

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA**

LUCIANE NUNES DA SILVA

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO E OS IDEAIS DE ARTE,
MORALIDADE E CIVILIDADE NO SÉCULO XIX**

**Niterói
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUCIANE NUNES DA SILVA

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO E OS IDEAIS DE ARTE,
MORALIDADE E CIVILIDADE NO SÉCULO XIX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.
Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientador: Doutor LUIS FILIPE RIBEIRO

Niterói
2006

S 586

Silva, Luciane Nunes da. Conservatório Dramático
Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade
No século XIX./ Luciane Nunes da Silva
– Niteroi, UFF, 2006.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada)- Universidade
Federal Fluminense, 2006.

Orientador: Professor Doutor Luis Filipe Ribeiro
Universidade Federal Fluminense

Instituto de Letras

Bibliografia

f.216- 226

1. Conservatório Dramático Brasileiro. 2. Censura Teatral. 3 José Rufino
Rodrigues de Vasconcelos. 4 Antônio José Victorino de Barros. 5. Ma-
chado de Assis. 6. Teatro – Brasil. 7. História e Crítica. 8. Rio de Janeiro-
História- Século XIX. I. Título.

CDD 792.0981

LUCIANE NUNES DA SILVA

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO E OS IDEAIS DE ARTE,
MORALIDADE E CIVILIDADE NO SÉCULO XIX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada em março de 2006

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luis Filipe Ribeiro- Orientador
Universidade Federal Fluminense

Professora Doutora Lucia Helena
Universidade Federal Fluminense

Professora Doutora Matildes Demétrio dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Professor Doutor Alckmar Luiz dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor Doutor Alcmeno Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Arthur, Mariana e Miguel: promessa de futuro.
Para minha família - fortaleza e motivo de alegria.
Para o Pe. Agostinho Van den Broek, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luis Filipe Ribeiro, pela orientação;

Aos colegas do Seminário de Orientação, pela convivência e pela troca;

Aos professores do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, com os quais estabeleci laços intelectuais e relações respeitadas e fraternas, ao longo desse percurso;

À Professora Doutora Lizir Arcanjo Alves, da Universidade Católica de Salvador, pelas valiosas informações a respeito do Conservatório Dramático da Bahia e pelas importantes sugestões bibliográficas.

Ao meu avô Francisco Nunes da Silva, por ter preparado o nosso futuro;

À minha avó Diomar Castro dos Santos, pelos ensinamentos e pelo exemplo;

Ao Deus da vida.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias(...). Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.

Jacques Le Goff, *História e Memória*.

SUMÁRIO

1	Introdução	10
2	O Conservatório Dramático Brasileiro	22
1.1	Esboço de um história	22
1.2	A censura teatral no Brasil	34
2.2.1	O teatro e a polícia: aproximações	37
2.3	A participação dos intelectuais e o ideal de civilidade	44
3	Atividade artística, ordem e civilidade	61
3.1	A contribuição do Conservatório Dramático	61
3.1.1	O exercício censório: um caso de política ou uma questão literária	63
3.2	Os críticos em cena e o papel da crítica	83
3.2.1	Crítica e formação do gosto	92
4	A questão estética: o realismo como proposta	106
4.1	A recepção do termo ou um mosaico de definições	108
4.2	A especificidade brasileira	116
4.2.1	Os conselhos de Alencar	121
4.2.2	As lições de Macedo	135
4.2.3	A utilidade da literatura	141
5	O discurso dos censores	149
5.1	Em torno de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos	151
5.2	Antônio José Victorino de Barros	177
5.3	O caso Machado de Assis	195
6	Considerações finais	210
7	Referencial Bibliográfico	216

RESUMO

A atividade artística, nas primeiras décadas do Segundo Império, no Brasil, estabelecia vínculos estreitos com um conjunto de práticas, com comportamentos, costumes e valores defendidos e recomendados pelas classes dominantes. O **Conservatório Dramático Brasileiro**, instituição censória fundada em 1843, através da censura teatral, buscou aproximar o teatro ao padrão de moralidade considerado ideal pelas elites política, intelectual e religiosa. Junto ao **Conservatório**, a crítica e parte da produção teatral e literária, através de um ideal de formação moral e de civilização do público por meio da arte, associaram a atividade artística às noções de moralidade e civilidade, tidas como necessárias ao progresso e à elevação do Brasil ao grupo das nações civilizadas européias. De forma direta, o **Conservatório Dramático Brasileiro** estabeleceu um conjunto de proibições no campo da construção simbólica, interferindo nos modos e tipos de representação da sociedade, inserindo-se, assim, em debates relativos a questões estéticas, políticas e de natureza moral— visto que pretendia intervir nos costumes e comportamentos do público. José Rufino Rodrigues de Vasconcelos e Antônio José Victorino de Barros, ambos censores da instituição, muito contribuíram para o fortalecimento da censura teatral e para que a atividade artística expressasse valores que consolidassem a supremacia do Estado Imperial e que assegurassem os privilégios à elite. Machado de Assis, como crítico, e posteriormente, como censor, também participará de tais discussões. Alinhando todo o debate que se criou em torno do *Conservatório*, dos ideais de arte e das propostas de difusão do padrão de moralidade das classes dominantes, nota-se a utilização reiterada, por parte dos homens de letras da época, de um discurso de afirmação da arte nacional e de formação de um público especializado.

RÉSUMÉ

L'activité artistique, aux premières décennies du Deuxième Empire, au Brésil, établissait des liens étroits avec un ensemble de pratiques, avec des comportements, coutumes et valeurs soutenus et recommandés par les classes dominantes. Le **Conservatório Dramático Brasileiro**, institution de censure fondée en 1843, à travers la censure théâtrale, a essayé de rendre le théâtre proche du niveau de moralité considéré idéal par les élites politique, intellectuelle et religieuse. Au près du **Conservatório**, la critique et part de la production théâtrale et littéraire, à travers un idéal de formation morale et de civilisation du public par moyen de l'art, ont associé et civilité jugées nécessaires au progrès et à l'élévation du Brésil au groupe de nations civilisées européennes. D'une façon directe, le **Conservatório Dramático Brasileiro**, a établi un ensemble d'interdictions dans le domaine de la construction symbolique, en intervenant dans les modes et types de représentation de la société, s'introduisant, ainsi, dans les débats relatifs aux questions esthétiques, politiques et de nature morale – vu qu'il voulait intervenir dans les moeurs et comportements du public. José Rufino Rodrigues de Vasconcelos et Antônio José Victorino de Barros, l'un et l'autre censeurs de l'institution, ont contribué davantage pour l'affermissement de la censure théâtrale et pour que l'activité artistique exprime des valeurs qui consolident la suprématie de l'État Impérial et qui assurent les privilèges à l'élite. Machado de Assis, dans la position de critique et, après, de censeur, aussi participera à ces discussions. En observant le débat créé autour du *Conservatório*, des idéals d'art et des propositions de diffusion du modèle de moralité des classes dominantes, on peut voir l'utilisation réitérée par une part des hommes de lettres de l'époque, d'un discours d'affirmation de l'art national et de formation d'un public spécialisé.

1 Introdução

Este trabalho foi construído através de pesquisa feita na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde se encontra o maior acervo relativo à censura teatral feita pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, e fundamenta-se na análise de pareceres de censura emitidos para a instituição.

Ao longo de toda a pesquisa, buscamos uma articulação entre os ideais de/ sobre a atividade artística expressos nos "juízos" a respeito das obras, feitos pelos censores da instituição, e os discursos sobre arte produzidos em outras instâncias vinculadas à atividade artística.

Observa-se, tanto nos textos de crítica quanto nos textos censórios, escritos para o órgão, uma aproximação entre arte e moralidade. Esta última entendida como conjunto de valores e comportamentos considerados "bons" e corretos pelas classes dominantes. Tal associação é certamente óbvia quando são trazidos à luz os ideais que motivaram, em 1843, a fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Por

outro lado, a presença de ideais moralizantes nos textos de crítica, literária ou teatral, assinalam um ponto de convergência entre essas diferentes instâncias de produção de discursos sobre a arte.

A aproximação entre arte e moralidade, a nosso ver, constituía, na época, um consenso entre aqueles que se dedicavam às letras, visto que, para eles, os "ensinamentos morais" eram considerados uma etapa necessária à formação do povo, ao desenvolvimento do país e a sua "equiparação" efetiva aos padrões europeus considerados modelo de modernização e civilidade. Tal crença terminou por definir os homens de letras e os intelectuais da época como categoria vinculada, ideologicamente, à aristocracia local. Nesse sentido, tanto a ação do **Conservatório Dramático Brasileiro** quanto o trabalho realizado pela crítica expressavam um desejo comum, alimentado pelas elites política e intelectual. Estas preocupavam-se com o futuro da nação recém-nascida, no cenário internacional do século XIX, e com os aspectos destoantes da população brasileira em relação aos ideais de "boa educação", de ilustração e de "civilidade". Através da idéia de "moralização" por meio da arte e movidas por tais preocupações, as classes dominantes locais buscavam atualizar o país. Unidas por um mesmo intuito civilizador e modernizador, crítica e censura pareciam também encontrar, na relação arte-moralização, um aliado contra a difusão de hábitos considerados "bárbaros" e, por vezes, nocivos à afirmação da nação e ao equilíbrio moral e político da nova sociedade.

A fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro** representou a inserção dos intelectuais no campo da censura teatral, até então exclusivamente comandado pela polícia. A presença de intelectuais ligados diretamente à atividade censória pode ser lida como uma tentativa de "especialização" do ofício e de

substituição de uma censura meramente moral por uma que considerasse os aspectos específicos da linguagem artística e que pudesse contribuir para o melhoramento da arte e para o crescimento de novas "vocações literárias". Embora o **Conservatório** ratificasse a utilidade de uma intervenção oficial de natureza moralizante, no campo da atividade artística, prometia além de zelar pela ordem, pela religião e pelos poderes constituídos, promover uma "revolução" no campo da produção dramática, animando os novos talentos, corrigindo as imperfeições estéticas e garantido um "bom" uso da língua portuguesa. A concretização ou não de tais objetivos serão questões analisadas ao logo deste trabalho, visto que a impossibilidade de difundir-se um conceito unificado a respeito do que era "boa arte", e, principalmente, a cautela excessiva dos censores no exercício da função de "guardiões" da ordem e dos poderes constituídos contribuíram para a "supervalorização" do controle moral das peças e para a realização efetiva de uma censura política, religiosa e ideológica das obras, em detrimento de uma avaliação estética que verdadeiramente pudesse contribuir para o desenvolvimento das letras, da nação e para a "formação do gosto" do público. Embora, aos olhos de hoje pareça, no mínimo, estranho pensar que uma instituição censória fosse capaz de prestar tais serviços à sociedade, deve-se considerar que o século XIX atribuía à censura teatral um valor positivo; quer por acreditar que a formação de um "gosto" para as artes seria consequência de um processo de adequação do público aos comportamentos e valores adotados pelas elites, quer por identificar no exercício censório um instrumento útil à manutenção do poder nas mãos de grupos tradicionalmente dominantes. Importa dizer, ainda, que tanto os homens de letras quanto os políticos chancelavam tal prática.

Vale ressaltar que a ênfase no controle moral não garantiu ao **Conservatório** o sucesso. Apesar de a defesa da moral confundir-se, na época, muitas

vezes, com a defesa da civilidade, do refinamento dos hábitos da população, do desenvolvimento e da modernidade, a sua atuação pouco influenciou no campo intelectual e pouco acrescentou à censura exercida pela polícia. No terreno da crítica, embora a natureza da instituição fosse respeitada pelos intelectuais, o desempenho e as medidas tomadas pelo **Conservatório** foram freqüentemente questionados. Em 1859, no artigo "Idéias sobre teatro", Machado de Assis tornou pública a sua insatisfação com os serviços prestados pela instituição. Para ele, o **Conservatório Dramático Brasileiro** estava viciado na tarefa de "apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir"¹. Além disso, o crítico explicitou que a finalidade moral era apenas uma vertente do serviço que a instituição deveria prestar ao teatro e à sociedade, esclarecendo que o papel do **Conservatório** também era o de zelar pela qualidade estética das peças a serem representadas nos teatros.

Assim, de acordo com as palavras de Machado, analisar e decidir "sobre o mérito literário"² das composições dramáticas, representariam uma superação das limitações intelectuais que o exercício censório meramente moral poderia impor. Segundo o crítico, para uma "fiscalização" essencialmente moral, a instituição não precisaria dispor de homens de letras em seu quadro. Comparando o **Conservatório** da época a uma "sacristia de igreja", o crítico ressaltou a importância da avaliação literária das peças para o melhoramento das artes, ratificando o papel "missionário" da instituição com as seguintes palavras: "Julgar o valor literário de uma composição, é exercer uma função

¹ ASSIS, Machado de. "Idéias sobre o teatro". In *Obra completa*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, v.3,p. 795.

² Idem.

civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação."³.

Independente da eficácia de suas ações e do prestígio que conquistou dentro e fora da burocracia do governo imperial, o **Conservatório Dramático Brasileiro** reuniu em seu quadro de associados grande parte dos homens de letras da época e muitos dos que ocupavam cargo de destaque na esfera política. Martins Pena, João Caetano, Gonçalves de Magalhães, José Clemente Pereira, Justiniano José da Rocha, Francisco de Paula Brito, Joaquim Manuel de Macedo, José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, Antônio José Victorino de Barros, Machado de Assis, por exemplo, foram membros atuantes da instituição. Fato que nos assegura a relevância histórica da documentação produzida para o **Conservatório**, uma vez que as opiniões nela expressas sobre a atividade artística mais do que um relato específico de natureza burocrática, a nosso ver, constituem um importante instrumento de análise do quadro simbólico-cultural da época e dos discursos sobre arte que, de diferentes formas e proporções, movimentaram e motivaram a produção literária e teatral na Corte.

Nesse sentido, para o desenvolvimento deste trabalho, buscar-se-á uma abordagem comparatista através do cruzamento de práticas e de discursos vinculados aos mais expressivos ramos da atividade artística. Para este propósito, serão usados como *corpus* pareceres de censura escritos por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, Antônio José Victorino de Barros e Machado de Assis. Tais pareceres expressam um pensamento oficial sobre a produção artística, e, juntamente, com a própria “razão de ser” do **Conservatório**, a nosso ver, constituem uma “estratégia simbólica” das

³ Idem.

classes dominantes, no sentido que nos informa Roger Chartier⁴, em sua investida pela difusão de seus valores e comportamentos, tendo em vista a manutenção e o fortalecimento de seu domínio.

José Rufino, além de fundador do **Conservatório**, foi seu secretário por mais de duas décadas, escreveu para a instituição durante mais de 30 anos e foi um homem público cuja trajetória intelectual confundiu-se com a história da instituição. Machado de Assis, ao contrário, iniciou sua atividade de censor em 1862, quando já gozava de estabilidade como crítico e, diferente dos outros dois, afirmou a sua carreira crítica e literária de forma independente, sem ter o **Conservatório** como referência. Diferente do que sugerem os estudos sobre a trajetória de Machado de Assis, as biografias de José Rufino e de Victorino de Barros atestam que o exercício censório, para ambos, foi um dos instrumentos a partir dos quais, de maneira sistematizada e regular, foram expressas suas opiniões sobre arte e sobre a vida teatral da época.

Victorino de Barros iniciou sua carreira como censor em 1856 e nela permaneceu até a extinção do órgão. A respeito do perfil de cada um dos censores, cujos pareceres foram escolhidos como *corpus* desta pesquisa, vale ressaltar que Antônio José Victorino de Barros foi contemporâneo de Machado de Assis e com ele atuou na *Semana Ilustrada*, revista publicada no período de 1860 a 1876. Numa outra perspectiva, Machado de Assis, neste trabalho representará a contraditória interseção entre aspectos da crítica literária escrita nos jornais e as opiniões e juízos expressos nos textos do **Conservatório**; instaurando uma discussão que terá como base questões relativas à

⁴ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *À beira da falésia: história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. p.73. As estratégias simbólicas determinam posições e relações e constroem para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido”, constitutivo de sua identidade.

moralidade e à estética. Vale dizer, no entanto, que o julgamento moral da peça, baseado em uma análise detida do perfil e do comportamento das personagens principais e na observação e imediato reparo de possíveis desvios morais, religiosos e/ou políticos relativos à ordem estabelecida, prevalecia e, na maioria das vezes, o valor estético das peças influenciava muito pouco na definição do veredicto.

Paralelamente à preocupação com as questões estéticas relativas tanto aos pareceres escritos para a instituição quanto aos artigos de crítica publicados em jornais, tiveram relevância, nesta pesquisa, os fatores políticos que, a nosso ver, direta ou indiretamente, influenciaram na fundação do **Conservatório**. Nessa perspectiva, as instâncias de produção artística e de discurso sobre arte foram consideradas em função de sua localização histórica e de seu papel na sociedade como um todo, visto que, tanto o **Conservatório**, instituição oficial, quanto a crítica e a produção artística constituíam, no Segundo Reinado, “braços” de uma mesma força unificadora, o poder imperial. Tal fato, de certa forma, seria responsável pela coincidência de propósitos e de finalidade quanto ao papel que as referidas instâncias, apesar das especificidades de cada uma, pretendiam desempenhar na Corte. Como resultado dessa “sintonia”, observa-se na produção literária e teatral da época um desenho “plástico” e “montado” da sociedade, devendo estar ausentes dele o conflito, a diferença, a divergência e todas as contradições próprias de uma estrutura social profundamente marcada pela violência e pela desigualdade. Essa “plasticidade”, esse ambiente “idealizado”, freqüentado por nobres, justos e equilibrados mocinhos, perfeitos quanto ao caráter, mas cegos para a escravidão e para as demais formas de dominação das classes baixas, compunham a nova tônica, civilizadora e moderna da arte nacional.

Dessa forma, cada uma das instâncias, de modo geral, buscou adequar o seu discurso ao que era também recomendação vinda das esferas oficiais do governo. Assim, quando a elite política percebeu que a modernização do espaço urbano dependia da mudança de comportamento e do “refinamento” dos hábitos da população e, por conta disso, resolveu difundir valores considerados próprios de “pessoas civilizadas”, crítica e literatura uniram-se e colaboraram nessa investida. A crítica assumindo um papel exortativo e pedagógico, a literatura e o teatro apresentando ao leitor a sociedade ilustrada, polida, justa, moralizada e, principalmente, submissa às leis e às instituições oficiais.

Devido à natureza exortativa e pedagógica que assumiu, observa-se, na crítica da época, uma tentativa de aproximar seus discursos da noção de Verdade. Em Machado de Assis⁵, vê-se uma estratégia discursiva utilizada para consolidar a idéia de crítico como juiz, justo, e ainda, conselheiro; e de crítica como atividade principalmente moral e comprometida com os ideais de correção, sobriedade e imparcialidade. Por conta desse ideal, Machado fez a seguinte exortação a seus contemporâneos: "(...) estabeleci a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada(...)"⁶. No entanto, para concretizar tal propósito o crítico precisaria lançar mão de outros artifícios capazes de conferir credibilidade às verdades que pretendia proclamar. Desse fator, decorre a difusão da imagem do crítico como sendo um homem superior aos outros homens, no que dizia respeito à hombridade, ao saber e à capacidade de compreender e difundir a verdade da arte e do "bem viver".

A imagem do crítico como sendo alguém desarraigado do "turbilhão" do cotidiano e "naturalmente" imune às mazelas e vícios, tão próprios do

⁵ ASSIS, Machado. "O ideal do crítico". In *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, v.3

⁶ *Ibidem*, p.798.

plano dos mortais, conferiria ao discurso da crítica o estatuto de verdade e ao crítico, ao menos no campo do discurso, o estatuto de "juiz". Toda essa ênfase na imagem do crítico e no papel da crítica deveria contribuir não só para a afirmação de arte nacional, mas também para a formação do "gosto", principalmente, do público leitor. De acordo com Machado:

"A falta de uma crítica assim [ou seja, doutrinária, ampla, elevada] é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção(...) que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque(...)"⁷

No entanto, a "palavra mágica" do crítico teria de testar sua eficácia diante dos entraves inerentes a uma nação recém-nascida, em que a produção e a difusão da atividade literária eram quase inexistentes. Ao refletir sobre os problemas da sociedade da época, o crítico declarou:

"A nosso ver, há duas razões principais desta situação [a improdutividade intelectual]: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito do público."⁸

Embora a consciência dos problemas da sociedade, por vezes, invadisse as páginas literárias, a essência do discurso da crítica era de natureza muito mais idealista do que concreta. As discussões sobre o destino da nação que, grosso modo, estiveram presentes durante todo o século XIX, foram marcadas por um certo descompasso entre discurso e realidade social. No entanto, as "palavras mágicas" da crítica e a "plasticidade" da literatura, e mesmo do teatro, não foram suficientes para impedir que a precariedade das condições de produção intelectual e artística, no Brasil, tivesse de ser "enfrentada" por nossos utópicos homens de letras. E, se por um lado, a crítica permaneceu

⁷ Ibidem, p.804.

