Comédias. José de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Comédias (1833-1844). Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Comédias (1844-1845). Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Comédias (1845-1847). Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Dramas. José de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Teatro de Gonçalves Dias. Gonçalves Dias. São Paulo: Martins Fontes, 2004

Tragédias. Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

1.4 Antologia ou Coletâneas de Textos Críticos:

Ao Correr da Pena. José de Alencar. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, s/d.

Agrário de Meneses. Carta dirigida ao secretário do Conservatório Dramático Brasileiro do Rio de Janeiro (1857). In: FÁRIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

Álvares de Azevedo. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. FÁRIA, João Roberto de. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

Francisco Pinheiro Guimarães. *História de Uma Moça Rica*. Rio de Janeiro, Typ. do Diário do Rio de Janeiro, 1861, Reproduzido em Pinheiro Guimarães. *Na Esfera do Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937, pp. 491-496. In: FÁRIA, João Roberto de. **Ao Correr da Pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, s/d.

Machado de Assis. **Do teatro: Textos críticos e escritos diversos**. João Roberto de Faria (org.). São Paulo: Perspectiva.

Martins Pena. **Folhetins: a semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

1.5 Periódicos

A Borboleta: periódico miscelânico. Rio de Janeiro, Typ. J.E.S. Cabral.

A Lanterna Magia: periódico plástico-filosófico. Rio de Janeiro, Typ. Francesa.

A Nova Minerva: revista dedicada às ciências, artes, literatura e costumes. Rio de Janeiro, Tipografia de M. A. da Silva Lima.

A Vida Fluminense: folha ilustrada. Rio de Janeiro: Typ. do Diário do Rio de Janeiro.

Brazil: órgão do partido conservador. Rio de Janeiro.

Correio Mercantil: instructivo, político, universal. Rio de Janeiro, Typ. do Correio Mercantil.

Correio do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. Officina de Silva Porto.

Correio Oficial. Rio de Janeiro: Typ. Nacional.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. do Diário.

Entreacto: jornal ilustrado com retratos e caricaturas. Rio de Janeiro: Typ. Paula Brito.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: Typ. Sete de Setembro.

Jornal dos Debates: políticos e literários. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp.

Jornal do Comércio. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Comp. de J. Villeneuve.

Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades. Rio de Janeiro: Typ. Dous de Dezembro – de Paula Brito.

Merrimac: publicação hebdomadária, humorística, crítica, satírica e litteraria. Rio de Janeiro: Typ. Portugal e Brasil.

O Artista: publicação Semanal sobre Teatros. Rio de Janeiro: Typ. Philantropica.

O Beija Flor: jornal de instrução e recreio. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Comp. de J. Villeneuve.

O Brasil: *vestra res agitur*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de I. P. da Costa.

O Chronista. Rio de Janeiro: Typ. Commercial de Silva & Irmão.

O Clarim dos Theatros: publicação crítica. Rio de Janeiro: Typ. Francesa.

O Correio da Tarde: jornal comercial, político, literário e noticioso. Rio de Janeiro: Typ. do Correio da Tarde.

O Correio das Modas: jornal crítico e literário das modas, bailes, teatros, etc. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert.

O Despertador: Commercial e Político. Rio de Janeiro: Typ. da assoc. do Despertador.

O Espectador: publicação quinzenal; órgão consagrado à arte dramática. Rio de Janeiro: Typ. do Espectador.

O Espelho: revista mensal de litteratura, modas, industria e artes. Rio de Janeiro: Typ. de F. de Paula Brito.

O Espelho Diamantino: periodico de litteratura, belas artes, teatro e moda. Rio de Janeiro: Imperial Typographia de P. Plancher-Seignot.

O Gosto: jornal de theatros, litteratura, modas, poesia, música e pintura. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. de P. Brito.

O Maiorista. Rio e Janeiro: Typ. da Viuva Ogier e Filho.

O Mequetrefe. Rio de Janeiro: Typ. e Xylographia da Distração.

O Patriota: jornal literário, político e mercantil do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Impressão Régia.

Revista Brasileira: jornal de sciencias, lettras e artes. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert.

Revista Fluminense: semanario noticioso, litterario, scientifico, recreativo, etc. Rio de Janeiro: Typ. de Quirino e Irmão.