⁸ Ibidem, p.841.

atrelada ao que poderia ser a sociedade ideal, por outro, foi obrigada a “debater-se” frente aos desafios que se apresentavam aos que se dedicavam à arte. Ao longo deste trabalho, discutiremos alguns aspectos dos “dissabores” da crítica frente ao atraso, ao abandono e à precariedade da produção intelectual no país.

A literatura e o teatro, por sua vez, também buscaram adequar o seu “potencial criativo” às emergências políticas da época. Nesse sentido, os ideais considerados civilizados e os comportamentos tidos como moralmente corretos e adequados à afirmação dos valores que, na Europa, seriam próprios das classes burguesas, ganham espaço nas narrativas e nos tabladados. A difusão do realismo teatral francês, a partir da metade da década de 50, intensificou essa temática e reforçou a idéia de teatro como escola de costumes, fortalecendo a tese de que a arte deveria ser utilitária no processo de afirmação da lógica contraditória do lucro, da ética e do trabalho. Nesse contexto, que serviu de cenário para um dos mais importantes momentos da produção teatral e literária do Brasil, críticos, literatos e censores tiveram de pronunciar-se frente ao novo e “avassalador” influxo da novidade moderna européia. Alguns posicionando-se a favor; outros encontrando em tal proposta não a promessa de construção da sociedade civilizada, moralizada e moderna, almejada por todos, mas a sua própria derrocada. Conforme reclamavam os “conservadores”, ao proclamar que a “escola realista” perdia-se ao representar, de maneira caricatural e negativa, os vícios e as mazelas das classes elevadas. Polêmica que será discutida por nós...

Em meio a polêmicas, idealização e desespero frente às especificidades locais, o **Conservatório** tentou pôr em prática o que prometera em seus Artigos Orgânicos. No entanto, assim como a crítica e a literatura passavam por dificuldades, a instituição teve uma trajetória inglória marcada pelo descrédito público, pelo

conflito com a polícia, também responsável pela fiscalização teatral, e pelo desdém do governo imperial, que nele não reconhecia nenhuma promessa de futuro e utilidade intelectual ou política. Apesar dos desafios, o órgão manteve-se no campo da atividade dramática, a ponto de hoje, servir-nos de instrumento de estudo sobre a produção artística do século XIX. O seu papel foi o de garantir a manutenção da “ordem simbólica”, da “ordem moral” e da “ordem política”. E isso ele conseguiu, ao menos no plano discursivo, realizar durante toda a sua existência. Opção que também rendeu muitas querelas...

As interseções entre os textos produzidos para o **Conservatório Dramático**, os artigos de crítica e as produções literárias e teatrais foram frequentes na estruturação deste trabalho e manifestam-se na construção dos capítulos, embora todos tenham sido escritos com base em questões, direta ou indiretamente, vinculadas ao **Conservatório**. A partir dessa perspectiva, buscamos comparar os pressupostos a partir dos quais os discursos censórios foram produzidos com os conceitos e visões sobre arte e sociedade que foram veiculados através das críticas literária e teatral publicadas em jornais. Considerando tais relações, os capítulos foram organizados.

O segundo capítulo constitui um “esboço” da história do **Conservatório** e da censura teatral no Brasil. No decorrer de sua leitura, ficam explícitas as relações entre atividade artística e as políticas de controle da população, postas em prática pelo governo imperial, em prol do fortalecimento do poder central, dos ideais de civilidade e de moralização das massas. O terceiro capítulo trata especificamente da relação que foi estabelecida entre a produção artística e os ideais de ordem e civilidade que influenciaram a arte como um todo e motivaram, inclusive, a fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro**. O quarto capítulo busca investigar, de forma mais específica, em torno de qual conjunto de tendências estéticas, não só **Conservatório** mas também a

literatura e o teatro expressaram seus conceitos e opiniões sobre arte; tendo em vista os intuitos moralizantes e civilizadores que influenciavam toda a reflexão sobre a atividade artística da época. Para tal, demos especial atenção às expectativas e restrições criadas no interior do **Conservatório** e na sociedade como um todo, a respeito da chamada “escola moderna”, também denominada “escola realista”. O quinto capítulo busca articular todas as questões relativas ao contexto da época, expressas nos capítulos anteriormente mencionados, ao exercício cotidiano da censura teatral.

2 O Conservatório Dramático Brasileiro

2.1. Esboço de uma história

Sem a literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, – não podemos aspirar a um grande passo na civilização.

Machado de Assis, "Idéias sobre o teatro", 1859

A história do **Conservatório Dramático Brasileiro** inicia-se em 1839, quando é sugerida ao governo a criação de uma “comissão de censura” para preencher as lacunas deixadas pelo sistema de censura teatral vigente. Oficialmente fundado em 1843, o **Conservatório Dramático Brasileiro** propunha-se a julgar todas as produções dramáticas que pretendessem ser representadas nos teatros da corte, conferindo-lhes ou negando-lhes a licença que autorizava a sua encenação. Tendo como principal critério de avaliação das obras o grau de fidelidade à moral oficial, nelas expresso, e o respeito à religião e aos poderes constituídos, o **Conservatório** propôs-se a contribuir para

o melhoramento da atividade teatral, para o refinamento dos hábitos e gosto do público e para a difusão de comportamentos considerados civilizados.

Embora elege-se como sua principal tarefa ideais moralizantes e civilizadores nos quais tanto os políticos quanto os homens ilustrados da época estavam interessados, a instituição teve um papel complementar no que dizia respeito à defesa da moral e dos costumes, visto que a sociedade da época possuía outros aparatos, inclusive policiais, que garantiam a permanência da moral considerada adequada aos princípios oficiais de manutenção dos poderes constituídos, da religião oficial e do que eles acreditavam ser “decência pública”.

No momento de sua fundação, o **Conservatório** apresentava a seguinte estrutura: 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. Inaugurado nos primeiros anos do Segundo Reinado, a idéia de criação do órgão foi gerada no mesmo contexto que motivou a criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Ambas as instituições foram “apadrinhadas” pelo imperador e vinculavam-se ao desejo de afirmação de uma cultura nacional, nutrido pelos “homens de letras” da corte. O IHGB, no entanto, gozou de maior prestígio a ponto de poder contar não só com a proteção direta de D. Pedro II, que lhe cedeu uma sala do Paço Imperial para funcionar como sede, mas com a efetiva presença do imperador nas reuniões ordinárias

da instituição. Já o **Conservatório** não gozou de mesma sorte, embora tivesse recebido consentimento oficial para funcionar. Com objetivos mais humildes e menos originais que aqueles que motivavam o trabalho do IHGB, a “moeda” de troca do órgão de censura parecia não atrair tanto o interesse do Império.

O IHGB propunha-se a escrever a história do Brasil, a fim de zelar pela “memória” nacional, para que o passado da nação não fosse esquecido e para que o presente fosse escrito pelas mãos dos próprios brasileiros. O **Conservatório**, seguindo os passos de uma cultura censória já estabelecida, apenas se oferecia como mais um vigilante e defensor da moral, dos bons costumes e dos poderes constituídos, visto que a sociedade já possuía os seus mecanismos de controle muito bem representados e funcionando com eficiência. A seu favor o órgão tinha a preocupação com a arte teatral, uma das atividades artísticas que mais atraíam o público da corte e, por isso, despertavam o interesse das autoridades. Proteger o teatro da indecência e proibir a representação de peças que poderiam perverter o gosto e incitar a população a agir de forma viciosa ou “perigosa” para a manutenção da ordem e do poder eram princípios que não só fundamentavam os discursos políticos das elites dominantes, mas também constituíam a finalidade obrigatória e indiscutível da atividade artística que se pretendesse formadora e útil ao desenvolvimento da nação. Assim, por defender tais ideais, o **Conservatório**, embora jamais tenha conseguido do governo a verba necessária para uma existência digna, pôde contar com a participação dos principais homens da vida política e do mundo intelectual da Corte.

Os *Artigos Orgânicos* da instituição reforçaram esse caráter moralizante e pedagógico que o teatro e as artes em geral, segundo o pensamento dominante na época, deveriam ter. O Artigo 1º do conjunto do referido documento definira a finalidade do trabalho do **Conservatório** com as seguintes palavras:

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.⁹

Para os fundadores da instituição, promover o melhoramento da arte equivalia a transformar o teatro numa escola de costumes e a incentivar a produção de uma arte dramática que se dedicasse a esse fim. A análise dos artigos orgânicos do **Conservatório** e dos pareceres de censura para ele emitidos revela uma concepção de arte vinculada às idéias de correção e ensinamento. Nessa perspectiva, a atividade artística, revestia-se de um caráter utilitário que deveria colocá-la a serviço dos ideais de padronização moral e ideológica do público através da arte. Por esse motivo, no momento de avaliação de uma peça, a censura moral freqüentemente se sobrepunha à avaliação estética, fazendo com que o juízo dos censores fosse, antes de tudo, uma ação política orientada para a manutenção da ordem estabelecida. Fato que terminou por conferir ao órgão um papel meramente moralizante e muito pouco técnico quanto ao aprimoramento dos recursos especificamente vinculados à linguagem teatral.

Refletir sobre o tipo de contribuição estética que a instituição efetivamente deu àqueles que se dedicavam ao trabalho artístico e desejavam afirmar uma arte nacional leva-nos a concluir que, devido ao excessivo apego à moral, o **Conservatório** pouco conseguiu direcionar ou formular um conceito de arte que extrapolasse os estreitos limites do controle religioso ou político das peças. Vale dizer que o julgamento feito pelo órgão tornou-se meramente conteudista e, em alguns casos,

⁹ Artigos Orgânicos do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

gramatical; o que verdadeiramente afastou a instituição de seu objetivo primário que era, além de “zelar” pela moral, contribuir para o melhoramento da arte dramática. Esse fato, de alguma forma, mais tarde, explicaria o fracasso da instituição, as polêmicas relativas à recepção de seus pareceres e, por fim, o descaso com que foi tratado tanto pela polícia quanto pelo governo.

Apesar de não contar com o apoio irrestrito do império, dos artistas, da polícia e dos intelectuais, o **Conservatório** sobreviveu até 1864, quando foi extinto. Sendo reativado em 1871 e definitivamente dissolvido em 1897. Após essa última fase, através do *Decreto nº 2557*, de 21 de julho de 1897, a censura teatral voltou a ser responsabilidade da polícia. As notícias do **Conservatório Dramático Brasileiro** que chegaram aos dias atuais são as que se referem à primeira fase da instituição. Quanto ao destino do órgão, após a sua nova “roupagem” inaugurada em 1871, não há informações exatas e não se sabe o que foi feito dos documentos relativos à sua rotina de trabalho. Entretanto, pode-se dizer que todas as transformações estruturais e funcionais sofridas pelo Conservatório decorreram das dificuldades vividas pelo órgão em sua primeira fase, em outras palavras, representaram a luta de alguns “homens de letras” pela permanência dos intelectuais no campo da censura teatral, presença que, na época, era considerada uma conquista e ilustrava a possibilidade de formação do público e refinamento dos costumes através da arte.

De acordo com os estatutos da instituição, aprovados em 1843, a associação poderia ter um número ilimitado de membros, entendendo-se como membros efetivos aqueles que moravam no Rio de Janeiro e, como membros correspondentes, aqueles que residiam fora da Corte. Dentre os sócios efetivos, eram escolhidos, a cada ano, dezoito que deveriam compor o Conselho de Direção e

Administrativo do órgão. Era atribuição do Conselho nomear aqueles que poderiam participar da associação na qualidade de sócio, efetivo ou correspondente. As Comissões de Censura, cujo papel era julgar as peças, tendo como critério o respeito aos poderes estabelecidos, à religião oficial, à decência e às regras de boa utilização da língua, não tinham número limitado. A elas teriam de ser remetidas todas as obras apresentadas ao Conservatório para serem revistas ou julgadas, a pedido de seus autores, ou por vontade exclusiva do próprio Conselho. Tais Comissões eram compostas por três membros, escolhidos, segundo revela o Artigo 8º do conjunto dos artigos orgânicos da instituição, pelo saber, gosto e critério.

A entrada para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, por não ter o órgão a proteção direta do governo, representava, para aqueles que se dispunham a agremiar-se à instituição, mais uma despesa financeira, como assinala o Artigo 10º da legislação do **Conservatório**:

Os sócios efetivos na ocasião de receberem os seus diplomas, concorrerão para a caixa do Conservatório com a quantia de dez mil réis, e anualmente com a prestação de seis mil réis. Estas prestações servirão para ocorrer-se às despesas do expediente da administração, e outrossim para sustentar a publicação de uma Folha semanária que trate da Arte Dramática, em todas as suas partes, e na qual se dê notícia dos Teatros da Corte com reflexões críticas, assim quanto à invenção dos dramas, como no que disser respeito à sua execução. Fica porém entendido, que a publicação da Folha de que trata este artigo, a qual será distribuída “gratis” aos Sócios, só terá lugar quando haja um número tal destes, que o fundo proveniente de suas prestações baste para custear as despesas de impressão. Se em algum tempo houverem sobras, serão estas aplicadas para prêmios a favor dos autores de quaisquer produções dramática de invenção nacional.

Como revela o artigo acima, ao ser idealizado, o **Conservatório** parecia contar com a contribuição dos seus sócios para sobreviver. A leitura dos pareceres escritos para a instituição revela uma quantidade expressiva de sócios, o que poderia sugerir que o órgão gozava de estabilidade financeira. Contudo, não é essa a

conclusão a qual podemos chegar, se considerarmos que, ao longo de sua primeira fase, a instituição além de jamais ter conseguido alugar uma sede, mal pôde arcar com as próprias despesas. A ausência de qualquer referência do **Conservatório** à Folha sobre arte dramática, que seria publicada semanalmente pela instituição, de certo modo, revela a precariedade do trabalho do órgão. Em verdade, pode-se dizer que todos os projetos da instituição que transcendiam a questão moral e sugeriam um maior esforço artístico não foram realizados. As ações de fomento à produção dramática, também prometidas pelo **Conservatório**, não chegaram a ser concretizadas, talvez porque as esperadas “sobras” nunca tenham existido de fato. E, também, por serem reais as dificuldades financeiras que impediam o crescimento e a ampliação do trabalho do órgão.

Em 28 de junho de 1847, o **Conservatório** enviou à Câmara de Deputados um documento informando que a verba destinada à instituição não era suficiente para que a arte dramática no Brasil encontrasse um rumo, o caminho do desenvolvimento. O documento expressa uma espécie de desabafo da diretoria do órgão: “(...) o Conservatório carece de animar os que se dedicam à arte, carece de estabelecer uma escola de declamação, e carece, finalmente, de fazer publicar seus trabalhos(...)”. Mesmo expressando seus nobres intentos, o **Conservatório** não consegue sensibilizar a Câmara, e, sem maiores subsídios do governo, teve de restringir seu trabalho à censura moral das peças.

A dificuldade financeira não impediu que o órgão se afirmasse como defensor da moral oficial e dos costumes considerados bons e adequados, tanto à difusão de uma idéia de civilidade quanto ao controle e prevenção de atos que ferissem a decência pública e atentassem contra os poderes constituídos. E, nessa perspectiva, era o discurso do censor, ou seja, o parecer de censura, a única arma do

Conservatório para justificar a sua própria existência e garantir aos seus membros um lugar e um valor no campo da produção teatral e na sociedade do Segundo Império. As regras que fundamentavam o trabalho do censor ao avaliar as peças que chegavam à instituição eram claras. Tais regras foram oficializadas em 19 de julho de 1845.

De acordo com o *Decreto nº 425*, assinado na data acima especificada, todas as peças que tivessem de subir à cena nos teatros da Corte deveriam ser previamente remetidas pela diretoria dos teatros ao secretário do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Em seguida, o secretário deveria enviá-las ao presidente da instituição. Este seria o responsável pela escolha do censor que faria a análise da obra. Se o primeiro censor negasse a representação, ou propusesse alguma questão, emendas ou supressões no texto, a peça seria submetida a uma nova censura. Se após nova censura, os pareceres dos dois censores expressassem uma mesma opinião, caberia ao presidente negar a licença. Se a opinião do segundo censor não concordar com a do primeiro, o presidente teria de decidir por um ou outro parecer.

Além do parecer do **Conservatório**, para serem encenadas, as peças também deveriam receber permissão da polícia, que só poderia liberá-las após ler o parecer de censura emitido pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**. Segundo o que o próprio documento que estabeleceu as regras de censura da instituição sugere, a avaliação da polícia, em especial, do chefe de polícia, tinha um peso maior do que o conferido ao juízo moral das peças feito pelos censores. Assim, apesar de os diretores de teatro terem a obrigação de enviar as peças para o **Conservatório**, apenas a encenação de espetáculos sem o visto da polícia podia implicar o fechamento do estabelecimento, o pagamento de multa e a prisão dos responsáveis pela casa de teatro. Por caber à polícia a última palavra sobre a liberação ou condenação das peças, muitas vezes, ocorreram conflitos entre o

Conservatório e a instituição, a ponto de o órgão censório perder o controle moral das peças para a polícia. Em 1851, é expedido um Aviso, assinado pelo Ministro dos Negócios do Império, informando:

A censura das peças revistas e licenciadas pelo **Conservatório Dramático Brasileiro** deve ser respeitada tão-somente na parte literária, sem que de nenhum modo fique vedado ao Chefe de Polícia e aos seus delegados o exercício da atribuição que lhe confere o art. 137 do Regulamento de 31 de janeiro de 1842.¹⁰

O novo Aviso teria surgido da necessidade de se delimitar os papéis das duas instituições que se colocavam à frente no controle da atividade artística. Com a nova orientação, o **Conservatório** teve mais uma parcela do seu poder diminuído; o que tornou problemática a sua própria atuação, uma vez que, como o órgão não conseguira afirmar-se no campo da discussão estética, por ter optado, ou por ter sido levado a optar, pelo controle moral das peças. Ao ser destituído desse papel, sua importância no cenário cultural da época tornar-se-ia mais relativa.

Diante desse quadro e, em meio a inúmeros conflitos com a polícia e, ainda, com escritores e com os próprios censores que compunham seu quadro, a instituição sobreviveu por mais de duas décadas ininterruptas e o seu princípio, ou seja, seu ideal de controle moral, religioso e político pareceu atravessar o império, chegar à república e sobreviver a mudança do século. Com o advento da república, as iniciativas do **Conservatório** definitivamente foram extintas, contudo, o novo regime acolheu a mentalidade censória, que muitos serviços prestou às classes dominantes ao longo dos dois impérios, novamente delegando à polícia plenos poderes para conduzir e zelar pela

¹⁰ PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p.482.

adequação da atividade teatral às demandas políticas, culturais e religiosas consideradas ideais.

Vale ressaltar, ainda, que o Aviso expedido em 1851 pouco alterou a qualidade dos pareceres emitidos pelos censores do **Conservatório**, visto que a censura moral continuou sendo exercida e considerada o principal critério para liberação das peças. A defesa da moral, em toda a primeira fase da instituição, funcionara como principal argumento usado pela instituição para a proibição das obras, fato que levou o **Conservatório** ao excesso, conforme lamentou Machado, em 1859, no artigo “ Idéias sobre o teatro”, antes de tornar-se censor. Esse excesso, no entanto, foi o que conferiu ao **Conservatório Dramático Brasileiro** uma identidade e o que, durante toda a existência do órgão, justificou o próprio trabalho dos censores. É o que revela o parecer que Antônio Luiz Fernandes da Cunha, em 1857, escreveu a respeito da peça *O ópio e o champagne*. A licença para encenação da peça foi solicitada pelo teatro Ginásio Dramático. No requerimento emitido pelo teatro, não foi indicado o nome do autor da comédia; nos documentos do **Conservatório** também há a omissão desse dado, não parecendo haver da parte do órgão nenhum interesse em saber a autoria da obra. Para o censor, a comédia era “(...) um tremedal de asneiras e imoralidades, e por isso indigna de ser representada nos nossos teatros.”. Essa opinião, a nosso ver, ratifica a tese de que a instituição, apesar das várias restrições e boicotes que sofreu, construiu a sua identidade e sua fama, boa ou má, em função de seu posicionamento em prol da moral, da decência e da defesa da religião oficial. Pode-se dizer que, em sua história, o **Conservatório Dramático Brasileiro** apenas reprovou peças que, independente de serem bem construídas, quanto à estética ou quanto à linguagem, representassem, conforme entendimento do censor, algum tipo de ameaça aos pilares dos poderes constituídos.

Machado de Assis, em 12 de janeiro de 1863, licenciou a peça *A caixa do marido e a charuteira da mulher* que, a seu ver, não tinha nenhum valor literário. No entanto, por não atentar contra a moral, a decência e os bons costumes, o crítico, muito a contragosto liberou a peça para encenação. Para Machado,

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 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[grifos nossos].

Observa-se que, para Machado, a censura literária não era uma tarefa que ele pudesse realizar, ou, numa outra perspectiva, um critério eficaz para conferir às peças avaliadas o veto ou a aprovação.