Revista Theatral: jornal diletanti, variado e imparcial. Rio de Janeiro: Typ. Commercial.

Guanabara: revista mensal artistica, scientifica e litteraria. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes.

Minerva Brasiliense: jornal de sciencias, letras e artes. Rio de Janeiro: Typ. de J. E. S. Cabral.

Nitheroy, revista brasiliense: sciencias, letras e artes. Paris: Dauvin et Fontaine.

Revista Popular. Noticiosa, Scientifica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical, etc. Rio de Janeiro: Typ. de Quirino e Irmão.

Semana Ilustrada. Rio de Janeiro: Typ. Brito & Braga.

1.6 Coleção Conservatório Dramático Brasileiro: pareceres e outros documentos

As citações dos pareceres foram padronizadas com as seguintes informações: título da obra, local, ano e quantidade de páginas. Para maiores detalhes, consultar:

Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico / organização e indexação, Valéria Pinto Lemos; inventário, Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quêzia Junia de Moraes Rocha. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

ARTIGOS para a reformulação dos estatutos do Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro, 9 ago. 1862. 5 doc. (34 p.).

ATA do Conservatório Dramático Brasileiro: sessão do conselho de 27 jun. 1858. Rio de Janeiro, 27 jun. 1858. 7 p. Trata de: influência das obras do repertório francês; moralidade pública.

DECRETO nº 425, de 19 jul. 1845, estabelecendo regras para a censura das peças a serem representadas nos teatros da Corte. Rio de Janeiro, 1843-1845. 2 doc. (18 p.).

REGISTRO das peças examinadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro no ano de 1860, com o cabeçalho *1860 - Auxiliar para o expediente da censura*. Rio de Janeiro, 1859-1860. 12 p.

REGISTRO das peças examinadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro no período de dez. 1862 a maio 1864. Rio de Janeiro, 1862-1864. 27 p.

RELATÓRIO das atas do Conservatório Dramático Brasileiro feitas entre 1862 e 1863, tratando de dificuldades para o funcionamento da entidade e solicitando a sua reorganização. Rio de Janeiro, 1863. 3 p.

MARTINS, Antônio Félix. Relatório a José Bonifácio de Andrada e Silva, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, sobre as condições do Conservatório Dramático Brasileiro até sua dissolução. Rio de Janeiro, 11 maio 1864. 4 p.

MARTINS, Antônio Félix. Ofício a Ângelo Muniz da Silva Ferraz, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, sobre as atividades do Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro, 2 jan. 1860. 4 p.

BIVAR, Diogo Soares da Silva de. Ofício ao marquês de Olinda com quadro estatístico das composições examinadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro em 1857. Rio de Janeiro, 5 mar. 1858. 3 p.

PARECERES sobre as três composições líricas: *Lindóia*, *Moema* e *Moema e Paraguassu*, apresentadas ao Conservatório Dramático Brasileiro em sessão de 13 de Fevereiro de 1852. In: FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindoia**: tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: 1859, p. 111.

ASSIS, Machado de. Pareceres censórios para o Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro, 1862-1864. 33 f. Conjunto de registros de exames realizados pelo Conservatório Dramático Brasileiro tendo Machado de Assis como censor. Contém: designação de censor; parecer. Peças examinadas e datas dos pareceres: *Clermont, ou A mulher do artista*, em 16 mar. 1862; *Finalmente*, em 20 mar. 1862; *Um casamento da época*, em 8 [abr.] 1862; *Os íntimos*, em 9 maio 1862; *Os nossos íntimos*, em 11 jun. 1862; *Os descarados*, em 15 jun. 1862; *As garatujas*, em 20 jul. 1862; *Mistérios sociais*, em 30 jul. 1862; *A mulher que o mundo respeita*, em 27 out. 1862; *As leões pobres*, em 24 nov. 1862; *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, em 12 jan. 1863; *As conveniências*, em mar. 1863; *O anel de ferro*, em 20 jun. 1863; *As mulheres do palco*, em 14 set. 1863; *Os espinhos de uma flor*, em 8 jan. 1864; *O filho do erro*, em 8 jan. 1864; *Ao entrar na sociedade*, em 12 mar. 1864.

REGISTROS de exame censório das óperas *Norma* e *I puritani*. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Revue et corrigée*, *Il était temps*, *Breteuil, ou Artisan et comtesse*, *Le paradis de Mahomet*, *ou La réforme au harem*, *La grisette et l'héritière*, *Fragolletta*, *Le cheval de Créqui*, *Une visite nocturne, ou Cartouche*, *Au bout du monde*, *ou La première poste*, *Roquelaure*, *Les ouvriers* e *La grande dame*. Rio de Janeiro, 1844. 15 doc. (16 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Cosimo, ou O príncipe pintor*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Hermance, ou Trop tard*, para encenação no Teatro Francês. Rio de Janeiro, 1844. 1 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Oscar*, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1844. 3 p.

REGISTROS de exame censório das peças *Inocência, ou o Eclipse de 1821*, *Rita, a espanhola*, *O Bobo do Príncipe*, *Um Erro* e *Bernardo da Lua*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 8 doc. (9 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *O juiz de paz da roça* e *A família, ou A festa da roça*, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 7 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A última assembleia dos condes livres*. Rio de Janeiro, 1844. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O diletante*, de Martins Pena. Rio de Janeiro, 1844. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *O usurário*. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Vitiza, ou O Nero da Espanha*, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1844. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A última assembleia dos condes livres*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Eulalia Pontois, Lição para donzelas, Era eu!, A le combat, O pico terrível, ou O solitário, Os filhos brancos, ou Os conspiradores da Irlanda, Cecília, ou O leão amoroso, O homem cruel, ou A mulher inocente, Paulo e Virgínia, O meu amigo Cleobolo, Os salteadores, Ruy Blas e Halifax*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia em três atos *As casadas solteiras*, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1845. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *A roda da fortuna*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A mulher vingativa*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (9 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Pedro Sem*. Rio de Janeiro, 1845. 2 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Um segredo, O marceneiro. O dedo de Deus, O naufrágio da Medusa, Le Kean em viagem, As memórias do diabo, Um baile de grande tom, O filho do bravo, Um título de nobreza, ou A vingança generosa, O copo d'água, ou Os efeitos e as causas, A mãe e o filho passam bem, Bernardo na lua e O duelo no terceiro andar*. Rio de Janeiro, 1845. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Luiz de Camões*. Rio de Janeiro, 1845. 2 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório da tragédia *Otelo*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia em um ato *Quem casa quer casa*, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1845. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Amador Bueno*. Rio de Janeiro, 1845. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O ciúme de um pedestre*. Rio de Janeiro, 1845. 6 doc. (11 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Garrick, cômico inglês, Uma paixão romântica, A irmã da rainha, João Pinto Ribeiro, ou A aclamação de D. João IV, Mathilde, ou Paris na época atual, Cleto, ou A filha de uma rainha, O aniversário de casamento, ou Cinquenta anos, O sineiro de São Paulo e O cego e o seu bordão*. Rio de Janeiro, 1845. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *D. Leonor Teles de Menezes*. Rio de Janeiro, 1845. 5 doc. (60 p.) REGISTROS de exame censório da peça *D. Inês de Castro*. Rio de Janeiro, 1846. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Os cavaleiros da Águia Negra*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Beatriz Cenci*. Rio de Janeiro, 1846. 4 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Pedro Sem e Luiz de Camões*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório de um conjunto de dezenove peças francesas. Rio de Janeiro, 1846. 1 p.

REGISTROS de exame censório das peças *Luiza de Lignerolles, Trinta anos, Catarina Howard, A senhora de Laval, Oscar, O trovador, Aristodemo, Ricardo Darlington e Pobre Jacques*. Rio de Janeiro, 1846. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Les diamants de la couronne*. Rio de Janeiro, 1846. 4 doc. (11 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Les diamants de la couronne*. Rio de Janeiro, 1846. 6 doc. (8 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Abamoacara*. Rio de Janeiro, 1846. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Leonor de Mendonça*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (15 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O capitão do mato*. Rio de Janeiro, 1846. 3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Nova Castro*. Rio de Janeiro, 1846. 4 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A graça de Deus*. Rio de Janeiro, 1847. 2 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Amador Bueno*. Rio de Janeiro, 1847. 3 doc. (17 p.).