Julgamento oposto ocorre em relação à peça *As conveniências*, de Quintino Francisco da Costa, censurada por Machado de Assis, em março do mesmo ano. Se a peça *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, embora esteticamente defeituosa, foi aprovada pelo **Conservatório**, o drama *As conveniências* não teve a mesma sorte, visto que, considerado ofensivo no que dizia respeito à moral, não recebeu do censor nenhuma avaliação estética. Eis a opinião de Machado,

Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama **As conveniências** – Tais doutrinas se proclamam nele, falsa exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça.

E se o pudor da cena ganha com essa interdição, não menos ganha o bom gosto, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais.

Assim julgo e assim opino.

Pelo que consta, mesmo com a expedição do *Aviso de 1851*, que proibia o **Conservatório** de fazer a censura moral das peças, o órgão não declinou dessa função.

No Brasil, além do **Conservatório Dramático Brasileiro**, com sede na corte, existiram também o **Conservatório Dramático de Pernambuco**, fundado em 1854, e o **Conservatório Dramático da Bahia**, fundado em 1857. Pode-se dizer que este último foi uma das instituições literárias mais importantes da Bahia do Segundo Império. Reuniu importantes nomes da época e estabeleceu boas relações com o conservatório da corte. O **Conservatório Dramático da Bahia** contou com a participação de Rui Barbosa, que ocupou o cargo de vice-presidente da instituição em 1875. Além dele, houve outras figuras que também seriam famosas na corte, como Agrário de Menezes, autor do drama *Calabar*, elogiado pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, e Constantino do Amaral Tavares, sócio correspondente do conservatório da corte, e importante dramaturgo da época.

De Machado de Assis, em 08 de abril de 1862, Constantino do Amaral Tavares também recebeu uma censura severa de sua peça *Um casamento da época*. Para o censor, faltavam à peça “(...) vigor e a elevação que a tese[o casamento de conveniência] reclamava. Os caracteres não estão desenhados com precisão e verdade; estão mal sustentados; e falta algumas vezes aos acontecimentos a lógica e a razão de ser.”. No entanto, apesar de apresentar inúmeras críticas à obra, Machado aprovou a peça, liberando-a para encenação.

Esses episódios indicam que havia um intercâmbio de informação entre a corte e as províncias e que o **Conservatório Dramático Brasileiro**,

embora passasse por dificuldades freqüentes, gozava de alguma respeitabilidade no meio teatral.

O **Conservatório Dramático da Bahia**, diferente do instalado na corte, pretendia ser uma instituição de natureza crítica. Nele, intelectuais, dramaturgos, jornalistas, oradores, poetas e críticos reuniam-se para debater idéias teatrais e avaliar as obras que eram remetidas ao órgão. Curiosamente, de acordo com o que nos informa Lizir Arcanjo Alves, na introdução da peça *Os tempos da independência*, de Constantino do Amaral Tavares, os julgamentos das peças eram abertos ao público. Inserida entre as tarefas do conservatório baiano também estava a avaliação técnica dos atores, exigindo-lhes bom uso da língua e uma boa atuação no palco. Seguindo um caminho inverso ao percorrido pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, o **Conservatório Dramático da Bahia** investiu efetivamente na produção teatral, buscando através de ações concretas reunir aqueles que se dedicavam à atividade teatral e criando meios eficazes para desenvolvê-la. Priorizando o julgamento literário das peças, o órgão criou o cargo de “crítico de espetáculos”. Por expressar o julgamento estético oficial das peças, o parecer técnico desse crítico poderia mudar a sorte de obras já licenciadas pela censura. Embora conferisse maior peso ao julgamento estético das peças, o conservatório baiano muito se afinava com os pressupostos principais que motivaram a fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Em especial, o ideal de manutenção da ordem e de defesa do discurso oficial das elites.

2.2 A censura teatral no Brasil

Antes da fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro**, a censura teatral no Brasil já estava oficialmente estabelecida. Em 1808, foi

criada a Intendência Geral de Polícia, órgão que se tornou, mais tarde, responsável pelo controle dos teatros. Em 1824, foi assinado pelo Intendente Geral da Polícia da Corte e Império do Brasil, o Desembargador Francisco Alberto Teixeira de Aragão, um documento que estabelecia as medidas de segurança e de polícia que se deviam observar nos teatros da capital. Em 1829, tornou-se obrigatória a censura a todas as peças que fossem representadas no Teatro de São Pedro de Alcântara – teatro subvencionado pelo governo. Ao lado de toda essa iniciativa de controle da atividade artística, é possível vislumbrar uma estratégia de manutenção do poder político não só da Coroa, mas também das elites que a representavam. Junto à questão política, observa-se, ainda, um desejo do governo e das elites locais de conferir à "terra agreste" um certo ar de civilidade e de refinamento que pudesse atualizar nos trópicos imagens, gostos e conduta característicos das sociedades européias.

O Teatro de São Pedro de Alcântara – antigo Real Teatro de São João, fundado em 1813, sob proteção de D. João VI – teve sua criação vinculada à chegada da família real ao Brasil, em 1808. Considerado um lugar destinado ao lazer e ao entretenimento das elites e, desde sua origem, subvencionado pelo governo, o São Pedro, além de exhibir, para um restrito público, clássicos da dramaturgia ocidental, aglutinou os sonhos e as expectativas da intelectualidade relativas à solidificação da atividade teatral no Brasil e ao refinamento dos hábitos da população – fato que poderia justificar a fiscalização moral e o controle ideológico das peças que se candidatavam a ocupar o seu palco.

Nas primeiras décadas após a emancipação da colônia, a existência de um "teatro oficial" também foi considerada fundamental para o processo de

formação do gosto e para a difusão de comportamentos considerados, dos pontos de vista moral e ideológico, adequados a uma nação que aspirava ao progresso.

Em 30 de abril de 1843, o **Conservatório Dramático Brasileiro** é oficialmente instalado, após o consentimento do imperador Dom Pedro II. No entanto, no período subsequente à fundação do órgão, a inspeção dos teatros e espetáculos públicos ainda aparece como uma das atribuições das Delegacias de Polícia, conforme o Regulamento Sobre as Atribuições dos Empregados de Polícia estabelecera em 1842. De acordo com esse documento, caberiam ao Chefe de Polícia tanto a função de aprovar ou reprovar peças quanto a de inspecionar os teatros e espetáculos públicos. O Artigo 137 do referido documento trazia explícita a seguinte orientação: “Nenhuma representação terá lugar sem que haja obtido a aprovação e o visto do Chefe de Polícia, ou do Delegado, que o não concederão quando ofenda a moral, a Religião e a decência pública(...)”.

Além da preocupação com a moral, com a religião e com o zelo à decência pública, eram também funções da polícia a inspeção do local onde ocorreriam as representações, a confirmação de que o teor do espetáculo encenado correspondia à propaganda anunciada e a fiscalização do horário inicial das peças. Aparentemente prosaicas, tais atribuições parecem de pouco vulto, se analisadas fora de um contexto altamente repressivo em que o teatro era concebido, como escola de costumes e de propagação de valores considerados moralmente corretos. De certo modo, tais práticas aproximam a história do teatro na corte aos papéis desempenhados pela polícia, tendo sido o controle da atividade teatral um dos departamentos existentes em sua estrutura interna. Tal fato obriga-nos a fazer uma análise comparativa entre algumas iniciativas de controle realizadas por essas duas instâncias.

2.2.1 O teatro e a polícia: aproximações

Como instituição autônoma, a polícia iniciou a sua história com a vinda da família real para a colônia, através da criação da Intendência Geral da Polícia da Corte e do Estado do Brasil, em 1808. Segundo Holloway (1997, p.46), inspirada no modelo francês, que fora importado para Portugal em 1760, a polícia da colônia era responsável pelas obras públicas, por garantir o abastecimento da cidade e pela segurança coletiva. Ao conceito de "segurança coletiva", de acordo com as atribuições da polícia da época, associava-se tudo que dissesse respeito à ordem pública, tais como a vigilância da população, a investigação de crimes e a captura dos criminosos. Nesse sentido, cabia à Intendência de Polícia a decisão sobre os comportamentos considerados reprimíveis ou não. Representando a autoridade do monarca absoluto, o intendente acumulava poderes de naturezas legislativas; executiva, através da polícia, e judicial, sobre delitos tidos como menores e cujo controle pudesse ser atribuído à própria Intendência.

Até a abdicação de D. Pedro I e a turbulenta implantação da Regência, o poder monárquico, a ordem e a "moral" foram, de certo modo, assegurados pela ação do intendente de polícia e pelo aparato policial por ele organizado. Ambos eram considerados necessários para a segurança e tranquilidade das elites e, numa perspectiva invertida, responsáveis pela intranquilidade e insegurança daqueles que pertenciam às classes consideradas inferiores, visto que a eles estava destinada toda a repressão e neles concentrados todos os temores relativos à implantação da desordem, do desgoverno e, em especial, da "vadiagem" e da "imoralidade".

A fragilidade dos primeiros anos do Período Regencial provocou a extinção de alguns aparatos característicos da polícia do Primeiro Império como

a Guarda Real de Polícia – criada em 1809, com a missão de "manter a tranqüilidade pública (...) e muitas outras obrigações relativas à ordem civil"¹¹–, principalmente devido à insubordinação de seus homens durante a crise que desestabilizou o poder na corte, no período de 1831 a 1832. Nesse período, a figura do intendente de polícia é substituída pela do chefe de polícia.

O cargo de chefe de polícia foi criação do *Código do Processo Criminal* aprovado em 1832 e considerado o "divisor de águas" entre uma fase colonial e um novo momento verdadeiramente constitucional e autônomo. Nesse novo modelo, o poder policial foi centralizado nas mãos do Ministro da Justiça¹² e o cargo de chefe de polícia ganhou novo status. Após a indicação de Eusébio de Queirós para o cargo de chefe de polícia, em 1833, e o sucesso de sua gestão, a função ganhou visibilidade e conferiu, simultaneamente, àqueles que a exerciam poder e popularidade. Apesar da existência de outras esferas governamentais ligadas ao controle e à manutenção da ordem, como foi o caso da Polícia Militar, criada, em 1831, pelo então ministro da justiça Diogo Antônio Feijó, na década de 40, o chefe de polícia era um dos representantes oficiais do governo que gozavam de maior prestígio.

Em 1844, após a gestão de Eusébio de Queirós, ser o chefe de polícia equivalia ao cumprimento de uma missão que transcendia aos limites de um trabalho meramente judicial e de um restrito poder de polícia, encarnava algumas das prerrogativas concebidas, na época, como necessárias ao estabelecimento de um padrão de civilidade no Rio de Janeiro. Coube a Eusébio de Queirós, além das atribuições rotineiras relativas ao controle de atividades tradicionalmente consideradas criminosas, a elaboração

¹¹ HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 48.

¹² *Ibidem*, p. 76.

de projetos que intervinham na própria organização social da corte e que previam a urbanização e a substituição da mão-de-obra escrava¹³: recolher crianças das ruas para "dard-lhes educação"; tornar a mendicância crime passível de prisão, impondo aos "desocupados" a lógica do trabalho; perseguir e vigiar suspeitos foram medidas de caráter coercitivo e, ao mesmo tempo, civilizadoras tomadas pelo chefe de polícia.

É com essa autoridade que o chefe de polícia vai também opinar sobre questões relativas ao teatro até a fundação do **Conservatório** em 1843. E talvez tenha sido esta, ou seja, a autoridade conferida ao símbolo, a causa de desencontros e conflitos de jurisdição ocorridos com a entrada do **Conservatório Dramático Brasileiro** no campo da censura teatral. Em 1842, ainda sob o comando de Eusébio de Queirós, a Secretaria de Polícia trouxe à luz o *Regulamento sobre as Atribuições dos Empregados de Polícia* mencionado no início desta seção. Nele, o teatro era tido como uma atividade que carecia de controle e de acompanhamento das autoridades policiais. Múcio da Paixão em estudo sobre o teatro no Brasil, publicado nas primeiras décadas do século XX¹⁴, ratifica a relação entre a censura teatral e a conservação da ordem e do poder instaurados pelos governos imperial e republicano. Segundo ele:

Toda preocupação dos governos era e é impedir por todos os meios ao seu alcance, a representação de peças dramáticas em que possa haver aquilo que no seu entender seja um ataque às autoridades constituídas, um desrespeito à moral pública, ao decoro da platéia(...)¹⁵

Devido à preocupação de possíveis desordens, imoralidades e sublevações poderem ser facilitadas por atividades teatrais ou espetáculos de conteúdo e finalidade pouco lícitos ou pouco condizentes com a noção de teatro como

¹³ Idem.

¹⁴ PAIXÃO, Múcio da. Op.cit., p. 475.

¹⁵ Ibidem, p. 477.

escola de bons costumes e de moral, o governo imperial, em suas diversas fases – e vertentes políticas–, preocupou-se em criar leis que pudessem regulamentar a atividade teatral. Como exemplo dessas ações, podemos citar o *Regulamento* de 1842, que conferia ao chefe de polícia a suprema autoridade para decidir as questões relativas à aprovação e à representação das peças e espetáculos afins. Outras ações relativas ao controle e regulamentação da atividade teatral também foram associadas ao intuito de "civilizar" e modernizar o país. Em 1810, o príncipe regente conferiu à polícia, especificamente, ao intendente de polícia Paulo Fernandes Viana, a tarefa de promover todos os meios necessários à construção de um "teatro decente", real, conforme definição utilizada por D. João VI. De acordo com esse mesmo decreto, a obra justificava-se por ser tal projeto uma ação absolutamente necessária, visto que elevaria a corte e sua população "ao maior grau e grandeza" adequados à real presença do príncipe nas terras brasileiras. Este documento também sela a oficialização de um outro "ramo" pertencente à genealogia do teatro: o governo. D. João, ao permitir e apoiar a construção do teatro, o faz assumindo o papel de um mecenas. Expressando-se da seguinte forma:

E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que se abrir e principiar a trabalhar(...)e depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo plano que se houver de aprovar, a benefício do mesmo teatro.¹⁶

Governo e polícia. Embora relacionados, ambos interviriam no teatro de diferentes formas. O controle rigoroso da polícia justificava-se pela subvenção e proteção conferidas às artes pelo governo. Em outras palavras, a censura era necessária visto que, sendo patrocinado pelo Império, o teatro deveria ser modelo de

¹⁶ SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, p.326.

obediência e de fidelidade, um instrumento a mais no processo de unificação do território, de formação para a religião e os bons costumes; e ainda, ferramenta útil ao processo de implantação de um modelo de civilidade. Tal função da atividade teatral seria, principalmente, difundida após a Independência e, mais tarde, pelas políticas conduzidas por D. Pedro II, no Segundo Império. Nas décadas de 50 e 60, quando há um movimento de renovação da vida teatral da corte decorrente, entre outras coisas, das inovações estéticas de expressões secularizadas difundidas pelo Teatro Ginásio Dramático¹⁷, o controle da atividade teatral, reforçado pela presença do **Conservatório**, é ratificado e considerado necessário à modernização, à civilidade e ao progresso da nação.

A crença de que a atividade teatral podia ser útil à nação apareceu implícita em edital assinado, em 1824, pelo intendente de polícia. No documento, junto a orientações para o controle da arte, é ratificada a utilidade do teatro para o crescimento da nação. Diante disso, os "senões", ou seja, os empecilhos à realização desse ideal, também foram trazidos a lume, uma vez que, para que o teatro cumprisse o fim ao qual estava predestinado, de acordo com o pensamento dominante na época, era necessário evitar e punir "desordens" e "irregularidade" que poderiam privar o povo de tão proveitosa e útil diversão. Dessa forma, e, segundo o documento, "imitando nesta parte as providências que as Nações mais civilizadas da Europa têm adotado"¹⁸ era preciso oficializar as medidas de segurança e de polícia que deveriam ser seguidas nos teatros, ou melhor, no teatro oficial da corte. O documento confirma a autoridade do intendente, conferindo-lhe poder para proibir a representação de peças consideradas contrárias aos "bons costumes" e, também, para agir como polícia, fiscalizando o

¹⁷ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo, 1993, p.77-101.

¹⁸ SOUSA, José Galante de. *Op.cit.*, p.327.

cumprimento do horário, a quantidade de pessoas comparada às condições de acomodação do teatro, o comportamento da platéia, enfim, tudo que dissesse respeito à manutenção da disciplina dentro e fora do teatro. Além da fiscalização do conteúdo das peças, da postura dos atores em cena, da correspondência *ipsis litteris* entre o texto autorizado pelo intendente e o apresentado no palco— conforme as atribuições, mais tarde, transferidas para o chefe de polícia –, a polícia também estabeleceu regras quanto à vestimenta da platéia, o local de parada das seges e o tipo de manifestação, de contentamento ou descontentamento, que o público, ao assistir ao espetáculo, desde que "moderadamente" podia expressar.

Na seqüência, destacamos outro momento dessa legislação sobre o policiamento dos teatros. Em 1830, o governo emitiu uma circular aos presidentes das províncias – *Decisão nº 141*, de 21 de julho de 1830 – ampliando o controle das atividades teatrais. A questão motivadora de tal iniciativa foi alertar as províncias a respeito da necessidade de proteger o sistema constitucional e as autoridades públicas dele representativas. Tal intuito pode ser observado no seguinte trecho do documento:

(...) não consinta em teatro algum seja público ou particular, a representação de dramas em que se ofendam corporações ou autoridades, que pelo contrário se devem respeitar, para conservação da boa ordem, e pública tranqüilidade.¹⁹

O referido documento também ratificava a noção de que o teatro podia contribuir para a formação para a virtude e, também, para a civilidade. De acordo com o texto da lei, os estabelecimentos teatrais gozavam "em todas as nações cultas" de estimado valor; sendo vistos como "(...)um dos meios mais eficazes para insinuar no coração dos povos as idéias de virtude(...)".Podendo ainda, segundo o

¹⁹ PAIXÃO, Múcio da. Op.cit., p.468.

representante do governo imperial, " adoçar a rudeza e barbaridade dos costumes(...)"²⁰. Eis o grande motivo da imposição e do acirramento do controle da atividade teatral. E é com base nesses argumentos que tal atitude é defendida e reverenciada pelas autoridades, uma vez que para garantir a soberania do poder e das instituições do império era necessário

(...) ao mesmo tempo prevenir e evitar, por meio de uma circumspecta vigilância e prévio exame das peças que se hajam de representar, que tão úteis estabelecimentos degenerem daqueles louváveis fins pela introdução de doutrinas, umas opostas aos bons costumes e à moral pública, e outras tendentes a inflamar as paixões exaltadas, e a destruir por qualquer maneira o sistema constitucional que felizmente nos rege(...).²¹

A década de 30 também contou com a publicação de outros avisos, editais e decretos. Alguns de caráter mais específico, emitidos aos juízes de paz e restritos à realidade do distrito cujo controle policial estava sob seu poder. Um exemplo desse tipo de documento é o *Aviso* de 14 de junho de 1837, direcionado ao juiz de paz do 2º distrito de Santa Rita. Nele, o governo da Regência, em nome de D. Pedro II, exige que a Diretoria de um teatro particular, situado à Rua do Livramento, comunique, com antecedência, às autoridades as peças a serem representadas para que os setores competentes pudessem agir em conformidade com a lei. Há ainda, no texto, indícios de que o referido teatro não cumprira seus deveres e, por isso, tivera a representação de uma de suas peças proibida no momento em que ia ser encenada.²²

O binômio teatro-polícia contou ainda com as imposições, restrições de vestimenta, multas e ameaças de prisão, presentes nos artigos do primeiro *Código de Posturas* elaborado pela Câmara Municipal da Corte. O Código corroborou o padrão de moralidade, civilidade e também o tipo de público que o teatro deveria formar,

²⁰ Ibidem, p.467-468.

²¹ Idem.

²² PAIXÃO, Múcio. Op.cit., p.472.

de acordo com os "modelos" já insinuados nos inúmeros documentos emitidos pelas autoridades representativas do Império. As noções de que o teatro era uma escola de costumes – e de costumes considerados bons e moralmente corretos–, e de que uma de suas tarefas era "suavizar barbaridades", em uma sociedade de cultura e formação étnica mestiças, adquirem um caráter excludente, visto que o passado aborígine, selvagem, e a presença africana, tão explícita tanto no passado quanto no presente da nação, constituíam o aspecto da "personalidade" brasileira considerado primitivo, bárbaro. Devido à constatação dessa especificidade local, defendia-se a importância do teatro e das artes em geral no estabelecimento de um contraponto civilizador e corretivo de comportamentos, valores, religiões e culturas considerados difusos e, perigosamente, múltiplos.