REGISTROS de exame censório da farsa *O ensaio de uma tragédia*. Rio de Janeiro, 1847. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Frei Luiz de Souza*. Rio de Janeiro, 1847.
3 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O distraído, ou Uma cena da Torre de Nesle*. Rio de Janeiro, 1848. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A irmã do almocreve, ou A mão cortada*. Rio de Janeiro, 1848. 4 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Os mistérios de Paris*. Rio de Janeiro, 1850.
3 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório do drama em dois atos *Zulmira*. Rio de Janeiro, 1850. 1 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Zulmira* e da farsa *A roda viva*, para encenação pela Sociedade Dramática Particular Melpomene. Rio de Janeiro, 1850. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *O amor de um padre, ou A Inquisição em Roma*. Rio de Janeiro, 1850. 3 doc. (9 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Consequências da educação*. Rio de Janeiro, 1851.
2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O fantasma branco*. Rio de Janeiro, 1851.
2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O mundo às avessas*. Rio de Janeiro, 1851.
4 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Caetaninho, ou O tempo colonial* e *O capitão Leme*. Rio de Janeiro, 1851. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O capitão Leme, ou A palavra de honra*. Rio de Janeiro, 1851. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Consequências da educação*. Rio de Janeiro, 1851.
2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A escrava Andréa*. Rio de Janeiro, 1851.
3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Le piano de Berthe, Un homme de 50 ans, Canadar père et fils, Un homme entre deux airs, Un ami acharné, Un merlan en bonne fortune, Un chapeau qui s'envole, Déménage d'hier, Pepito, Les noces de Jeannette, Un mari trop aimé* e *C'est monsieur qui paie*. Rio de Janeiro, 1851. 1 p.

REGISTROS de exame censório das peças *O poder da natureza, O marquês de Torres Novas* e *Lord Surrey*. Rio de Janeiro, 1851. 13 doc. (20 p.).

REGISTROS de exame censório do drama em quatro atos *A favorita*. Rio de Janeiro, 1852. 1 p

REGISTROS de exame censório da peça *Um namoro no botequim*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (13 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Cobé*. Rio de Janeiro, 1852. 3 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Os mistérios de uma família*. Rio de Janeiro, 1852. 5 doc. (21 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Zulmira* e da farsa *O alardo na aldeia*. Rio de Janeiro, 1852. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *A estalagem perigosa, ou Os efeitos da preocupação*. Rio de Janeiro, 1853. 3 p.

REGISTROS de exame censório da peça *O noviço*. Rio de Janeiro, 1853. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Estelle, ou Le père et la fille* e *Une femme qui se grise*. Rio de Janeiro, 1853. 4 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da ópera em três atos *O fantasma branco*. Rio de Janeiro, 1853. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *O noviço*. Rio de Janeiro, 1853. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O juiz de paz da roça*. Rio de Janeiro, 1853. 7 doc. (11 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O primo da Califórnia*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O casamento da roça*. Rio de Janeiro, 1854. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Les erreurs du bel âge*, *La tête à Martin*, *Le dépit amoureux*, *Le chevalier coquet*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Le chêne et le roseau*, *La marquise de Tulipano*, *L'amour au daquerréotype*, *Ou passerai-je mes soirées?*, *Deux femmes en gage* e *Le meunier, son fils et l'ane*. Rio de Janeiro, 1854. 14 doc. (17 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A vida de uma atriz*. Rio de Janeiro, 1854. 4 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O casamento forçado*, de Molière. Rio de Janeiro, 1855. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da ópera *Norma*. Rio de Janeiro, 1855. 1 p.

REGISTROS de exame censório da ópera *Otelo*. Rio de Janeiro, 1855. 1 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Fernando e Leonor, ou A favorita*. Rio de Janeiro, 1855. 4 doc. (13 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A amante do marido*. Rio de Janeiro, 1856. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da farsa *Manoel Mendes*, para encenação no Teatro São Januário em benefício do autor José Joaquim Pimentel. Rio de Janeiro, 1856.