2.3 A participação dos intelectuais e o ideal de civilidade

Em 1843, quando foi fundado, o **Conservatório** encontrou instaurada, como já foi dito, uma tradição censória, relativa ao controle dos teatros,. Como demonstram documentos relativos ao assunto, a atividade teatral já era suficientemente vigiada pelas instituições policiais e pelas autoridades liberadas para tal ofício. A criação do **Conservatório Dramático Brasileiro**, considerando o contexto da época, pode ser explicada pelo desejo, cultivado pelos intelectuais, de "influir" no campo da criação e no controle da atividade teatral. Inaugurada no princípio do Segundo Reinado, a instituição deve ser analisada à luz do sentimento nacionalista que envolveu os intelectuais mais atuantes do século XIX num projeto de afirmação de uma cultura nacional. De acordo com o documento que oficializou a existência do **Conservatório Dramático Brasileiro**, a grande contribuição a ser oferecida pela instituição dizia respeito ao melhoramento da qualidade das peças que seriam representadas. Ao solicitar a aprovação do órgão, em

documento destinado ao imperador, os fundadores da instituição assim justificaram o pedido:

Senhor. A Arte Dramática é por certo uma das mais belas e das mais úteis e a necessidade de dar-lhe alguma direção no Brasil, que seja conducente aos fins a que se ela propõe na emenda dos costumes, na pureza da linguagem e na escola do bom gosto é tão óbvia que não carece de demonstração.²³

Os ideais explicitados na citação acima ratificam a noção de arte dramática como um instrumento útil à formação moral do público. No entanto, introduzem elementos novos considerados relevantes para a afirmação de um pensamento nacional: a conservação da língua e o desejo de formação do gosto. A defesa da conservação da língua pode ser atrelada ao intuito de estabelecimento de um padrão lingüístico que pudesse garantir unidade e eliminar os usos pouco canônicos da língua oficial. Tais intuítos, ao serem apresentados como regra, supostamente, implicariam um maior esmero do teatrólogo, não só no que diz respeito ao uso da linguagem verbal mas também no que poderia referir-se à construção estética da obra. Contrariando as expectativas de seus idealizadores, frente ao que fora apresentado como projeto de atuação, o **Conservatório** demonstrou pouco controle, senão um controle limitado, da produção teatral. O seu poder era estritamente censório e coercitivo; sua autoridade, como a da polícia, longe de ser consensual, fundamentou-se numa ação arbitrária.

A entrada dos intelectuais no campo da censura foi planejada para simbolizar um "divisor de águas" entre o exercício censório primário, feito pela polícia, e uma ação censória ilustrada e competente, realizada pelos mais representativos intelectuais do império, segundo o modelo importado da Europa. Nesta

²³ Arquivo do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Documento datado de 12 de março de 1843.

perspectiva, acreditava-se que os intelectuais "salvariam" a nação do atraso cultural, por meio de sua palavra e de seu "julgamento estético". Assim, seriam inevitáveis o refinamento do gosto, a castidade da linguagem e a "moralização" de comportamentos considerados ofensivos à religião, à família e ao Estado.

Curiosamente, tais ideais, manifestos acima, aproximam, novamente, o **Conservatório** da polícia, visto que esta última também se propunha a disseminar padrões de civilidade e de comportamentos tidos como moralmente corretos. A existência, na época, de uma categoria chamada "inspetor de quarteirão", a nosso ver, revela algo sobre essa semelhança.

A figura do "inspetor de quarteirão" vinculava-se ao surgimento dos juízes de paz. A idéia de formação de um corpo de juízes eleitos fora previsto pela Constituição de 1824. Embora representasse um certo esmorecimento do poder judicial do monarca, uma vez que a autoridade desses juízes adviria da vontade do povo, não de uma nomeação do imperador, a lei foi consolidada em 1827. De acordo com os liberais que defenderam tal proposta, a criação do "juiz de paz" marcaria a passagem de uma polícia punitiva, que se concentrava na punição depois de cometido o crime, para uma ação policial de natureza preventiva, que deveria evitar punições²⁴. O juiz de paz seria uma força policial conscienciosa, de caráter que poderíamos supor... pedagógico. E é esse viés pedagógico e preventivo que vai fundamentar a criação do cargo "inspetor de quarteirão", cujo trabalho era subordinado ao juiz de paz. Inspectores de quarteirão seriam voluntários civis, não-remunerados, que colaborariam na vigilância local, prestando serviços em regime de meio expediente. Em 1831, como consequência da instabilidade política do Primeiro Império e do recuo da centralização, o governo impôs limite à autonomia do juiz

²⁴ HOLLOWAY, Thomas H. Op.cit., p.61.

de paz e extinguiu o cargo de "inspetor de quarteirão". Mais tarde, a função foi redefinida e reativada.

Os juízes de paz poderiam nomear entre as pessoas bem conceituadas, maiores de 21 anos, aquela que serviria à jurisdição fiscalizando o quarteirão. Após receber a aprovação da Câmara Municipal para atuar, o inspetor deveria ser um misto de "espião" e conselheiro; fiel soldado, atento a quaisquer atitudes suspeitas ou ilegais e, ainda, um verdadeiro guardião da moral, advertindo vadios, prostitutas, mendigos e bêbados a 'mudarem de vida' ²⁵. Esse viés pedagógico e moralizante da polícia, já existente em uma fase anterior à formação do **Conservatório** e paralelo à atividade censória convencional dirigida pelo chefe de polícia, parece consolidar a idéia de que a afirmação de um Estado brasileiro e a difusão de um padrão de civilidade dependiam da eficácia das autoridades no controle de temperamentos, hábitos e atitudes denunciadores de uma concepção "desmedida" do homem a respeito de sua própria existência e da sociedade. O **Conservatório Dramático Brasileiro** termina por trazer para si as responsabilidades morais da atividade teatral. Como os inspetores de quarteirão, a instituição tinha ideais, compromisso patriótico, mas pouco apoio do governo para realizar seu trabalho.

Embora congregasse, no momento de sua fundação, importantes e respeitáveis nomes do século XIX, desde Martins Pena a Gonçalves de Magalhães, além da figura não menos respeitável do Cônego Januário da Cunha Barbosa, o **Conservatório** e seus idealizadores não tiveram sucesso na tentativa de instaurar as "luzes" no exercício da censura. Segundo José Galante de Sousa²⁶, a instituição, desde o seu

²⁵ Ibidem, p.103.

²⁶ SOUSA, José Galante de. Op.cit, p.318.

aparecimento, passou por diversas crises financeiras e mesmo de identidade, visto que seu trabalho era freqüentemente desrespeitado pela ação da polícia – legalmente autorizada para fiscalizar a atividade teatral. Em 1849, com objetivo de pôr fim à resistência de algumas empresas de teatro à censura feita pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, o ministro do império expediu o *Aviso 229*, em 25 de setembro, dirigido ao chefe de polícia, ordenando que as supressões, emendas e correções feitas pelo **Conservatório** nas peças fossem rigorosamente cumpridas. No entanto, por não poder contar com a credibilidade do meio artístico da época, o trabalho do órgão continuou repercutindo pouco. Infortúnio que se somava ao descaso que a polícia também conferia ao julgamento das obras feito pelos censores da instituição.

Em 1851, o chefe de polícia da corte assinou um documento destinado ao **Conservatório** explicitando as fronteiras, até então difusas, entre as duas jurisdições. Neste aviso, datado de 17 de dezembro de 1851, a polícia evocou o seu "pioneirismo" no controle da "imoralidade", declarando que nenhuma das leis que asseguraram à instituição o exercício da censura revogara a disposição do Artigo 137 do Regulamento, de 31 de janeiro de 1842, que determinava que somente com o visto e a aprovação do chefe de polícia as peças poderiam subir à cena. O documento ainda deixa claro que o parecer do **Conservatório** apenas seria respeitado no que se referia ao julgamento literário das obras teatrais. O poder da polícia frente ao **Conservatório Dramático** foi ratificado com as seguintes palavras: "(...) de nenhum modo fica vedado ao mesmo Chefe de Polícia e a seus delegados desfazer as correções feitas pelo Conservatório, ou permitir que se represente aquilo que ele tiver suprimido em qualquer peça(...)"²⁷. Visconde de Mont' Alegre, na época, o chefe de polícia da corte, ratificou ainda o poder

²⁷ PAIXÃO, Múcio da. Op.cit., p. 312.

da polícia para "negar a aprovação" das peças julgadas pelo **Conservatório**, de acordo com as suas conveniências, mesmo que estas tenham recebido a aprovação em seu aspecto literário.

Eis que, diante disso, estava instaurado o drama insolúvel e latente que envolveu o **Conservatório**: a crise de identidade construída a partir de sua contradição em ambicionar uma censura estética e priorizar uma censura moral. A polícia, de acordo com o teor do documento descrito acima, parecia apenas considerar a contribuição estético-literária da instituição no que dizia respeito ao controle e ao "melhoramento" da atividade teatral. No entanto, a multiplicidade de juízos e a valorização do aspecto moral em detrimento do literário contribuíram para a ausência de objetivos definidos e de perspectivas do trabalho feito pela instituição. Além disso, como o **Conservatório** jamais conseguira desprender-se da censura moral, o que era e como deveria ser feita a censura meramente literária constituíam uma incógnita para uma instituição que publicamente fez da defesa da moral a sua principal arma.

Joaquim Manuel de Macedo, que também foi censor do **Conservatório**, em discurso solene em ocasião do sepultamento do presidente e fundador da instituição, Diogo Soares da Silva de Bivar, em 1864, fez a seguinte análise dos ideais e do trabalho do **Conservatório**:

Dói-nos mas é força dizê-lo: o **Conservatório Dramático Brasileiro** não pôde fazer pelas letras e pela arte dramática o que por certo estaria na mente e no empenho do seu principal fundador. O trabalho foi estéril, a dedicação perdida, os resultados nulos. Não tinha sido uma instituição prematura; nasceu, porém, e foi deixada incompleta; nunca mostrou ser o que seu título dizia; nunca passou de uma simples auxiliar da censura policial dos teatros, ou antes, das sobras dramáticas... O **Conservatório Dramático Brasileiro** ressentiu-se, e morreu desse desacerto dos poderes públicos; quiseram que ele vivesse exclusivamente

para a censura; para a censura bastava a polícia; a sua vida era inglória, devia morrer.²⁸

O discurso de Macedo parece sugerir importantes causas para o fracasso da instituição. No entanto, o problema de identidade de seus pareceristas – divididos entre apresentar-se como guardião da moral e dos poderes constituídos ou como intelectuais a serviço das letras, defensores e princípios divulgadores do "belo" na arte – de alguma forma respondia a uma angústia coletiva de um país ansioso por afirmar-se como nação autônoma e como herdeiro da cultura europeia, considerada um modelo a ser seguido e condição *sine qua non* para o desenvolvimento. Frente a esse desejo, o discurso moralizante sobre a arte adquire proporções alarmantes e se coaduna com o desejo, nutrido por nossos intelectuais, de afirmar e difundir uma cultura burguesa, entendida como sinal de civilidade e progresso.

A respeito do comportamento da nossa intelectualidade, Antonio Candido²⁹, no artigo "Literatura e cultura de 1900 a 1945", observou a repetição de procedimentos, quer no campo político quer no artístico, que apontavam para uma certa dificuldade dos nossos "homens de letras" em lidar com as especificidades do passado de dominação em relação a Portugal e com a formação híbrida do nosso povo e da nossa cultura. Diante do impasse ocasionado pelo descompasso entre o que o país era e o que os "homens de letras" gostariam que ele fosse, o olhar lançado sobre realidade seria desfigurado pelo recalque. Essa idéia de recalque parece adequar-se à opção moralizante assumida por grande parte dos intelectuais do século XIX. A partir dessa perspectiva, os discursos em defesa da moral, tanto da crítica publicada nos jornais da época, quanto do **Conservatório** e, por que não, da própria polícia, podem ser lidos como iniciativas

²⁸ SOUSA, José Galante de. Op.cit., p.319.

²⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 109-138.

"antipopulares" e "uniformizadoras" de valores e de padrões de comportamento. Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, livro publicado na década de 50, representaria um descortino que acenaria para a fragilidade e para as limitações do recalcado "padrão moralizante" das elites. O universo híbrido, amoral, carnavalizante e desafiador das *Memórias* direciona o olhar para uma visão da realidade local. É o apelo, a força do local, do particular impondo ao analista a rasura de seu próprio modelo; mesmo que, por conveniência, ao final, o padrão das elites precise ser assimilado.

Assim, a crise do **Conservatório** e o insucesso de suas investidas, se por um lado – como demonstrava o próprio discurso de seus fundadores, ao lamentar a ausência de verbas e as precárias condições em que a instituição funcionava –, podem ser atrelados a um certo descaso por parte do Ministério dos Negócios do Império, ao qual estava subordinado; por outro, não deixam de indicar que, conforme sugeriu Macedo, o **Conservatório** talvez fosse o remédio errado para alguns males reais e crônicos como a falta de investimento no campo da produção artística e a escassez de público leitor e apreciador da literatura e das artes. A idéia de que o **Conservatório** contribuiria para o melhoramento da arte nacional, como já o dissemos, constituía o principal objetivo dos idealizadores da instituição e funcionou como justificativa para os bons e maus julgamentos das peças analisadas pelos seus censores. Interessa, portanto, registrar que a classificação de uma obra como exemplo ou não dos "bons preceitos da arte" conjugava-se com o discurso moralizante que representava a face exposta, visível, do **Conservatório**. A outra face, que deveria colaborar para a efetiva afirmação de uma linguagem teatral nacional, não conseguiu revelar-se de fato, apenas foi esboçada. Ainda através de um forte apelo moralizante.

O chefe de polícia da corte, Conde de Mont'Alegre, ao assinar o *Aviso 229*, parece ter resolvido essa questão ao negar o valor decisório da censura moral realizada pela instituição, considerando apenas a sua atuação no campo da censura estética. Contraditoriamente, ao mesmo tempo, sugeria que frente à necessidade de zelo pela moral, a avaliação ou o julgamento literário das obras, por si só, não deveriam influir nas questões relativas à moralidade. A ambigüidade do trabalho do **Conservatório** era tão explícita que apesar da obrigatoriedade da lei, Machado de Assis, em 1859, no artigo "Idéias sobre o teatro", revelava que o órgão continuava a exercer uma censura meramente moral.

Ao falar sobre o papel do **Conservatório Dramático Brasileiro**, o crítico defendeu a legitimidade da instituição, comparando-a às iniciativas européias em prol do chamado "melhoramento" da arte. No entanto, em seu discurso, são explícitas as críticas feitas ao trabalho do **Conservatório** brasileiro, segundo o crítico, limitado pela preocupação estritamente moral. São dele as seguintes palavras:

(...) As atribuições do **Conservatório** limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir: nunca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado; mais nada. (...) Organizado desta maneira era inútil reunir os homens da literatura nesse tribunal; um grupo de vestais bastava. Não sei que razão se pode alegar em defesa da organização atual do nosso Conservatório, não sei.³⁰

Aprimorar o trabalho do **Conservatório**, como sugere Machado, significava valorizar a avaliação literária dos censores, uma vez que os "fins" do referido órgão, segundo o pensamento do crítico, deveriam ser dois: o moral e o intelectual. No entanto, Machado também identificou, no campo da atividade teatral, um

³⁰ ASSIS, Machado de. Op.cit., p.795.

fenômeno ao qual chamou de "guerra civil". Dessa "guerra", conforme sugere a citação abaixo, até mesmo o **Conservatório** seria vítima.

Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura [ou seja, à defesa da moral], está claro, e claro a olhos nus, que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito e subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática.³¹

Ao identificar tal problema, Machado termina por corroborar a idéia de que a censura era/ poderia ser um instrumento útil ao desenvolvimento do teatro e à formação do gosto. Tal perspectiva também parece acenar para a submissão da censura (oficial) a uma ordem exterior ao próprio sistema censório idealizado pelo crítico, mas determinante e gerador de um conjunto de produções dramáticas. Daí a utilização do qualificador negativo "frioleiras" que, grosso modo, sugere que a produção teatral da época era considerada medíocre e de baixa qualidade, segundo os critérios de Machado de Assis. Diante de tal precariedade e das atribuições possíveis e reais do **Conservatório**, o crítico concluiu:

Não temos (ninguém será tão ingênuo que confesse esse absurdo), não temos literatura dramática, na extensão da frase; algumas estrelas não fazem uma constelação: são lembranças deixadas no tablado por distração, palavra soltas, aromas queimados, despidos de todo o caráter sacerdotal.

Não podia o Conservatório tomar um encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento dramático na literatura? – além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõem uma larga parte dos nossos repertórios.³²

Embora fosse notória, para Machado, a precariedade do sistema, algo parecia anunciar uma possibilidade de transformação. Esse "algo inovador" era o próprio **Conservatório**. Não o real, segundo o crítico, transformado em "sacristia de igreja" e dominado por "vestais"; mas aquele que o próprio Machado idealizara: uma

³¹ Ibidem, p.796.

³² Ibidem, p. 797.

instituição censória esclarecida, útil, formadora da "boa" arte. Reproduzindo as palavras do crítico, pode-se dizer que o **Conservatório** era visto como "(...) uma muralha de inteligência às irrupções intempestivas que o capricho quisesse fazer no mundo da arte(...)"³³. Ou seja, associadas à existência da instituição estavam as noções de seriedade, equilíbrio e correção estética e moral. De acordo com esse ponto de vista, o **Conservatório** poria fim às "intempestividades" tanto as de estilo, conforme assinala Machado, quanto às relacionadas à moral e à conduta, como também o crítico afirmou no mesmo artigo. Para ele, a inteligência que compunha e sustentava a instituição libertaria o teatro, a grande arte, das "(...) bacanais indecentes e parvas que ofendessem a dignidade do tablado(...)"³⁴. No entanto, em meio à denúncia das falhas do **Conservatório** real, cumpridor de um papel errôneo e excessivo no controle da atividade teatral, a partir de uma concepção limitada de moralidade e de obediência aos poderes constituídos, percebe-se na reflexão proposta por Machado – e em outros discursos sobre a importância do teatro proferidos por outros intelectuais da época – a convicção de que o espaço do tablado era revestido de dignidade e que a arte dramática era útil ao processo de "civilização" e de "refinamento" dos costumes considerados bárbaros e/ou indecentes.

Ao analisar a atividade teatral na Corte no período de 1855 a 1865, João Roberto Faria – além de ressaltar a efervescência de traduções e adaptações das chamadas peças realistas importadas da França, cujo cenário era a própria visão de mundo burguesa com seus valores liberais e seus padrões de comportamento – ratifica que, por trás da adesão de alguns intelectuais da época, inclusive Machado de Assis, ao modelo de sociedade expresso nas obras realistas, havia um esforço de atualização estética e,

³³ Idem.

³⁴ Idem.

principalmente, um "desejo de civilização"³⁵. Segundo o autor, todas as iniciativas em prol da moralização do teatro e da correção dos vícios e excessos da sociedade através da arte reproduziam a dependência da produção cultural brasileira aos modelos europeus. Em sua opinião,

As peças francesas traziam para os nossos palcos o retrato de uma sociedade moderna, civilizada, moralizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez de valores como o casamento, o trabalho, família, a honestidade, a honra e a inteligência.³⁶

A inserção dos intelectuais no campo da atividade censória, outrora gerenciada pela polícia; a relação entre a utilização do teatro como medida controladora de comportamentos considerados nocivos e/ou inadequados e as práticas coercitivas habitualmente impostas a populares tidos como subversivos, desordeiros e imorais, a nosso ver, equivalem a aspectos diferentes de um mesmo intuito civilizador, idealizado pelas elites da época e confessado por nossos intelectuais nas diferentes instâncias de produção artística ou de discursos sobre arte.

Emília Viotti da Costa³⁷ ressalta que, ao lado desse discurso civilizador, havia um projeto de reorganização dos setores político-econômicos da sociedade. Num primeiro momento, tal propósito estaria associado à tomada do poder das mãos dos portugueses (de Portugal), privilegiados pelo pacto colonial. Mais tarde, esse projeto de reorganização teria sido motivado pelo desejo das elites em permanecer no controle dos poderes outrora conquistados. Esse discurso civilizador, como estratégia política, pode ser analisado como um instrumento caro aos homens públicos do século XIX,

³⁵ FARIA, João Roberto. Op.cit., p.261.

³⁶ Idem.

³⁷ COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, p.134.

em princípio, fundindo-se às idéias liberais, efervescentes no momento da Independência; mais tarde, servindo para consolidar o poder das vertentes políticas conservadoras que, no processo, venceram as disputas internas pelo controle da recém-nascida nação³⁸.

Diante disso, pode-se dizer que o projeto liberal no Brasil, inicialmente, não só esteve associado às tentativas locais de desvinculação da metrópole mas também trouxe, em seu "bojo", um ideal de civilidade. Para a historiadora,

O liberalismo não foi um simples capricho das elites brasileiras, e os slogans liberais não foram usados meramente como símbolos do status "civilizado" dos que o invocavam, se bem que para alguns tenha sido apenas isso. Para a maioria, no entanto, as idéias liberais eram armas ideológicas com que pretendiam alcançar metas políticas e econômicas específicas.³⁹

As idéias liberais – vistas como uma tentativa de superação, num primeiro momento, do jugo português –, apesar de revestidas dos principais ideais e comportamentos em voga nas sociedades européias, quando importadas para o Brasil, foram transformadas, em decorrência das limitações e comprometimentos dos seus próprios defensores. Desse modo, os "princípios" do liberalismo europeu adquiriram aqui novos sentidos. Liberdade e Igualdade eram signos cujos significados tornaram-se restritos aos interesses das classes senhoriais, não incorporando as reivindicações da população marginalizada e de seus representantes.