REGISTROS de exame censório da peça *Uma mulher com dois maridos*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da ópera cômica *Ópera das janelas*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O noviço*. Rio de Janeiro, 1857. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, de José de Alencar. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O demônio familiar*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *A torre em concurso*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *O crédito*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (10 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *O chapéu de sol de Oscar*, *Os vestuários da moda*, *Dois casamentos diplomáticos*, *Um banqueiro como poucos*, *O carcereiro*, *Ser ou não ser*, *O espadachim*, *O que a mulher quer*, *Lucia Didier*, *Deveria ser um e são quatro*, *O visconde de Letorières*, *Henriqueta e Ademar*, *O que dirá?*, *A duquesa de La Vaubaliere*, *Um protetor perigoso* e *O moinho da verdade*. Rio de Janeiro, 1857. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Carlos Gustavo* e das comédias *Quem casa quer casa*, *Fogo em uma casa velha* e *Era uma vez um rei*. Rio de Janeiro, 1858. 6 doc. (14 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Godichon, ou Os conspiradores espanhóis*, *Tribulação e ventura* e *O diletante*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório de um programa de divertimentos, de títulos indeterminados, do café-concerto estabelecido no Paraíso. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *A escala social*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório dos dramas *Um segredo de família* e *Segredos da natureza* e das comédias *A mulher se embriaga* e *A dama das camélias*. Rio de Janeiro, 1858. 9 doc. (33 p.).

REGISTROS de exame censório de um programa de divertimentos, de títulos indeterminados, do café-concerto estabelecido no Paraíso. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *A viúva das camélias*, *A cabeça do Martinho*, *Na Rua da Lua*, *O celibatário e a menina*, *As chinelas de uma atriz*, *Um quarto do mundo equívoco*, *Epilaphio e Epitalamio*, *Os conspiradores*, *Um casamento em miniatura*, *A filha bem guardada*, *Abençoada diabrura* e *Os erros da mocidade*. Rio de Janeiro, 1858. 2 p.

REGISTROS de exame censório da peça *Uma mulher com dois maridos*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Vinte e nove horas, ou Honra e glória*. Rio de Janeiro, 1858. 1 p.

REGISTROS de exame censório do drama *As surpresas do Sr. José da Piedade*. Rio de Janeiro, 1858. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Um banho de sanguessugas*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Um casamento da época*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório das peças *Miguel, o torneiro*, *Um segredo*, *O anjo da reconciliação*, *Rapaziadas*, *Rei e duque*, *O segredo de uma família*, *A honra de uma família* e *O grumete*. Rio de Janeiro, 1859. 11 doc. (28 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro, 1859. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia drama em três atos *As moscas*. Rio de Janeiro, 1864. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Honra e glória*. Rio de Janeiro, 1859. 1 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Amor e pátria*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Mistérios sociais*. Rio de Janeiro, 1859. 3 doc. (11 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *A realidade, ou Um casamento da época*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da peça *Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1859. 5 doc. (38 p.).

REGISTROS de exame censório das comédias *A infidelidade de um marido* e *O mosteiro de Santo Iago*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (2 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *A voz do pajé*. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório de um conjunto de 135 árias, duetos e cenas cômicas. Rio de Janeiro, 1859. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *A época*, para encenação no Teatro Ginásio Dramático. Rio de Janeiro, 1860. 2 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *O caixeiro, ou As más companhias*. Rio de Janeiro, 1860. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Mistérios de família*. Rio de Janeiro, 1860. 2 p. Original

REGISTROS de exame censório da comédia *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861. 3 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Otávio*. Rio de Janeiro, 1861. 3 doc. (14 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *O cínico*. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

REGISTROS de exame censório da ópera lírica *A noite do castelo*, adaptação de Antônio José Fernandes dos Reis de um poema homônimo de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Angélica e Firmino*, de Manoel de Araújo Porto Alegre, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *De ladrão a barão*. Rio de Janeiro, 1861. 4 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, 1861. 4 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Cenas da vida íntima*. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da cena cômica *O Sr. Semana Illustrada*. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Os três companheiros de infância*. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiuva. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *As nódoas de sangue*. Rio de Janeiro, 1861. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *A castanheira, ou O velho rapaz*. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O barão fantasma*. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Os grandes da época, ou A febre eleitoral*, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1861. 2 doc.

REGISTROS de exame censório do drama *Um anjo sem asas*. Rio de Janeiro, 1861. 4 p.