Terminado o domínio português e proclamada a autonomia político-econômica da ex-colônia, a Carta Constitucional, outorgada por D. Pedro I, em 1824, não por acaso, omitiu o fato de existir no país mão-de-obra predominantemente escrava – fato que poria em xeque toda retórica, considerada moderna e inovadora, que sustentava os discursos em prol da liberdade, da autonomia, do progresso e do

³⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema: a formação do estado imperial*. Rio de Janeiro: Access Editora, 4ª edição, 1999.

³⁹ COSTA, Emília Viotti da. *Op.cit.*, p. 134.

desenvolvimento da nação. Nesse contexto, o discurso homogeneizador em torno do ideal de civilidade parece ser uma proposta menos comprometedora. E que, apesar de nascida no seio da própria elite, prometia progresso e desenvolvimento em escalas maiores, independente do grau de fidelidade do seu defensor ao *slogan* liberal propriamente dito.

A promessa de civilização – de um lado, associada a mecanismos coercitivos de natureza física, como a repressão policial; de outro, vinculada à difusão e ao enraizamento de valores em discursos pedagógicos moralizantes disseminados em diferentes instâncias de produção de idéias (imprensa, igrejas, crítica, teatro, literatura...)–, ou mesmo, o clima eufórico relativo aos projetos de unificação cultural, postos em prática a partir do Segundo Reinado, terminam por garantir às elites não só a difusão de seus valores e padrões de comportamento, mas também a estabilidade político-econômica abalada desde a crise que levou D. Pedro I à abdicação e que se estendeu até os primeiros anos da Regência. Não obstante, é possível dizer que o ideal de civilidade, proclamado em diferentes momentos e instâncias ao longo de nossa história, constitui, quer por um processo de associação, quer por um processo de identidade, uma manifestação de um expressivo e constante desejo de atualização que acompanhava as nossas classes dirigentes.

Conforme anteriormente assinalamos, Antonio Candido⁴⁰ denominou de "recalque" o que ora consideramos "desejo de atualização". Deve-se acrescentar, ainda, que a prática resultante desse "olhar sobre si mesmo" – decorrente desse referido desejo –, de acordo como o que informou Emília Viotti da Costa⁴¹,

⁴⁰ Op.cit.

⁴¹ Op.cit.

representou um instrumento útil que, moldado às promessas do liberalismo, metaforizou a ambição de rearrumar, no Brasil da época, o topo do edifício do poder.

Outro aspecto relacionado à difusão de um ideal de atualização e de civilidade foi a relação, estabelecida na época, entre ordem e civilização. No dizer de Ilmar Rohloff de Matos⁴², tal binômio era o objetivo fundamental do grupo conservador, alcunhado saquarema, que assumiu o poder durante o processo de repressão aos levantes e sublevações cíclicos que marcaram a cena política da Abdicação até a Maioridade. Para o historiador, as noções de ordem e civilização foram determinantes no processo de consolidação do Estado Imperial.

Para os Saquaremas a manutenção de uma Ordem e a difusão de uma Civilização apareciam como objetivos fundamentais; eram também os meios pelos quais empreendiam a construção de um Estado e a constituição de uma classe. Por sua vez, e de modo necessariamente complementar, a construção do Estado imperial e a constituição da classe senhorial, enquanto processos intimamente relacionados, tornavam-se não apenas os resultados de uma intenção traduzida em ação, mas também os requisitos que asseguravam a Ordem e difundiam a Civilização.⁴³

Vale ressaltar as especificidades relativas a tal binômio. Manter a ordem, muito mais que conservar sob controle os indivíduos considerados desocupados e/ou subversivos, significava atuar em prol da preservação dos privilégios das classes dominantes, senhoriais, e das instituições ligadas aos poderes constituídos. Civilizar equivalia a uma ação didática, relacionada à difusão dos princípios da razão e do progresso, e enraizada nas práticas e nos valores considerados próprios da "boa sociedade". Tal ação abarcava uma vertente material, cujos resultados provocariam uma transformação no espaço físico, urbano, decorrente das reformas de natureza higiênica ou

⁴² Op.cit.

⁴³ MATTOS, Ilmar Rohloff. Op. Cit., p.267.

estética; e, também, uma vertente pedagógica enfatizada nos discursos de formação e refinamento daqueles que somavam a população livre. A essa altura, tudo que parecesse excesso deveria ser excluído dos espaços urbanos.

Nesse contexto, de busca de atualização, de civilização e de moralidade, junto às idéias oficiais a respeito da censura e da atividade artística, as elites estabeleceram relações entre política sanitarista e a presença de negros nas cidades, difundindo a idéia de que escravos e desocupados constituíam um entrave à civilidade e à ordem pública. Nas palavras de Ilmar Rohloff de Mattos, tal investida constituía

(...) uma política médica sempre preocupada em esquadrihar o espaço urbano, em eliminar as razões dos males que afligiam a cidade(...), não deixaria de questionar a existência da escravidão, ou ao menos, a presença do escravo no espaço urbano. Brutalidade, vaidade, egoísmo, doenças, paixões, desordem, sexualidade desregrada e muitos outros males e desvios eram atribuídos à presença do escravo no seio da família branca cidadina.⁴⁴

No entanto, segundo o pensamento do grupo político dominante na época, as transformações ocorridas no espaço urbano, diante da rudeza dos hábitos da população, poderiam ser infrutíferas se não associadas a um projeto de extirpação de procedimentos e costumes tidos como bárbaros ou primitivos, não condizentes com os comportamentos característicos das sociedades européias, exemplo de civilidade e modernização. Em 1848, o presidente da província do Rio de Janeiro, Aureliano de Sousa Coutinho, dizia:

Certas noções, certas práticas e sentimentos que devem ser gerais assim para as primeiras como para as classes superiores da sociedade. É essa instrução comum, essa identidade de hábitos intelectuais e morais (...) que constituem a unida e a nacionalidade.⁴⁵

⁴⁴ Ibidem, p.230.

⁴⁵ Ibidem, p.245.

A partir dessa perspectiva, começa a ser discutido na corte um projeto de "instrução pública" associada a uma investida política de educação coletiva. Na época, parece tornar-se consenso a idéia que, já em 1839, foi expressa no relatório de Paulino José Soares de Sousa, então presidente da província do Rio de Janeiro. Para ele, era necessário "(...) juntar à instrução primária a educação, e educar o povo, inspirar-lhe sentimento de religião e moral, melhorando-lhe assim pouco a pouco os costumes".⁴⁶

Lília Moritz Schwarcz⁴⁷ informa que a partir de meados do século XIX, houve, no Brasil e em Portugal, uma expressiva difusão de manuais de bons costumes e da "arte de civilizar-se". Segundo a autora, a partir da inserção desse tipo de leitura no cotidiano do império brasileiro, a população leitora é imersa em um universo constituído por tratados de cortesia, lições de etiquetas e de procedimentos tidos como moralmente corretos e adequados aos que almejavam ser vistos como membros da "boa sociedade". E esse contexto representa o momento em que o hábito de freqüentar o teatro torna-se sinônimo de civilidade, modernidade e requinte. Como assinala a antropóloga, "Uma roupa para cada ocasião, passeios na rua do Ouvidor, encontros nas confeitarias, desfiles nos teatros, etiquetas nos jantares: era a nova agenda de atividades que cercava as elites(...)"⁴⁸.

⁴⁶ Apud MATTOS, Ilmar R. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. RJ: access Editora, 1999, p.251.

⁴⁷ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 203.

⁴⁸ Idem.

3 Atividade artística, ordem e civilidade

3.1 A contribuição do Conservatório Dramático Brasileiro

Quando o **Conservatório Dramático Brasileiro** foi fundado no ano de 1843, D. Pedro II era um jovem Imperador, cujo reinado apenas contava mais ou menos dois anos. A antecipação da maioridade do herdeiro de D. Pedro I, no entanto, não representou uma cisão política com o grupo conservador, dominante, ao longo do período regencial; o que assinala uma espécie de continuidade dos projetos político-culturais postos em andamento pela regência.

A partir da década de 50, observa-se um florescimento da atividade cultural no Império. Fazendo parte dos projetos políticos do governo imperial não só o fortalecimento do poder real, mas também a solidificação de uma cultura e de uma memória relativas ao país. A começar pela fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1838, ainda no período regencial, o governo parecia sugerir uma aproximação entre Estado e intelectualidade. A respeito da importância que a instituição passaria a ter na vida cultural do Império, pode-se dizer que "A partir dos anos 50 o IHGB se afirmaria como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como elo entre esta e os meios oficiais"⁴⁹.

Mais adiante a autora concluiria:

Por meio, portanto, do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural.⁵⁰

Esse projeto de unificação nacional era também o que poderia estabelecer elos entre a nova e a antiga direção política do país. E ainda o que perpassaria um conjunto de práticas coercitivas e persuasivas que apareceriam nos discursos dominantes da época e também nas ações em prol da modernização, da chamada manutenção da ordem e da difusão de um conceito de civilidade – o que requereria uma ação orquestrada e monofônica entre os diversos setores responsáveis pelo controle da esfera pública. De acordo com Ilmar Roloiff de Mattos⁵¹, as iniciativas centralizadoras do Estado imperial, no momento em que eram estabelecidas delimitações entre os campos de atuação das esferas pública e privada, eram ancoradas em um conjunto de procedimentos relacionados ao controle de ambas as esferas. Segundo o autor, apesar de constituídos à luz dos interesses daquilo e daqueles que representavam os setores privados, os espaços que simbolizavam a sociedade civil deveriam ser acompanhados por um olhar "vigilante, dominador, dirigente"⁵² que, embora originado e comprometido com as questões das classes dominantes, pudesse ser considerado "neutro". Tanto as ações e papéis atribuídos à polícia, quanto a própria idéia de fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro** podem ser considerados práticas advindas desse mesmo intuito.

⁴⁹ Ibidem, p. 126.

⁵⁰ Ibidem, p. 127.

⁵¹ MATTOS, Ilmar R. Op. Cit., p.199-207.

⁵² Ibidem, p, 199.

3.1.1 O exercício censório: um caso de política ou uma questão literária ?

O olhar vigilante que difundia, em diferentes instâncias, um ideal de civilidade era o mesmo que reprimia os movimentos de resistência ao governo central nas diferentes províncias. A vigilância impunha aos porta-vozes e afiliados do poder imperial cautela e discernimento ao lidar com questões que pudessem ser consideradas perigosas ou ofensivas à ordem. José Victorino de Barros, censor do **Conservatório Dramático Brasileiro**, em 1859, viu-se verdadeiramente em xeque ao ter de votar pela proibição da peça *Mistérios Sociais*, de César de Lacerda, na época, importante e reconhecido dramaturgo português. O veto rendeu ao censor 22 páginas manuscritas, nas quais se manifesta um crítico angustiado e contrito, mas fiel ao governo do Império e aos poderes constituídos. Em seu discurso, os motivos estéticos terminam por amenizar o comprometimento político do enunciador, ao proibir a representação de uma peça por ter esta uma trama construída em torno da trajetória de um liberto, cuja mãe fora escrava no México. Segundo ele, a escravidão era uma infelicidade, no entanto, se tal "problema" existia, convinha ao censor tomar certos cuidados para que a própria ordem que a mantinha não fosse abalada. Atualizando o pensamento e a ação "saquaremas", o censor "confidenciou" que reprovava a peça, ante a impossibilidade de o país poder substituir a mão-de-obra escrava por "braços livres", considerados de aquisição difícil. Ainda declarou que assim agia para prevenir insurreições e a proliferação de casos de escravos assassinos de seus senhores, questões que, de acordo com o documento analisado, pareciam preocupar as elites da época.

Embora denotasse uma postura político-ideológica, o teor do parecer de Victorino de Barros é oportunamente justificado por uma questão estética,

visto que as "limitações" atribuídas à “escola realista” aparecem como fator responsável pelo veto. Na opinião do censor,

Pertencendo essa peça à escola realista [grifo no original], com as vistas da qual não me tem sido possível familiarizar, não será fora de ocasião dizer também alguma coisa da mestra para depois tratar dos progressos do discípulo.

(...)

Esquecidos[os autores realistas] que, no corpo social, se há membros ulcerados e destruídos pela gangrena dos vícios, também há partes a que a corrupção ainda não contaminou, fazem unicamente alarde da podridão, e para que o resultado seja mais palpitante de interesse e a contemplação de mais demorado êxtase, responsabilizam as classes elevadas por um mar de torpezas e abjeções; e às classes desfavorecidas, a dos pobres e proletários, [sic] de todas as virtudes, de sorte que enquanto aquelas são condenadas (...) no horror da ignomínia, inspirando ódios, estas cercam as frentes de auréolas de simpatias e adesões. É de certo uma tirania do talento(...).⁵³

As opiniões a respeito da escola realista eram controversas.

No entanto, observa-se, no fragmento acima, que o motivo da declarada ausência de "familiaridade" de Victorino de Barros com a “escola” era o modo como as "classes elevadas" eram representadas. Fato que supostamente difundiria valores e comportamentos distorcidos, que poderiam ameaçar a ordem. Segundo o censor, "Nas camadas inferiores da sociedade há muito caráter credor de apreços, muitas almas bem formadas, mas as camadas superiores não estão baldas totalmente desses ornatos, é freqüente nelas o brio e a inteireza de costumes"⁵⁴. Desse modo, mostrar um universo contrário, para Victorino de Barros, expressaria "parcialidade em prol dos homens do povo"⁵⁵, obviamente, conforme a opinião do censor, em detrimento do respeito e reverência merecidos por todos os agraciados da fortuna e do prestígio social.

Mescladas a um esboço de manifesto "anti-realista", surgem no parecer escrito pelo censor opiniões definidas a respeito da situação do liberto na

⁵³ Arquivo do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Documento datado de 16 de junho de 1859.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

sociedade e também sobre a questão da ascensão social, esta última vista como um problema, devido à origem do protagonista. Contudo, essa inversão das leis "naturais" que determinavam os lugares sociais dos indivíduos, mesmo sendo apresentada como uma "deformação do real", assinalam agravantes locais e circunstanciais próprias do quadro político-econômico brasileiro. E, no parecer do censor, seria este o principal motivo do veto. Neste sentido, a "desmedida realista", recurso estético utilizado pelo dramaturgo português, poderia provocar "distúrbios", considerando a existência de rebeliões nas regiões do país. É com esse argumento que Victorino de Barros assegura que o seu veredicto era "(...) para prevenir excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de (...) insurreições, que têm ensangüentado algumas províncias do Império, e a freqüência de processos e execuções de assassinos de seus senhores."⁵⁶

Críticas referentes à trajetória e ascensão das personagens do povo, problematização sobre a forma e o tempo de aquisição de modos e comportamentos considerados civilizados, tudo isso termina por compor o relatório que Victorino de Barros fez sobre a peça *Mistérios Sociais*. Nele, o censor reforça suas idiossincrasias, ao apontar as falhas que, a seu ver, estariam presentes na obra. É o que pode ser observado no seguinte trecho:

Arvorar um liberto em Monte Cristo sem assinalar os meios razoáveis com que em menos de dez anos adquiriu hábito de conde, variada instrução, fortuna fabulosa, não é criar um mito, uma alegoria, um símbolo que mostre a fácil possibilidade com que do nada se passa ao tudo?

Dar a mulheres analfabetas, embora muito honrosas e decentes, mas nascida na classe mais baixa e pobre do povo, a elegante educação da alma e coração, que raras vezes têm aquelas que com desvelo cultivam o espírito, não revela o propósito de monopolizar o acatamento para as primeiras e de inspirar desafeição pelas segundas⁵⁷?

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

Neste misto de análise estética e posicionamento político-ideológico – que, de certa forma, assinala uma espécie de tônica característica do parecer emitido para o **Conservatório Dramático Brasileiro** –, outro argumento é utilizado para justificar o veto à representação da peça: o problema da autoria e da limitação do **Conservatório** frente às "imperfeições" da obra analisada. Frente à essa situação, de acordo com os Artigos Orgânicos da instituição, o **Conservatório** podia

(...) interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas,(...) por meio de uma análise discreta, em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.⁵⁸

A possibilidade de "emenda", ou seja, de o censor propor alterações na estrutura da peça remetida à instituição, entretanto, parecia não agradar Victorino de Barros que prefere reprovar a obra a submetê-la a cortes e modificações. A respeito desse fato, o censor posicionou-se da seguinte forma:

Creio que o Sr. Lacerda não convirá em alterar o seu drama para que em nossos teatros possa ele ser representado. Como, porém, o cargo de censor me incumbe de propor modificações que julgar necessárias, entendo que sem o desaparecimento da condição servil de Frederico de Lucena, protagonista da peça, o que a fará mudar de fundo e forma, não possa ela subir a cena⁵⁹.

Já no início do parecer, o censor traz à luz a questão das limitações da censura teatral frente aos direitos autorais dos escritores. Conforme orientação presente nos Artigos Orgânicos do **Conservatório Dramático Brasileiro**, o censor tinha plenos poderes para condicionar a liberação das peças para representação ao seu "ajuste" às conveniências morais, estéticas e políticas impostas pela instituição. No entanto, ao avaliar a peça *Mistérios Sociais*, Victorino de Barros recusa-se a alterar a obra

⁵⁸ SOUSA, Galante de. *Op.Cit.*, p.21.

⁵⁹ Documento datado de 16 de junho de 1859.

à revelia do autor; questionando o fato de a peça ter sido reenviada à instituição após ter sido reprovada em seu original. O censor esclarece que o retorno da obra ao órgão tinha ocorrido porque "o estimável ator, que a desejava levar à cena em seu benefício, fez-lhe grande número de alterações no interesse de a acomodar às conveniências da sociedade em que vivemos(...)"⁶⁰. Em meio a essa declaração, Victorino de Barros, no parágrafo seguinte, retoma a discussão a respeito do problema autoral:

Uma obra literária quer escrita no país, quer fora dele, é uma propriedade de quem a escreveu e alterá-la tanto para melhor quanto para pior, é perfeita invasão de direitos, se no 1º caso não houve competente autorização para isso, é indeclinável o flagrante ato de vandalismo literário no 2º caso(...).

(...) a comédia, impressa como se acha, e emendada como me é remetida, conserva o nome do autor e com ele teria de ser anunciada pelas gazetas. Agrava-se mais a questão de [sic] desrespeito à propriedade alheia.

(...) censurá-la (...) com as mutilações que sofreu, é, seguramente, incorrer na conveniência de um abuso intolerável.⁶¹

Como se observa, há, no parecer de Victorino de Barros, um certo cuidado ao lidar com as questões autorais, mesmo diante do aval da instituição para que a peça fosse alterada naquilo que pudesse ofender a moral, a religião, os poderes constituídos e, ainda, as normas lingüísticas e estéticas consideradas ideais. Junto a essas questões, aparecem explícitos, no texto, alguns comentários críticos relativos ao modo como a atividade teatral era conduzida pelas empresas de teatro e ao posicionamento do **Conservatório** diante das práticas administrativas e do questionável profissionalismo dos chamados "ensaiadores" e/ou "diretores de cena". Desse modo, o censor revela que, em 1859, as peças eram "alteradas na contextura das cenas, na ação, na linguagem, como no

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

número dos personagens, umas vezes aumentadas, outras reduzidas(...)"⁶², procedimentos que, para ele, eram considerados "(...) abusos carecidos de corretivos(...)"⁶³.

A partir desse ideal de correção dos males decorrentes da ação dos responsáveis pelos "abusos" descritos acima, Victorino de Barros denuncia a passividade do **Conservatório** diante de uma situação considerada grave e comprometedora para o desenvolvimento do teatro. Para o censor, a tolerância da instituição terminaria por conferir àqueles que zelavam pela arte dramática fama de frouxidão. Assim, o censor ratifica a "justeza" de seu julgamento, em meio a tantas concessões e ausência de rigor crítico do órgão, informando que suas opiniões sobre a peça *Mistérios Sociais* foram tecidas com toda lealdade e respeito à criação do autor. Embora a avaliação relativa à obra comportasse, como vimos, reflexões de natureza estética, assinaladas na expressão de um ponto de vista "anti-realista"; alçando vãos críticos relativos ao modo como se configurava a atividade teatral da época, o teor principal do parecer de Victorino de Barros é político. Dele sendo decorrente o veto à representação do real proposta pela escola realista.

Assim, voltamos à questão sugerida no título desta seção: o exercício censório seria um caso de política ou uma questão literária? Questionamento cuja resposta traz à luz toda a ambigüidade que marcou a fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro** e que, a nosso ver, constitui um dos fatores principais que contribuiriam para a própria existência da instituição – uma vez que a sua idealização e o surgimento da agremiação dos intelectuais que primeiro planejaram a inserção dos homens de letras no campo da censura teatral estavam relacionados a uma política de

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

unificação cultural e de extensão e fortalecimento dos símbolos da ordem e do poder do Império.

Teatro, censura e polícia, atualizações supostamente indiferenciadas dos olhos da ordem e, ao mesmo tempo, ações distintas de um mesmo intuito nacionalista e civilizador, ora explícito, ora implícito, em diferentes atos direta ou indiretamente vinculados à política da época. Em 1842, o Código de Posturas da Corte dedicava à sua Seção "Polícia" um "Título" específico para tratar da fiscalização interna dos teatros e demais atividades relacionadas à arte cênica. Nele, o controle da atividade teatral, desde o conteúdo das peças até a postura do ator em cena, com considerações relativas ao comportamento e vestimenta do público, aparece como necessário à manutenção da ordem. No Código, também é possível observar orientações e regras que, embora não componham um "manual de civilidade", dialogam com o ideal civilizador da época e com a tentativa de separar o "joio" do "trigo", ou seja, a plebe e seu quadro simbólico – língua, vestimenta, comportamento... – dos contornos considerados oficiais e reveladores de um Brasil em sintonia com as grandes nações européias. Frente a esse ideal, observa-se uma fusão entre os conceitos de moralidade, boa arte, ordem, civilidade e progresso. Dela decorreriam o fortalecimento do poder central e a motivação para a existência de diferentes aparatos de controle.

O *Edital* de 24 de agosto de 1867, espécie de extensão da Lei Orgânica da Corte, mais de duas décadas após o estabelecimento do Código de Posturas mencionado, impunha medidas de controle e vigilância dos cidadãos que, porventura, precisassem hospedar-se nos hotéis e habitações coletivas similares. Segundo a lei, os responsáveis diretos pelos registros de viajantes deveriam remeter à polícia, até às 9h de cada dia, boletim do qual constariam nome, naturalidade, idade, domicílio habitual, lugar

de onde veio e o lugar para onde cada hóspede iria; havendo, no modelo de documento, espaço dedicado a observações que diriam respeito aos comportamento e hábitos dos hóspedes. O Edital também estimulava os responsáveis por esses estabelecimentos a vigiar e desconfiar dos viajantes, e esclarecia que, diante da menor ação considerada "estranha" ou "suspeita", a polícia teria de ser chamada. Essa rede de vigilância, neste trabalho, considerada extensão dos "olhos do ordem", era, também direcionada aos populares e fora oficializada no Código do Processo Criminal e no Código de Posturas da Corte.

Nesse conjunto de ações oficiais de controle da população, podemos inserir o trabalho dos "inspetores de quarteirão", atividade voluntária que, exercida somente por cidadãos considerados idôneos, constituía uma ampliação dos "olhos da ordem". Tais voluntários, como já foi dito, deveriam prestar serviço ao Estado "vigilando" os vizinhos e ficando atentos a quaisquer sinais ou suspeitas de prostituição, de imoralidade ou desordem. Vale registrar que, em 1889, quando o poder imperial já havia perdido sua magnitude, as leis por ele elaboradas pareciam sobreviver às mudanças políticas. Na legislação em vigor, na época, tanto o que estava relacionado à fiscalização da atividade teatral, quanto o que dizia respeito à vigilância dos cidadãos permaneceram com os mesmos conteúdos e orientações.

Apesar desse expressivo controle, com a mudança de regime, houve algumas concessões quanto ao tipo de vestimenta considerado ideal para a platéia dos teatros. No Código de Posturas de 1842, o uso da casaca ou sobrecasaca era uma exigência cujo desrespeito era punido com multa e prisão do transgressor⁶⁴. No governo republicano, quando foi feita a reformulação do Código, são mantidos os ideais de decoro,

⁶⁴ PAIXÃO, Múcio. *Op.Cit.*, p. 466.

de adequação da linguagem e civilidade e omitidas quaisquer especificações a respeito da vestimenta, sendo o público de teatro também alertado para o risco de punição caso ocorresse infração da lei nos seguintes termos:

Quem nos camarotes, torrinhas, varanda ou platéia não se conservar com decência devida no falar, nos ademães ou no alinho e compostura do vestuário será obrigado a sair do espetáculo e pagará multa de 30\$000 e sofrerá prisão por oito dias⁶⁵.

Por todo esse cruzamento de idéias e práticas políticas e literárias, o **Conservatório Dramático Brasileiro**, embora não tenha conseguido ser para a sociedade e para o teatro brasileiro aquilo que idealizara, quer pelos conflitos que protagonizou – ora com a polícia, ora com os dramaturgos e com a própria crítica–, quer pelo pouco prestígio que alcançou dentro da burocracia e das articulações políticas do Segundo Império, constitui uma importante fonte de análise do pensamento da segunda metade do século XIX .

Além desse fato, a pesquisa sobre a instituição também revelou-nos que o **Conservatório** foi um lugar de confluência discursiva, com uma natureza contraditoriamente plural – o que talvez possa justificar a sua dificuldade em se impor no campo literário da época, por, simultaneamente, agradar e desagradar a seus próprios pares, o que nos permitiu, através dos estudos de seus pareceres, reconstruir informações relativas ao cotidiano artístico e à vida cultural da época.

É o que nos revela a diferente recepção que a mesma peça, *Mistérios Sociais* teve da instituição em 1862, quando, ao ser analisada por Machado de Assis, recebeu uma avaliação mais textual, quase exclusivamente estrutural, e pouco

⁶⁵ *Código de Posturas da Cidade do Rio de Janeiro* (1889). Rio de Janeiro: Câmara Municipal, s/d.

expressiva quanto à defesa ou condenação do estilo literário do autor. Contudo, permanece, no parecer escrito por Machado, a preocupação em zelar pelos poderes constituídos e pelos signos que sustentavam a ordem imperial, o que condicionou a aprovação da peça à alteração da condição servil do protagonista. Assim, eliminada a condição de liberto e de descendente direto de uma escrava, a trajetória do herói, Lucena, podia ser representada nos teatros da corte. Muito menos prolixo que Victorino de Barros, Machado apenas indica que o problema da peça apenas dizia respeito ao contexto político-econômico local. Segundo ele,

No desenlace da peça, Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos q. 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 alterado⁶⁶.

Tal fato isenta a obra de possíveis falhas de estilo e reforça a presença de um poder extraliterário ao qual a instituição e o censor deviam respeito e obediência. Assim, o poder oficial, simbolizado pela expressão “ uma sociedade como a nossa.”, termina por conduzir de forma coerciva a avaliação que o censor fez da peça. Agindo mais como um burocrata e menos como crítico, Machado, com eficácia, resolve o problema da “ inadequação” do drama, sugerindo:

Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro, é não efetuar o casamento; mas neste caso haveria uma grande alteração no papel da baronesa, supressão de cenas inteiras, e até a figura da baronesa se tornaria inútil no correr da ação. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua mãe e seu filho, pessoas livres; (...)Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo.⁶⁷

Sem maiores pudores ou preocupação com os chamados direitos autorais, Machado continua a sua investida em prol da “ adequação” da peça,

⁶⁶ Arquivo do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Documento datado de 28 de julho de 1862.

⁶⁷ Idem.

propondo, ainda, alterações na estrutura das frases e oferecendo os meios de a empresa responsável pela montagem do drama concretizar as modificações sugeridas. O parecer termina e consolida o caráter prescritivo da atuação do **Conservatório**, com a ratificação, no final do texto, da necessidade de condicionar a peça às especificidades ideológicas locais.

Galante de Sousa⁶⁸ registrou, no artigo “ Machado de Assis, censor dramático”, publicado no segundo número da *Revista do Livro*, que a imagem do **Conservatório Dramático Brasileiro** não saiu imaculada desse “ descompasso” crítico sugerido pelos diferentes veredictos conferidos à peça *Mistérios sociais*. O pesquisador assinalou que, após a apresentação do drama, no Ateneu Dramático, no dia 13 de agosto de 1862, a administração do teatro teve de se justificar frente à sociedade quanto ao fato de o **Conservatório** ter reprovado a obra em 1859 e tê-la aprovado em julho de 1862. No anúncio do dia 17 de agosto do mesmo ano, tal fato é explicado e a “ liberação” da peça é atribuída às modificações às quais, por orientação da censura, o drama foi submetido.

Apesar de emitirem pareceres diferentes sobre a peça, Victorino de Barros e Machado de Assis concordaram em pelo menos um aspecto, ao assumirem o papel de porta-voz de uma "verdade" oficial sobre a arte dramática digna de subir aos palcos da corte. O ponto de concordância, longe de ser as concepções de ambos sobre a linguagem teatral considerada útil à propagação da moral e dos valores e comportamentos tidos como bons e corretos, era, como já dissemos, a submissão do discurso sobre a arte às conveniências político-ideológicas locais. O primeiro censor, fiel a tais princípios e temeroso de pecar, adulterando a obra de um respeitado escritor português,

⁶⁸ Artigo publicado na *Revista do livro*. Rio de Janeiro, n° 1-2, junho, 1956.

opta pelo veto. O segundo, sem expor qualquer simpatia ou antipatia quanto ao estilo do autor e, ainda, sem demonstrar qualquer pudor quanto à violação a que a peça seria submetida, decide-se pela aprovação condicionada à realização de emendas no texto original, também permanecendo fiel às orientações oficiais. O parecer escrito por Machado, nesse sentido, apenas cumpriu uma função burocrática, não mencionando qualquer teor opinativo quanto à filiação da peça à escola realista.

No entanto, é possível vislumbrar, em meio a evidentes esforços de fidelidade à ordem imperial, posicionamentos estéticos distintos no interior da instituição. E mesmo Machado, que na avaliação da peça *Mistérios sociais*, aparenta um discurso “neutro” quanto ao vínculo da obra à “estética moderna”- conforme denominação conferida ao realismo por alguns críticos - , em outras atuações como censor terminou por revelar suas preferências.

Em outro parecer, datado de 24 de novembro de 1862, lemos um Machado de Assis menos imparcial ao deferir licença para representação de uma tradução da peça *As leões pobres* de Émile Augier e Édouard Fournier, originalmente publicada em 1858. No referido parecer, Machado, além de aprovar a encenação do espetáculo, teceu comentário a respeito da rejeição que as obras realistas sofriam por parte de alguns “juízes” do **Conservatório**. Desse modo, após anunciar o seu “voto” favorável à representação da peça, o crítico também disse: “E se me é dado aduzir uma consideração direi que não só peças como esta devem ser sempre licenciadas, mas ainda que seria deplorável o caso em que o julgador por intolerância de escola fosse levado a pô-lhe interdito.”⁶⁹

⁶⁹ Parecer da peça *As leões pobres* emitido por Machado de Assis para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, em 24 de novembro de 1862.

Além de sugerir, de acordo com o teor da opinião expressa pelo censor, que o ideal artístico e o compromisso da instituição com o belo deveriam transcender a quaisquer preferências individuais e às concepções restritas e/ou conservadoras a respeito do valor literário das peças, o discurso de Machado também indica que, na relação arte-moralidade, o “estilo moderno” e as especificidades da escola realista eram considerados, para alguns homens públicos letrados da época, nocivos à ordem e à moral. Sobre o aspecto moralizante da arte e sua relação com os modos e costumes da sociedade, o crítico também deu seu parecer:

Sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista moral.

Tanto nesse ponto de vista, como no ponto de vista literário, parece-me esta peça das melhores do teatro moderno.⁷⁰

Nesse sentido, ao contrário da recepção da “escola realista”, feita por Vitoriano de Barros, Machado de Assis não só autoriza a representação da peça como também faz uma espécie de “atestado” de filiação estética ao teatro moderno. Antecedendo o julgamento da peça *As leões pobres*, outro parecer favorável à “escola moderna” de matriz francesa havia sido dado por Machado. A aprovação da peça *Os Descarados*, também de Émile Augier, originalmente datada de 1861 e julgada por Machado, em julho de 1862, confirmam a simpatia do crítico pela linguagem dramática pós-romântica.

Em 1858, na sua estréia como crítico, em artigo publicado na revista *A Marmota*, o jovem Machado de Assis já anunciava suas preferências literárias

⁷⁰ Ibidem.

e teatrais. É o que demonstra a leitura do artigo “ O passado, o presente e o futuro da literatura” Nele, encontramos certos ideais relativos ao desenvolvimento da literatura e do teatro nacionais que, a nosso ver, serão fundamentais para toda a produção machadiana em prosa literária ou crítica. Nesse sentido, em princípio, é possível estabelecer relações entre os dois “Machados” , um, o titular de colunas publicadas em jornais e revistas da época, o outro, o censor do **Conservatório Dramático Brasileiro**. De acordo com a opinião do crítico em início de namoro com a atividade literária, o “ bom gosto” teatral estaria vinculado à concepção de teatro como escola de costumes, tomando como motivo central para a construção artística a representação da sociedade. Esses quesitos, aos olhos de Machado, seriam característicos do teatro moderno. Por essa razão, no referido artigo, encontramos o seguinte comentário do crítico a respeito da vida teatral da época:

A escola moderna presta-se precisamente ao gosto da atualidade. As *mulheres de Mármore- O Mundo Equívoco - A Dama das Camélias*-agradaram, apesar de traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram um lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas idéias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma apunhalada insulsa tragicamente administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?

Não divaguemos mais; a questão está toda neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro grandioso.⁷¹

Nesta perspectiva, para Machado de Assis, a chamada "escola moderna" poderia ser o instrumento a partir do qual o teatro nacional poderia ser solidificado. Ao sugerir isso, o crítico também sugere que seria esse o ideal de arte capaz de formar, educar, o povo e as platéias, bem como de contribuir para difusão dos almejados

⁷¹ ASSIS, Machdo. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, v.3, p.789.

padrões de civilidade e moralidade, tão caros às elites. Interessa ressaltar que o compromisso pedagógico da crítica dizia respeito não só à formação do público, mas também ao aprimoramento daqueles que se dedicavam à atividade artística, literária ou teatral. Numa época em que os males detectados pareciam poder ser sanados, ao menos no plano teórico, por meio da elaboração e indicação de “receitas” e de “regras” que pretendiam curar a sociedade das imperfeições e excessos, a crítica apresentou-se como remédio e, além dela, Machado também prescreveu os recursos estilísticos e temáticos da “escola moderna” como antídoto contra a quase inexistência de atividade teatral de qualidade na corte. A prescrição, ou seja, a recomendação da crítica como remédio, fora explicitamente anunciada por Machado de Assis, em 1866, no artigo “Propósito”, publicado no jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Nele, diante da constatação da precariedade das condições de produção de literatura no Brasil, da ausência de leitores e da baixa qualidade das poucas obras aqui publicadas, o crítico não hesitou em dizer:

Qual o remédio para este mal que nos assoberba, este mal de que só podem triunfar as vocações enérgicas, e ao qual tantos talentos sucumbem? O remédio já tivemos ocasião de indicá-lo em um artigo que apareceu nesta folha: o remédio é a crítica. Desde que, entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá naturalmente com a opinião. Nesse dia os cometimentos ilegítimos não serão tão fáceis; as obras medíocres não poderão resistir por muito tempo; o poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para a sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos; finalmente, o que é hoje exceção, será amanhã uma regra geral⁷².

Como se vê, a crítica fora apresentada como instrumento transformador da realidade caótica que Machado parecia vislumbrar. Guiar estímulos, intervir na formação do gosto, profissionalizar a atividade literária; eis alguns dos grandes feitos que, para Machado, podiam ser realizados pela crítica. Esse papel conferido à referida atividade vai ao encontro dos projetos civilizadores e moralizantes idealizados pelas classes dirigentes, ao

⁷² Ibidem, p.842.

longo do Segundo Reinado. A respeito desses ideais pode-se dizer que, paralelamente à defesa da importância da atividade literária, era promovida a fusão entre arte e educação do povo; existindo o desejo de orientar a produção artística para essa finalidade.

Deve-se ressaltar, ainda, que a educação – que também era concebida como um atributo da arte – era considerada a casa, a origem, de um povo bem formado. Em 1859, dizia-se “dessa humilde casa que tem o nome escola, pende o futuro de toda uma sociedade.”⁷³ E, a fim de auxiliar na realização do objetivo dessa mesma casa, ou seja, difundir os princípios da ordem e de civilidade, os nossos intelectuais idealizaram uma literatura, ou melhor, um conjunto de procedimentos supostamente estéticos que deveriam sanar toda e qualquer deformidade ou malefício do homem e da sociedade, e, principalmente, conduzir o país a um futuro de glória, modernidade e progresso, irmanando-o às nações civilizadas.

Uma outra prescrição, a nosso ver, de natureza mais polêmica, diz respeito à tese – também sugerida por Machado – segundo a qual o fortalecimento do teatro nacional dar-se-ia por meio da adoção da “escola moderna” como ferramenta inequívoca para a construção de uma dramaturgia, simultaneamente, em consonância com os ideais de modernização das letras e das artes e com os firmes propósitos de formar e educar o público. Se Machado de Assis pensava assim, já sabemos que Antônio José Victorino de Barros não. Para este último, a chamada “escola realista” era o grande problema da arte dramática da época. Opinião semelhante pode ser encontrada em pareceres escritos por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**.

José Rufino, além de ter sido fundador da instituição,

esteve presente, de forma quase ininterrupta, em todos os momentos positivos e negativos que compuseram a história do **Conservatório**. É também através de seus pareceres que pode ser percebido um certo desdém em relação à escola realista. Para ele, a representação da sociedade proposta pela escola moderna constituía uma ação propagadora dos vícios que feriam os padrões morais e estéticos considerados corretos. Em desabafo proferido ao criticar negativamente a peça *O arrependimento*, José Rufino assim definiu a nova estética: “Eis a escola realista!(...) Se o Teatro é a escola de costumes onde está o castigo do vício?”⁷⁴. A declaração de Rufino, de certa forma, atualiza o parecer de Victorino de Barros, registrado em 1859, uma vez que os dois censores consideravam as peças realistas exageradas, no que dizia respeito à representação da sociedade contemporânea com seus vícios e mazelas.

⁷³ FILHO, João de Almeida Pereira. *Relatório do Presidente da Província do Rio de Janeiro*, p. 57. Apud Mattos, Hilmar Rohloff. *op. cit.*, p.249.

⁷⁴ Censura feita por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, em 24 de janeiro de 1863..

Victorino de Barros e José Rufino temiam a perversão do gosto, melhor dizendo, temiam tudo que pudesse macular um conjunto de práticas culturais e/ou morais consideradas ilustrativas daquilo que eles acreditavam ser “bom gosto” e que era considerado a eterna meta dos intelectuais do oitocentos e visto como sinônimo de civilidade, moralidade e progresso. Além disso, todos também eram unânimes quando o assunto era proteger a sociedade contra a perversão dos costumes. Curiosamente, Machado de Assis parecia não ler as peças realistas como liam-nas os seus colegas de instituição. Mesmo defendendo os mesmos princípios que os referidos censores, o crítico com eles divergia quando o assunto era a recepção da “escola moderna”.

A comédia realista, de um modo geral, preocupou-se “(...) em primeiro lugar com a pintura dos costumes, evitando na medida do possível as situações violentas, as tensões agudas, o sentimentalismo, e o colorido forte que se encontram no drama.”⁷⁵. Por analogia, poder-se-ia dizer que a adesão de Machado aos princípios de tal escola estaria vinculada à ênfase, dada por seus autores, à noção de que o teatro era uma escola de costumes e de moralidade. Como já foi demonstrado neste trabalho, no início de sua carreira como crítico, Machado de Assis defendera os ideais da “escola moderna”, ressaltando, principalmente, a contemporaneidade de seus temas e o seu apego às questões do tempo presente.⁷⁶ Interessa destacar que esse foi o grande mote também da concepção de literatura que, em 1873, o autor defendeu no artigo “Notícias da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade”; uma vez que nele, Machado afirmou “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país.”⁷⁷

Da citação acima, destacamos que a expressão “ser um homem do seu tempo e do seu país”, associada ao que se esperava daqueles que se dedicavam às letras, reitera a opção de Machado por uma arte “secularizada”, em sintonia com as questões do tempo que, inexoravelmente, a abraçava. Nesse sentido, o Joaquim Maria Machado de Assis crítico parece ir ao encontro do Machado de Assis censor, ao defender a “atualidade da arte”. No entanto, tal “secularização” não deveria ser desmedida, ao contrário, nela os princípios da moral teriam de permanecer intocáveis e soberanos. Como comprova a severa avaliação da peça *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares, censurada por Machado de Assis, em 08 de abril de 1862. A peça representou uma tentativa do autor em produzir um drama em consonância com o “realismo teatral”. No texto, as questões seculares são manifestas através de uma temática da moda: o casamento por dinheiro. E o caráter hodierno da criação, tão caro à estética realista e, concomitantemente, tão desejado e defendido por Machado, anuncia-se no próprio título da composição, através da locução adjetiva “da época”, que determina e contextualiza no tempo e na História, o substantivo “casamento”. Entretanto, tais escolhas não são suficientes para que a peça obtivesse do crítico uma leitura elogiosa, uma vez que, para o censor, o enredo e a estrutura da ação do drama eram mal concebidos, falhos e, sob a análise moral, perigosos.

O motivo moral do severo parecer recebido pelo drama

Um casamento da época deveu-se ao fato de Machado identificar nas palavras de uma das

⁷⁵ FARIA, João Roberto. Op.cit.,p.25.

⁷⁶ ASSIS, Machado de. Op.cit., p. 789.