REGISTROS de exame censório da cena cômica *Um literato da época*. Rio de Janeiro, 1861. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *A história de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães. Rio de Janeiro, 1861. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório dos dramas *Amor e dinheiro* e *Tipos da atualidade*. Rio de Janeiro, 1862. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O africano*. Rio de Janeiro, 1862. 5 doc. (8 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1862. 3 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *O mulato*, de José Ricardo Pires de Almeida. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da ópera *A louca*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Um casamento da época*, para encenação no Teatro Ginásio Dramático. Rio de Janeiro, 1862. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1862. 3 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório do libreto da ópera *D. Sebastião[, rei de Portugal]*, para encenação no Teatro Lírico Fluminense. Rio de Janeiro, 1862. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O caminho da porta*, de Machado de Assis, para encenação no Teatro Ateneu Dramático. Rio de Janeiro, 1862. 2 p.

REGISTROS de exame censório das comédias *Fiel na infidelidade* e *O casamento do filho do vaqueiro*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *As joias de família*. Rio de Janeiro, 1862. 4 doc. (9 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *O protocolo*, de Machado de Assis, para encenação no Teatro Ateneu Dramático. Rio de Janeiro, 1862. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O barco dos traficantes*, de Manuel José Rodrigues Braga. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Os tartufos de cá*. Rio de Janeiro, 1862. 4 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Um casamento a pastel*, de Léon Gozlan. Rio de Janeiro, 1862. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *O Semana Illustrada*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Quadros de família*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (6 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Tipos da atualidade*. Rio de Janeiro, 1862. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório das comédias e dramas *Os zuavos*, *Tribulações de um poeta*, *O conde de Paragará*, *A domadora de feras*, *Segredos de uma família* e *O arrependimento salva*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Por causa de um mosquito*, para encenação no Teatro Ginásio Dramático. Rio de Janeiro, 1863. 3 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *A galinha e seus pintos*, traduzida por J. Ferreira de Menezes, para encenação no Teatro Ateneu Dramático. Rio de Janeiro, 1863. 2 p.

REGISTROS de exame censório da opereta *Apothicaire et perruquier*, de Elie Frébault com música de Jacques Offenbach, para encenação no Teatro Alcazar Lírico. Rio de Janeiro, 1863. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Meu marido está ministro*, de Antônio de Castro Lopes. Rio de Janeiro, 1863. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Chagas sociais*. Rio de Janeiro, 1863. 4 doc. (14 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Oh!!!*. Rio de Janeiro, 1863. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *Um tesouro*. Rio de Janeiro, 1863. 2 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Os ingleses na costa*, de Joaquim José de França Júnior. Rio de Janeiro, 1863. 4 p.

REGISTROS de exame censório da comédia drama *Tio e sobrinho, ou O pajem fiel*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p.

REGISTROS de exame censório do drama lírico *Joana de Flandres*, de Salvador de Mendonça com música de Carlos Gomes. Rio de Janeiro, 1863. 3 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório do drama *Paulo*, de Constantino do Amaral Tavares, e da comédia *A chave da Rosinha*. Rio de Janeiro, 1863. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia *A chave da Rosinha*, para encenação no Teatro Ginásio Dramático. Rio de Janeiro, 1863. 2 doc. (4 p.).

REGISTROS de exame censório da cantata *A manifestação do patriotismo*, com poesia de Joaquim Norberto de Souza e Silva e música de Bozoni. Rio de Janeiro, 1863. 2 p.

REGISTROS de exame censório da cena cômica *A Graça e o Vasques*, de F. C. Vasques. Rio de Janeiro, 1863. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório de quinze peças francesas, para encenação no Teatro Alcazar Lírico. Rio de Janeiro, 1863. 2 p.

REGISTROS de exame censório das comédias em um ato *A vizinha Margarida* e *As obras de Horácio*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p.

REGISTROS de exame censório das peças *Minette, Piccolet, L'affaire Chaumontel, Brouillés depuis Wagram, Un jeune homme qui a tant souffert, L'amour, La chasse aux papillons, Un mari qui prend du ventre, Pompée, ou L'homme qu'on jette par la fenêtre* e *Un homme agaçant*. Rio de Janeiro, 1863. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia *Comunismo*. Rio de Janeiro, 1864. 1 p.

REGISTROS de exame censório da cena cômica *O beijo*, de Dias de Carvalho, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1864. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *A voz da natureza*, de Joaquim Lopes Júnior. Rio de Janeiro, 1864. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *Aristocracia e vaidade*. Rio de Janeiro, 1864. 3 doc. (5 p.).