⁷⁷ Ibidem, p.804.

personagens mais corretas do ponto de vista moral, a baronesa, a banalização do divórcio e a noção de que, frente à infelicidade conjugal a dissolução do matrimônio era uma alternativa viável. Nas palavras do censor, “A baronesa responde à Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação(...)”⁷⁸. A indignação de Machado justifica-se porque a seu ver a baronesa representava a sociedade, desempenhando o papel de **raisonneur** - recurso estético da produção realista, personagem tipificada, misto de conselheiro e porta-voz do autor, personagem-símbolo dos ideais e comportamentos considerados adequados à moral e aos bons costumes. Nesta perspectiva, a fala da personagem constituiria um paradoxo, um descompasso prejudicial ao gênero dramático e à própria platéia, que pelas palavras da baronesa, símbolo dos nobres valores, provavelmente se deixaria influenciar. No entanto, apesar de produzir um parecer cujo teor tendia a um movimento de desqualificação da obra, o crítico, após sugerir algumas alterações no drama, libera a peça para representação nos teatros da Corte.

Destas linhas, interessa-nos destacar, antes de tudo, a contradição inerente aos processos de julgamento das peças que chegavam ao **Conservatório**, especialmente num contexto em que a cumplicidade aos valores da ordem constituía ponto de partida e de chegada de todos os que se julgassem úteis ao desenvolvimento da nação e das artes. Assim, o censor encontrava-se no limiar, sem “pesos” e sem “medidas” seguros ou equitativos quer para avaliar as obras alheias, quer para lidar com as suas próprias contradições. Nesse quadro, observa-se que a chamada escola realista tornou-se, o “pomo da discórdia” da instituição, paradoxalmente, também por encontrar-se no limiar, transitando entre a denúncia e a valorização do vício, entre a

⁷⁸ ASSIS, Machado de. Parecer da peça *Um casamento da época*. Documento datado de 08 de abril de 1862.

acusação e o elogio da sociedade burguesa que, em suas obras, podia ser vista tanto contribuindo para a deformação dos “bons costumes”, da ética e da moral, frente à ambição pelo dinheiro e pelo poder, quanto juntando os seus ideais a voz de seu **raisonneur** e de todos que, dentro e fora do tablado, depositavam na noção de honestidade, de ética e de moralidade o sonho de civilidade, desenvolvimento e progresso.

Por outro lado, consideramos válido destacar o fato de existir um “pano de fundo”, grande e unificadora teia, tecida pelas mãos centralizadoras do poder imperial – cujos propósitos reais ou imaginados também tinham de ser respeitados, em maior grau, no momento da avaliação das peças. Sendo mais que uma ação isolada, os “olhos da ordem” pareciam encarnar-se nos “olhos da sociedade”, no tom pedagógico e aconselhador de um **raisonneur**, no testemunho de um narrador, no parecer de um censor, ainda que na perspectiva do conflito ou, como não podia deixar de ser, no limiar.

3.2 Os críticos em cena e o papel da crítica

O meio social não é estimulante; o abandono nos comprime; a vida brasileira é dura e prosaica.

Sílvio Romero

No livro *Introdução à história da literatura brasileira*, especificamente no artigo “Relações econômicas – As instituições políticas e sociais da Colônia, do Império e da República”, ao fazer uma avaliação do grau de desenvolvimento alcançado pelo país ao longo de sua história, Sílvio Romero traçou um paralelo entre a produção literária e a situação econômica brasileira. Segundo o crítico e historiador da literatura, as precárias condições do trabalho intelectual no Brasil estariam relacionadas ao também precário gerenciamento da economia nacional. A supervalorização dos **engenhos** e **fazendas**, característica principal da política econômica implementada no país, segundo o

historiador da literatura, teria contribuído para a formação de uma grande quantidade de pessoas excluídas tanto dos meios de produção quanto dos setores relacionados à vida espiritual. A constatação desse e de outros aspectos da realidade brasileira no texto aparece expressa nas seguintes palavras:

Que resta, pois, para o grosso da população? O pauperismo completo, ou os empregos públicos, isto é, uma forma bastarda ainda de pauperismo... Neste meio os filhos daqueles que podem, negociantes ou agricultores, vão para os estudos, alinham os preparatórios, fazem um curso de medicina, direito, ou engenharia, e, ou vão engrossar as fileiras dos empregados públicos, ou agitar-se nas aventuras temerosas de uma política relapsa e torpe; ou, estes são poucos, pelo exercício de sua profissão conseguem fazer alguma coisa na vida. No meio de tudo isto, quem entre nós escreve e quem entre nós lê?⁷⁹

Em seguida, Romero explicita a principal crítica presente em seu artigo, ao concluir que, no Brasil, reinava a mais completa indiferença pelo que era produto intelectual. Neste contexto, ressalta o esforço daqueles que se dedicavam às letras, conferindo à atividade um caráter missionário. Para ele, através das letras seria “aviventado” o pensamento nacional e efetivado o contato entre a nação e “as grandes idéias do mundo culto”. No entanto, como demonstra a citação acima, aqueles que se dedicavam ao trabalho intelectual eram obrigados a conviver com uma realidade hostil e improdutiva, quanto à recepção e incentivo à produção de idéias. Assim, no referido artigo, sobram queixas e denúncias que compõem uma extensa lista em que aparecem algumas das mazelas que, segundo Romero, impediam o desenvolvimento da nação. O baixo nível de instrução do povo, as precárias condições das academias, a dificuldade de se adquirir cultura, o alto preço dos livros, a ausência de editores e leitores para as obras nacionais... tudo isso compôs o quadro de lamentações do crítico e forneceu-lhe elementos para o desabafo que introduz este capítulo. De acordo com Romero, arraigada num meio

⁷⁹ ROMERO, Sílvio. *Sílvio Romero (teoria, crítica e história literária)*. Seleção de Antonio Candido. São Paulo: EDUSP, 1978.

adverso e improdutivo, a vida intelectual brasileira seria comprimida por uma realidade “dura e prosaica”...

As palavras de Sílvio Romero servem-nos de mote para iniciarmos uma reflexão a respeito do papel da crítica na segunda metade do século XIX, partindo do princípio que esse período constituía o momento de afirmação de um padrão de moralidade e de civilidade. Observa-se, nessa época, a difusão de um ideal de crítica nacionalista, participante e “engajada” na busca da modernização do país, simbolizado pela corte. Essa concepção de atividade crítica pode ser encontrada em artigos publicados ao longo do século XIX, tendo sido registrada também em textos de críticos como Machado de Assis.

Em 1865, no artigo “Crítica”, o escritor delineou o seu modelo de atividade literária, apresentando o crítico como juiz e a crítica, desde que conscienciosa e séria, como um instrumento útil à educação moral do público, à formação do gosto e à difusão de hábitos de civilidade. São de Machado, as seguintes palavras:

O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel, é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação. Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas, - cujas frases os tipógrafos as tem feitas - o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, - a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender ser fecunda⁸⁰.

Embora o crítico não tivesse, nesse momento, ressaltado o caráter “missionário” da atividade literária, é explícito, em sua definição, um desprezo em relação ao trabalho da crítica dominante na época, considerada por Machado inapta para o

⁸⁰ ASSIS, Machado. Op.cit., p. 798-799.

juízo, imparcialidade seriam as principais características de uma crítica útil e formadora; tendo em vista que a existente, aos olhos de Machado, era estéril. Daí a sua proposta de fazer nascer uma crítica analítica e fecunda. Ainda nesse mesmo artigo, a valorização da formação estética e moral do crítico aparece de diferentes modos e simbologia. E exortações do tipo “Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, (...) estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada(...)”⁸¹ terminam por sugerir ao leitor que o enunciador do discurso apresentava-se como um dos que deverão dedicar-se a, conforme sugere o texto, tão elevada missão.

Enquanto Romero destacara, em seu artigo, o caráter político-transformador do trabalho intelectual, no sentido amplo do termo, Machado de Assis, por meio de uma escrita mais especificamente literária, defendeu uma transformação no campo das artes. Tal como sublinhara nos pareceres escritos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, reafirmou que o melhoramento das artes no Brasil dependia da formação estética de escritores e do público. Para o crítico, a superação do caos em que se encontravam a crítica e a atividade artística dependia da participação e do engajamento dos homens de letras. A respeito de tão desejada reforma no campo das artes, Machado finalizou o seu artigo com as seguintes palavras:

Se esta reforma, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates (...) - e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, - veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade.⁸²

⁸¹ Ibidem, p. 798.

⁸² Ibidem, p.801.

E, corroborando a importância do seu próprio ofício, o crítico conclui tal pensamento afirmando: “ Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resolvida, - e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias.”⁸³

Machado e Romero também se aproximam, ao deixar entrevistas, em seus discursos, nuances de um contexto desfavorável à produção artística e intelectual. O primeiro, inserindo em sua análise um caráter pedagógico e exortativo e estabelecendo como leitor e interlocutor preferenciais aqueles que se dedicavam à atividade literária, sugeriu que a melhoria das condições de produção no país dar-se-ia através da profissionalização do trabalho literário – fato que, segundo a opinião do crítico, era improvável devido à ausência de direção do campo das artes e ao despreparo daqueles que o dominavam. A baixa qualidade e pouca utilidade da produção literária da época estariam vinculadas às falhas da crítica dominante, considerada tendenciosa, descomprometida e irresponsável. Já Romero, buscando uma explicação histórica para a escassez do produto intelectual no Brasil, propôs uma contextualização político-econômica do próprio fato literário. E, sem apresentar qualquer solução imediata, ou mesmo de natureza moral como Machado, denunciou o fracasso do modelo econômico brasileiro, condicionando a ele o malogro da nossa vida intelectual.

Nos textos de José de Alencar, o melhoramento da atividade literária não deixou de ser considerado fundamental para a afirmação e o desenvolvimento do país. No prefácio de *Sonhos d'ouro*, intitulado “ Benção paterna” e datado de 23 de julho de 1872, o escritor, ao trazer à luz o seu mais novo livro, usando o recurso da personificação, adverte-o a respeito da possibilidade de ele ter uma recepção

⁸³ Idem.

negativa, alertando-o sobre as condições pouco favoráveis à produção literária. Ao dar-lhe a bênção de pai, Alencar fez a seguinte reflexão:

Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacre ditando de antemão.

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.

(...) Ingrato país que é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se ela alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam apelidando-lhe a musa de industrial.⁸⁴

Observa-se que Alencar também identificou, na realidade brasileira, um terreno pouco fecundo para o florescimento das letras e para a consolidação da atividade literária. Junto a essa constatação, o escritor termina por fazer uma espécie de denúncia, ao deixar expressos, ao menos, três problemas que preocuparam grande parte da intelectualidade da época e homens como Machado e Romero. O primeiro refere-se à quase inexistência de um público leitor e/ou consumidor de arte; o segundo diz respeito ao desprestígio e à desvalorização profissional conferidos àqueles que se dedicavam à atividade artística; o terceiro, espécie de consequência dos dois primeiros, representaria as próprias marcas do atraso, signo já naturalizado cuja realidade efetiva parece-nos indubitável na fala de Alencar; uma vez que o “nosso atraso”, aquele mesmo sugerido pelo escritor, seria consequência da impossibilidade de se viver, no Brasil, do produto intelectual. Assim, problemas como a baixa qualidade da produção literária e o despreparo dos que exerciam atividade crítica, no momento em que se insere o discurso de Alencar, seriam considerados evidência do descompasso existente entre o Brasil ideal,

⁸⁴ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In PINTO, Edith Pimentel (org.). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos* (1820-1920- fontes para a teoria e a história). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

ambicionado pelos escritores, e o Brasil real, vivido diariamente pelos que se dedicavam à atividade artística e intelectual no país.

Machado de Assis, em 1866, depois de constatar uma certa “baixa” na temperatura literária da corte, além de afirmar que “ a temperatura literária estava abaixo de zero”⁸⁵ , declarou que o movimento intelectual era nulo. Junto a esse anúncio, o crítico também chamou a atenção do leitor para a raridade de publicações, para a pouca qualidade das obras editadas e para a ausência de um gosto formado; apontando como indignos de avaliação da crítica os livros que saíam do prelo. Sobre esse assunto, Machado fez a seguinte declaração:

A nosso ver, há duas razões principais desta situação [as péssimas condições para a produção intelectual]: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito do público.⁸⁶

Além de observar tais dificuldades, Machado destacou o fato de não existirem, na época, um círculo ativo de leitores e uma opinião literária formada. Como consequência desse fato, o destino “nebuloso” das letras e daqueles que se dedicavam à vida literária, mais uma vez, parecia evidente:

Se a ausência de uma opinião literária torna difícil a publicação dos livros, não é esse o menor dos seus inconvenientes; há outro, de maior alcance, porque é de futuro: é o cansaço que se apodera dos escritores, na luta entre a vocação e a indiferença. Daqui se pode concluir que o homem que trabalha, apesar de tais obstáculos, merece duas vezes as bênçãos das musas.⁸⁷

Ter consciência da veracidade, do valor reflexivo, da tese apresentada acima talvez não fosse a principal dificuldade enfrentada pelos intelectuais do

⁸⁵ ASSIS, Machado de. “ Propósito”. Op.cit., p. 841.

⁸⁶ Ibidem, p.841.

⁸⁷ Ibidem, p.843.

século XIX, uma vez que o mesmo pensamento pode ser encontrado, como foi visto, em artigos assinados por Alencar, Romero e o próprio Machado. O grande “entrave” ao desenvolvimento da produção intelectual no Brasil dava-se menos no plano discursivo e mais no campo da criação de iniciativas concretas que pudessem apresentar alternativas palpáveis para solução dos problemas corriqueiramente denunciados pela própria elite intelectual. Neste aspecto, mais uma vez, crítica e instituição censória encontram-se, identificam-se. E talvez seja este, o fio capaz de unir perspectivas tão diversas quanto à defesa do aspecto literário da arte. Tese tão contundente na crítica machadiana, e, no entanto, aparentemente abandonada quando o caráter moralizante da produção literária era posto em foco pela censura. Pode-se dizer que, neste contexto, embora pareça contraditório, a instituição **Conservatório Dramático Brasileiro** e a crítica jornalística apresentavam-se à sociedade como solução possível para o melhoramento do cenário artístico nacional.

Apesar de dedicar-se à atividade teatral, o **Conservatório** acolheu, se não todos, grande parte dos literatos da época, independente de serem eles autores de peças teatrais ou não. Acreditava-se que sua principal contribuição referia-se à iniciativa de conferir uma "direção" ao campo da atividade artística – pensamento consensual na época a respeito da instituição.

Alencar em sua coluna de crônicas, intitulada *Ao correr da pena* e publicada no *Correio Mercantil*, embora não se autodenominasse crítico, trouxe para as páginas do periódico algo além de um simples comentário sobre os acontecimentos diários e conferiu ao seu ofício um caráter semelhante àquele a que se propunham os idealizadores do **Conservatório**. Em 1854, ao informar aos leitores o retorno de João Caetano, considerado o melhor ator da época, ao teatro São Pedro de Alcântara, o escritor também trouxe à luz as condições precárias da atividade teatral na corte:

Em São Pedro de Alcântara, o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo e um novo triunfo para o artista distinto, único representante da arte dramática no Brasil.

Infelizmente as circunstâncias precárias do nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não têm dado lugar a que João Caetano forme uma escola sua, e trate de elevar a sua arte, que no nosso país ainda se acha completamente na infância.

É a este fim que deve presentemente dedicar-se o ator brasileiro.(...) Como ator, já fez muito para a sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento de seu país.⁸⁸

Observa-se que Alencar, além de ratificar a importância do teatro para o desenvolvimento do país, publicamente chama a atenção do ator João Caetano para a necessidade de ele se engajar no projeto de afirmação do teatro nacional e contribuir para a melhoria do cenário artístico local. Tal ponto de vista revela que o escritor, ao dizer essas palavras, acreditava não só encarnar o “espírito missionário”, progressista e reparador das imperfeições de uma nação recém-nascida, como também ter o direito de, na qualidade de “homem público”, cobrar do ator um teatro comprometido com a coletividade e um engajamento político semelhante ao seu.

Vale ressaltar que João Caetano e o teatro São Pedro de Alcântara foram, ao longo do Segundo Reinado, freqüentemente considerados pela crítica retrógrados e omissos quanto à defesa da construção de uma arte nacional. Por esse motivo, Alencar e Machado, diante da renovação proposta pelo teatro Ginásio Dramático - visto como promessa de modernidade, de refinamento dos costumes e de atualização da atividade artística -, apoiaram a nova casa e o seu intento de trazer para a cena brasileira peças de repertório realista e de investir na produção artística nacional. Em 15 de abril de 1855, a pena de Alencar acolheu positivamente a estréia do novo teatro: “ Assistimos quinta-feira à primeira representação da nova companhia no Teatro de São Francisco (...).

⁸⁸ ALENCAR, José de. “Ao correr da pena”. *Obra Completa*, v. 4. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960, p.684.

Embora fosse um primeiro ensaio, contudo deu-nos as melhores esperanças(...)”.⁸⁹ Ainda nesta mesma crônica, o escritor propôs à sociedade um engajamento coletivo para que os sucessos da nova empresa teatral fossem concretizados:

Cumpra que as pessoas que se acham em uma posição elevada dêem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. Se elas a encorajarem com a sua presença, se a guiarem com os seus conselhos, estou certo que em pouco tempo a pequena empresa que hoje estréia se tornará um teatro interessante, no qual se poderão ouvir alguns dramas originais e passar-se uma noite bem agradável⁹⁰.

Nos dez anos transcorridos após a inauguração do Ginásio, a maioria dos que exerceram atividade crítica - entre eles Joaquim Manuel de Macedo, Paula Brito, Quintino Bocaiúva e, é claro, José de Alencar e Machado de Assis - , apoiava a renovação iniciada pelo Ginásio Dramático. Assim, pode-se concluir que, apesar dos diferentes graus de adesão ao realismo teatral, a crítica por eles escrita constituiu importante formulação a respeito do surgimento de um novo ideário estético no cenário cultural brasileiro. Neste sentido, pode-se dizer que, aos olhos céticos dos intelectuais da época, a criação do Ginásio pareceu descortinar um novo tempo para a arte e para a sociedade brasileira. Apesar de existirem algumas vozes dissonantes como as de Victorino de Barros e de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, a nova estética, difundida pelo teatro considerado o mais moderno da época, numa espécie de coro uníssono, tornou-se a grande musa inspiradora do momento, promessa de refinamento, civilidade e progresso.

3.2.1 Crítica e formação do gosto

⁸⁹ Ibidem, p.760-761.

⁹⁰ Ibidem, p.761.

Em 1868, Quintino Bocaiúva, num estudo intitulado *A crise na lavoura*, propôs-se a refletir sobre a situação da produção agrícola no país diante do iminente processo de extinção da mão-de-obra escrava. Considerando o fim do trabalho escravo uma etapa necessária ao desenvolvimento da nação, Bocaiúva, embora não sendo especialista no assunto, trouxe à luz um importante ponto de vista sobre a relação entre o perfil de população brasileira considerado ideal e o modo de produção aqui implantado. Destacando a importância de o Império investir numa política imigratória, o futuro idealizador do “Manifesto Republicano” corroborou a tese, já conhecida por nós, que vinculava os sinais de atraso observados na sociedade brasileira ao comportamento, aos hábitos e à etnia dos que compunham, no país, a massa denominada povo. Desse modo, ao defender a necessidade de habitar a terra brasileira com os ditos representantes de uma cultura e de uma “raça” mais evoluídas, no caso os norte-americanos, o autor do texto declarou:

Considerar essa Emigração como um viveiro de braços para substituir na lavoura aqueles que nos faltam, é um erro vulgar em que aliás me parece laborar a generalidades dos espíritos em nosso país. Essa Emigração não pode nem deve ter tal caráter. Sua índole, seus recursos legitimam ambições mais elevadas e mais nobres aspirações. Ela é antes o êxodo de uma classe, uma expatriação por fundamento social e político e não pode por forma alguma ser considerada à mesma luz que essas transmigrações estimuladas pela miséria e pela superabundância de população em um território determinado. (...) muitos dos emigrantes que hão de concorrer ao nosso país chegarão aqui arruinados. Mas aqueles que se expatriam são homens já formados e educados, que trazem consigo uma tradição de inteligência, de atividade de disciplina no trabalho e costumes adquiridos sob influência de uma civilização mais adiantada do que a nossa[grifos nossos]⁹¹.

Além de fazer tais considerações, Bocaiúva também sugere que a “importação” de povos desenvolvidos, no futuro, não só poderia

⁹¹ BOCAIÚVA, Quintino. *A crise na lavoura*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1868, p.16.

engrandecer o Brasil, mas também tornar-se um importante elemento de resistência nacional, visto que significaria uma intervenção eficaz contra a inclusão do futuro escravo na lógica capitalista de trabalho. Tal pensamento vai ao encontro do desejo de modernização e de estabelecimento de um padrão de civilidade vinculado a um modelo de comportamento característico das sociedades economicamente desenvolvidas. Nesse sentido, novamente, a noção de que os elementos constitutivos da nação brasileira estavam aquém do perfil de sociedade considerado ideal pelas elites aparece consolidada na declaração de Quintino Bocaiúva.