REGISTROS de exame censório do drama em cinco atos *Os miseráveis* e da comédia em um ato *Um escândalo no Teatro São Januário*. Rio de Janeiro, 1864. 1 p.

REGISTROS de exame censório da comédia drama em dois atos *A educação*. Rio de Janeiro, 1864. 2 doc. (3 p.).

REGISTROS de exame censório do drama em dois atos *O caminho da perdição*. Rio de Janeiro, 1864. 2 doc. (7 p.).

REGISTROS de exame censório da cena cômica *Ferro e fogo!*, de José Romano, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1864. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama *A voz da natureza*, de Joaquim Lopes Júnior. Rio de Janeiro, 1864. 2 p.

REGISTROS de exame censório do drama em três atos *A punição*. Rio de Janeiro, 1864. 5 doc. (13 p.).

REGISTROS de exame censório da comédia em um ato *Um escândalo no Teatro São Januário*, traduzida por A. F. S. Martins, para encenação no Teatro São Januário. Rio de Janeiro, 1864. 1 p.

REGISTROS de exame censório das peças *Moiroud e companhia* e *A mulher de dois maridos*. Rio de Janeiro, 1865.

2 Estudos

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida Privada e Ordem Privada no Império**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 4ª Ed. Vol. 2.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e Seu tempo 1808-1865 Vol. I**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.

_____. **Francisco Manuel da Silva e Seu tempo 1808-1865 Vol. II**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. **Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)**. Rio de Janeiro: Inst. Nacional do Livro, 1952.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARDOSO, Lino de. **O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes**. São Paulo, 2004, Tese Doutorado – FFLCH/Universidade de São Paulo.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARLSSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COLI, Jorge. **A Paixão Segundo a Ópera.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003
_____. **Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX.** Editora Senac São Paulo, 2015.

DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

_____. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX.** São Paulo: Perspectiva, 2012,

_____. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Ed. Loyala, 2007.

_____. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Edições Graal, 2010.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro oitocentista.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte.** São Paulo: Ediouro, 2004.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

KIEFER, Ana Maria. **Comédia Musical Urbana.** In: **A Comédia Urbana: de Daumier a Porto Alegre.** Comédia Musical Urbana: CD encartado no catálogo da exposição "Comédia Urbana" (curadoria de Heliana Salgueiro). CD Akron / FAAP, São Paulo, 2003.

KNAUSS, Paulo; (et al.), org. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2011.

KUHL, Paulo Murgayar. **Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)**. Campinas: CEPAB/UNICAMP, 2003.

LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996

MAINENTE, Renato Aurélio. **Música e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)**. São Paulo: Alameda, 2014.

MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Maryland: Scarecrow Press, 2004

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MARIZ, Vasco. **A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008

_____. **História da Música no Brasil**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. II (1794-1855)**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **História da Inteligência Brasileira. Vol. III (1855-1877)**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **História da Inteligência Brasileira .Vol. IV (1877-1896)**. São Paulo: Cultrix, 1977-78.

MARZANO, Andrea. **Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2008.

MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

MENCARELLI, Fernando. **A Cena Aberta: a absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999.

MOLINA, Matías M. **História dos Jornais no Brasil: da era colonial à Regência (1500-1840)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

PAIXÃO, Múcio. **O Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PEVSNER, Nicolau. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PINASSI, Maria Orlanda. **Três Devotos, uma Fé, nenhum Milagre: Nitheroy Revista Brasileira de Ciências e Artes**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **Seres, Coisas, Lugares: do teatro ao futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os Músicos Negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro 1808-1832**. São Paulo: Annablume, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde

SILVA, Luciane Nunes da. **Conservatório Dramático Brasileiro e os ideias de arte, moralidade e civilidade no século XIX**. Niterói, 2006, Tese Doutorado – UFF.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Nacional, 1978.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

STRZODA, Michelle. **O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

TRAUBNER, Richard. **Operetta: a theatrical history**. London: Routledge, 2003.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: UNB, 1998.

_____. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WILLIANS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZAMITH, Rosa Maria. **A Quadrilha: da partitura aos espaços festivos**: música dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro: E-papers, 2011, p. 94