Pode-se dizer que as opiniões expressas por ele, além de terem uma natureza político-econômica, esboçam um ideal civilizador e modernizador que, a nosso ver, foi sugerido pelas seguintes palavras: "Provinda da origem que assinaei, essa população pode e há de ser no futuro não somente uma força de engrandecimento para o Brasil, mas um poderoso elemento de resistência nacional(...)"⁹². Desse modo, a chegada de imigrantes era considerada uma possibilidade a mais de desenvolver a nação, de "refinar" costumes e comportamentos considerados bárbaros e de garantir, em caso de instabilidade política, o controle às elites.

Bocaiúva, além de ter sido simpatizante do teatro realista, foi um dos mais importantes críticos teatrais do século XIX. Relacionada a seu trabalho como crítico, está a defesa da fusão arte, civilidade e moralidade como critério para a produção artística nacional. De acordo com o seu pensamento, a arte constituía um instrumento útil à formação moral e à padronização dos costumes considerados corretos e adequados ao desenvolvimento da sociedade. Definindo a comédia – em especial, a realista – como a forma teatral de maior funcionalidade e poder comunicativo, o crítico declarou:

⁹² Ibidem, p.17.

A comédia, que tem por missão corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizadora de seus defeitos, pela ridicularização sentenciosa de seus vícios, e que se distingue principalmente pela facilidade de sua compreensão, pela ligeireza de seu estilo, pelo frisante de suas sentenças, pela elevação de sua idéia e sobretudo pela nobreza de seu fim.⁹³

E, numa perspectiva próxima daquela que seria recorrente no pensamento crítico de Machado de Assis, Bocaiúva difundiu a tese de que o teatro era uma escola de costumes e um importante elo entre o "literato" e o público. Nas palavras do crítico, a arte teatral era, por excelência, "uma escola de ensino". Associar atividade teatral a ensinamento, à formação da platéia, do povo, da nação, como já o dissemos neste trabalho, constituía uma das vertentes do pensamento político da época, tendo em vista os ideais de unificação cultural do império. Mesclado ao projeto de "dar educação mínima às massas", é possível identificar um ideal mais específico, o de investir na formação do "gosto"; com o intuito de contribuir para o refinamento da platéia e dos leitores e, também, de animar e melhor preparar aqueles que se dedicavam e/ou que pretendiam dedicar-se à atividade artística. Nessa perspectiva, a crítica entra em cena com a missão de, ao cuidar da obra, zelar tanto pela formação do gosto da platéia quanto pela fertilidade e aperfeiçoamento das "vocações literárias". Ao enumerar os aspectos considerados relevantes para o julgamento das peças, Bocaiúva fez a seguinte observação sobre os critérios que o avaliador deveria considerar ao analisar uma obra artística: "(...) Finalmente, se seu pensamento [referindo-se à obra] é nobre e elevado; se o seu fim é moral, se ensina, se corrige com sua censura, se é útil [grifos do autor], além de outras muitas observações em que incorre a obra de arte"⁹⁴. Essa visão utilitária da arte associa-se ao mesmo projeto de natureza política e cultural que seria desenvolvido no artigo *A crise na Lavoura* e vinculava-se aos esforços de transferência gradual e segura de uma sociedade estruturada em torno da lógica da produção escravista para um modelo econômico mais afinado com a noção capitalista e empreendedora de trabalho e de atividade econômica.

A adesão de Bocaiúva à escola realista estaria relacionada à possibilidade de ver realizadas no palco as predestinações que, a seu ver, eram próprias da boa arte e necessárias ao equilíbrio moral e ao desenvolvimento da sociedade. Conforme assinalou João Roberto Faria⁹⁵, o crítico, em 1856, declarou, no *Diário do Rio de Janeiro*, que o Ginásio Dramático – centro difusor das peças realistas – era a melhor casa de teatro da corte, assim também pensavam Machado e Alencar. A respeito da boa recepção que a escola realista obteve da crítica, pode-se dizer que:

⁹³ BOCAIÚVA, Quintino. "Lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica". *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2001, p.448.

⁹⁴ *Ibidem*, p.460.

⁹⁵ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855- 1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.142.

Encarar o teatro como uma arte regeneradora da sociedade tornou-se uma atitude comum a toda a geração dos jovens intelectuais que se agruparam em torno do Ginásio para apoiar a reforma realista. O teatro romântico, nessa altura, era sinónimo de mau gosto, de irracionalismo estéril, de arte "inútil", dirigida aos instintos inferiores. Em seus **Estudos Críticos e Literários**, Quintino Bocaiúva (...) criticou os enredos "descabelados" e "escabrosos" do drama romântico(...) [grifos do autor]⁹⁶

João Caetano, considerado, na época, a própria personificação do anacronismo do teatro romântico, contraditoriamente, embora fosse acusado de "omisso" e de "alienado", diante do turbilhão nacionalista e modernizador que parecia dominar os principais críticos e dramaturgos da época, deixou registrado em suas *Lições Dramáticas*, publicadas em 1861, que, também para ele, a atividade artística, em especial, a teatral, era uma atividade que, para ser exercida, exigia um espírito nacionalista e missionário. Todavia, como já foi mencionado, o trabalho do ator como empresário e diretor do mais importante teatro subvencionado pelo império serviu de mote para Bocaiúva, Alencar e Machado tecerem duras críticas ao tipo de direcionamento que o Teatro São Pedro dava à atividade teatral considerada oficial e chancelada política e economicamente pelo governo. Em suas *Lições Dramáticas*— obra que resultara de um curso de "declamação e reta pronúncia do Júri Dramático", ministrado por João Caetano e vinculado a seu projeto de fundação de um Conservatório Dramático de formação de atores e autores teatrais –, na parte introdutória, o ator, frustrando as expectativas correntes na época a respeito de sua opinião sobre a atividade teatral, declarou:

O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes; e, ou seja por esta, ou por outras razões, as nações cultas se têm esmerado em aperfeiçoá-lo, parecendo que o estrangeiro pode, à primeira vista, graduar a ilustração de um povo pela maior ou menor perfeição e regularidade do seu teatro; mas sem uma escola, sem um compêndio que ensinasse os princípios

⁹⁶ Ibidem, p.144.

da arte dramática, seria inteiramente difícil que o teatro brasileiro pudesse tomar um rápido progresso, como lhe é mister[grifos nossos].⁹⁷

Como é possível observar, mesmo colocando-se – ou sendo colocado pelos seus contemporâneos – em oposição à "renovação realista", tal como José Rufino Rodrigues de Vasconcelos e Victorino de Barros, o ator pareceu resguardar e defender o papel formador e civilizador do teatro. Daí a sua intenção de intervir na formação do gosto, atuando nas diferentes esferas concernentes à atividade teatral: os planos do ator, do autor e do público. Décio de Almeida Prado, mais importante biógrafo do ator, também registrou a espécie de "névoa" que pairava sobre o trabalho de João Caetano, considerado reproduzidor de temas, autores e estéticas retirados de um repertório clássico tido como inócuo frente às demandas artísticas e políticas nacionais. Aos olhos de seus contemporâneos, as opções artísticas do empresário e diretor teatral constituíam um explícito "boicote" à produção nacional. Segundo o biógrafo, "Todos estes [Gonçalves Dias, Joaquim Norberto entre outros] escritores teriam queixas, se não contra o intérprete, contra o empresário João Caetano. Não as fizeram, a não ser indiretamente, talvez por pudor, para não argumentar com exemplos pessoais"⁹⁸.

A defesa de um teatro com fôlego nacionalista, explicitada pelo ator após mais de 30 anos de atividade teatral dedicada, com raras exceções, à encenação de obras estrangeiras, ratifica a existência, na época, de um pensamento dominante que difundia a noção de arte utilitária e de teatro e atividade crítica como formadores de um "bom gosto". Assim, através da atuação dos homens de letras, seria possível disseminar, em todas as esferas de produção artística, o milagre da "ilustração"

⁹⁷ CAETANO, João. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional(Ministério da Educação e Cultura- Serviço de Documentação), 1956, p. 7.

⁹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 127.

coletiva. Pode-se dizer que essa espécie de "crença" que atingia a todos, independente de seus defensores serem realistas ou românticos, modernos ou tradicionais, ortodoxos ou conscienciosos quanto à linguagem da arte, servia de consolo aos intelectuais e amenizava o impacto da suposta rudeza e do atraso das terras brasileiras em face do desenvolvimento das sociedades européias. Retomando as palavras de Sílvio Romero, utilizadas como epígrafe deste capítulo, os homens de letras do século XIX, no que diz respeito à possibilidade de filiação à "tradição espiritual" de matriz européia, desnorream-se quando, ao comparar as duas sociedades em questão, concluíam que, no Brasil, a opção por uma economia essencialmente agrícola e escravocrata fizera surgir uma nação cujo meio social não era estimulante; antes comprimia e isolava aqueles que se dedicavam ao trabalho intelectual. Verdade ou não, muitos discursos foram construídos em torno desse aspecto da história do país. É também a esse passado que Romero atribui a culpa pelo atraso da nação, sendo ele o motivo da grave constatação a partir da qual o crítico fez o seguinte desabafo: "(...) a vida brasileira é dura e prosaica."⁹⁹.

Herança ou não de um processo econômico considerado primitivo, o sentimento de que no Brasil algo precisava ser construído, ou reformulado, e a eleição da arte como um instrumento útil a esse processo redentor de construção/transformação da sociedade eram idéias que atingiam a todos e que constituíam um consenso entre os homens de letras da época. Essa concepção redentora da arte, no dizer de Nicolau Sevcenko¹⁰⁰, pode ser entendida como um fenômeno característico de sociedades cujo passado apontaria para um sentimento de inferioridade, revelador de uma dominação político-cultural exercida por uma outra nação considerada superior,

⁹⁹ ROMERO, Sílvio. op.cit. p.15.

¹⁰⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.81.

desenvolvida. Em outras palavras, poder-se-ia acrescentar que tal fenômeno seria próprio de sociedades colonizadas e decorreria de seu esforço de superar, muitas vezes através da imitação, o colonizador e de afirmar uma identidade.

O consenso em torno do papel missionário, pedagógico e civilizador da arte, e sua conseqüência catártica diante do drama vivido pela nossa intelectualidade, paralisada entre "o desejo de ser"– uma nação ilustrada e civilizada – e a consciência do "não-ser", alinhavava não só os esforços de atualização empreendidos pelos intelectuais, como a fundação do **Conservatório Dramático Brasileiro** e a criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas também as ações políticas postas em prática tanto pela Regência quanto pelo reinado de D. Pedro II.

Atuar na promoção da atividade crítica e subordinar o dinamismo e a produtividade da vida literária e teatral da corte, incluindo a formação do gosto, ao menor ou maior grau de respeito e obediência dos autores, e da sociedade como um todo, à palavra do crítico, era uma das principais exortações registradas nas críticas produzidas em jornais e nos pareceres de censura escritos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**. Machado de Assis, como representante dessas duas instâncias, foi um dos defensores da importância da crítica na renovação de comportamentos e hábitos culturais da população.

As peças realistas, com seu objetivo de levar para o palco as questões e os problemas característicos da sociedade da época e por pretender intervir na formação moral do público, puderam adequar-se ao discurso de uma crítica que desejava influir de forma decisiva no panorama cultural do Segundo Reinado. O princípio de racionalidade, de contenção e de equilíbrio no desenvolvimento do enredo, na construção cênica e no delineamento dos caracteres, recomendados pela escola, aos olhos

da crítica, pareciam sugerir a intervenção de vozes conscienciosas capazes de conclamar as massas para as vantagens de uma vida controlada, moralmente correta e ordeira. Conforme acreditava a crítica e como anunciaram alguns adeptos do realismo, sendo o teatro expressão da sociedade, convinha afirmar que quanto mais atuante o trabalho crítico mais adequadas e eficazes seriam as obras e inequívocos os resultados delas na formação do público. Para Quintino Bocaiúva, a importância da arte e do trabalho crítico provinham deste ideal. Sobre o poder formador do teatro, merece destaque a seguinte opinião deixada por ele: "O teatro é definitivamente uma escola, onde o povo, conforme o gênero dos espetáculos que lhe for oferecido, pode adquirir ou bons ou maus costumes, profícuas ou danosas lições"¹⁰¹. Por esse motivo, cabia à crítica a palavra final sobre o tipo de arte considerado ideal para a formação das massas e a indicação de procedimentos estéticos e/ou morais que deveriam compor as obras. De acordo com a opinião de Bocaiúva,

O que fica, o que se grava indelevelmente na alma do povo é aquilo que lhe chama a reflexão ou que lhe promove o afeto, aquilo que lhe fala à razão ou ao sentimento, aquilo que lhe é filosófico, que é moral e que deve ocupar todo o empenho do poeta, para que sua missão não seja iludida e para que seu nome seja inscrito com louvor e com respeito no livro das glórias de sua pátria, na simpatia de seus contemporâneos e na recordação da , que é um prêmio cujo valor não se pode estimar exatamente[grifos nossos].¹⁰²

Assim, a consagração da obra pela crítica é apresentada como mais uma ação patriótica e missionária que parecia prometer o sucesso não só do poeta que se prestasse a acatar seus ensinamentos, mas também do próprio país enriquecido pela verdade da análise e pelo rigor dos que se prestavam a tal ofício. Por outro lado, o conteúdo da citação acima sugere uma aproximação entre o que se entendia como função da arte e a concepção que o artista deveria ter sobre si mesmo e sobre o seu trabalho.

¹⁰¹ BOCAIÚVA, Quintino. Op.cit., p.449.

¹⁰² Ibidem,p.452.

Neste sentido, conforme opinião corrente na época, no meio literário, não só a platéia carecia de formação moral e estética, mas também o escritor, o literato, o dramaturgo, enfim, todos que ousavam dedicar-se ao serviço literário.

Tal fato pressupõe uma relação hierárquica entre críticos e autores, sugerindo uma supervalorização dos primeiros em detrimento dos últimos, descartando qualquer contribuição espontânea e individualizada dos literatos para o melhoramento da atividade artística. Desse modo, a crítica termina por instituir-se como grande "tutora", se não "geradora" do futuro que a nação ambicionava alcançar. Nesse contexto, a atividade crítica apresentou-se como uma das promissoras alternativas para o crescimento e para ilustração do povo brasileiro. Muitos foram os que acreditaram nisso e se propuseram a redesenhar o país nas páginas ou no rodapés dos jornais.

No jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 08 de outubro de 1865, Machado de Assis refletiu sobre a crítica ideal, num artigo de título sugestivo, "O ideal do crítico", bem "afinado" com o pensamento da época. Neste texto, o assunto em questão, além de ser o estabelecimento de um perfil de crítico, a partir dos princípios de correção moral, de seriedade e de equilíbrio, era uma denúncia pública a respeito da ausência de profissionalismo da crítica dominante. Assim, Machado não só propõe uma reforma no campo da atividade literária, mas também traz à luz uma problemática de proporção nacional, cuja conseqüência era, para ele, a má qualidade da produção literária e a falta de estímulos àqueles que se dedicavam às letras. Esse quadro é denunciado pelo crítico, através da seguinte declaração:

Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um

simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes.[grifos nossos]¹⁰³

Em seguida, Machado de Assis reitera: "o crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel, é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação."¹⁰⁴

Como é possível perceber, apesar de os críticos autodefinirem-se como "construtores" de um novo tempo, da nação letrada idealizada por todos, contraditoriamente, os ideais que os motivavam a defender a importância da atividade eram insuficientes para reverter os males por eles mesmos denunciados. Por isso, Machado, Alencar e, ainda, Romero posicionavam-se em seus textos de forma independente, não comprometida com o tipo de crítica dominante no meio literário da época. Tal fato assinala que, subjacente às propostas reformadoras anunciadas pela crítica considerada nova, havia uma indignação relacionada à crítica estabelecida e à consciência de estar à margem de um processo já iniciado, do qual eles pretendiam distanciar-se, para propor a modernização e atualização das letras.

Na crítica escrita por Machado, são evidentes as restrições à escola romântica e ao sistema literário instituído. Ao sugerir o que seria a literatura brasileira do futuro, o crítico deixou implícito que esta, para contribuir para o melhoramento das letras e para o desenvolvimento da nação, teria de transformar-se, abandonando as velhas fórmulas, e esforçar-se por adquirir uma "face" mais nacional, a partir da observação da sociedade e do homem do presente. Além de fazer essas ressalvas, o crítico também considerou fundamental que as "obras do espírito" fossem preservadas da visão mercantilista que parecia dominar o pensamento da época. E ao declarar que "(...) é mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado."¹⁰⁵, teria também sugerido que a construção de uma literatura nacional era fruto de um trabalho lento. Diferente das ações políticas, a afirmação de uma literatura prescindiria de atos grandiosos e de heróis, mas necessitaria de esforço e de empenho coletivos, que pudessem assegurar às gerações futuras o caráter formador, útil e corretivo das artes literárias. Nesse sentido, cabia à crítica "proclamar" à nação a natureza salutar da atividade artística, buscando preservar a importância da arte mesmo numa sociedade que rumava para um processo de secularização capitalista.

¹⁰³ ASSIS, Machado. Op.cit.p. 798.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 798.

¹⁰⁵ ASSIS, Machado. "O passado, o presente e o futuro da literatura". Op. cit. P.787.

O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material[referindo-se às inovações tecnológicas da época: o vapor, o telégrafo...], magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realeza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das idéias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos gérmenes mais fecundos do progresso e da civilização[grifos nossos]¹⁰⁶.

Assim, aos olhos do crítico, as transformações econômicas e tecnológicas que pareciam anunciar os tempos modernos não excluía a participação das "vocações literárias" no novo desenho de sociedade. Ao contrário, a iminente secularização dos hábitos e dos valores poderiam conclamá-las como parceiras, diante da necessidade de formar e de educar o novo homem. Daí a preferência do crítico por obras que tratavam da sociedade e a apresentação da tese de que o literato não podia desejar uma existência independente, mas sim transformar-se num "homem social", inserido no movimento da sociedade em que vivia. Esse argumento justificaria tanto a noção de que era necessário investir numa literatura sintonizada com o presente, atenta ao movimento da sociedade e preocupada em retratar seus avanços, recuos e vícios, a fim de chamá-la à retidão, à reflexão e à moralidade, quanto a concepção missionária de atividade crítica, visto que a esta cabia a tarefa de "guiar" os talentos novos, conduzindo-os aos melhores resultados estéticos e morais, assim intervindo na formação do gosto e na educação moral do público.

É nesse contexto que a escola realista surge como um recurso promissor, a partir do qual várias iniciativas poderiam ser realizadas. Machado,

¹⁰⁶ Ibidem, p.787.

Alencar, Bocaiúva apostaram nessa possibilidade; Rufino e Victorino de Barros preferiram não abandonar a "velha receita", embora também defendessem o caráter formador da crítica e a função moralizante e civilizadora da arte. Nesse sentido, independente de filiação estética a quaisquer das "escolas" da época, crítica e censura pareciam unir-se em torno de um projeto de formação do público através da arte. Por esse motivo, Machado, em 1858, no artigo " O passado, o presente e o futuro da literatura", recomendou às novas vocações a eleição da sociedade como tema e o teatro realista francês, ou seja, a chamada escola "moderna", como modelo a ser seguido dentro e fora dos tabladros, por oferecer ao literato a possibilidade de representar os mais variados "tipos". Através deles o artista teria acesso a um "mundo caprichoso" que forneceria material suficiente para a formação estética e moral do público.

Ao terminar o artigo, Machado de Assis, além de insinuar que o aplauso à escola moderna equivalia à compreensão daquilo que verdadeiramente, a seu ver, representava o "bom gosto" literário, deixou registrada a repercussão positiva do teatro feito por Alencar, ressaltando que esses eram os primeiros sinais da reforma vindoura que tímida anunciava-se.

Resultado da "trindade", crítica-literato-público, a reforma que se operaria no teatro significaria a possibilidade de transmissão das novas idéias e dos princípios de uma vida social civilizada, o que consolidaria o projeto de educação do público e garantiria aos intelectuais da época, desejosos de atualização e de progresso, a crença num futuro que, sobrevivendo à precariedade do presente, teimava em anunciar-se viçoso e promissor para as letras e para a nação.

4 A questão estética: o realismo como proposta

Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna [grifo nosso].

Machado de Assis, "O passado, o presente e o futuro da literatura", 1858.

Respondam os moralistas, e comparem a minha cena com todas essas a fim de julgarem calma e imparcialmente; a fim de apreciarem a justiça com que se profbe a minha comédia em uma cidade onde todos os horrores da escola romântica e todas as verdades do que chamam escola realista, têm sido exibidas.

José de Alencar, em 1858. Sobre a proibição de sua peça, escrita por influência da escola realista, *As asas de um anjo*.

É tudo uma mistificação, um culto à utopia.

Haja quem me diga e prove o contrário que eu cantarei a palinódia e, ajoelhado ante o supedâneo do realismo, proferirei contrito— "mea culpa" —. Mas enquanto pensar que a literatura contemporânea é mantida por uma legião de iconoclastas, (...) não poderei dar o meu voto para que o seu drama seja representado em nossos teatros.

A. José Victorino de Barros, em 1859. Censura feita à peça *Mistérios Sociais*, de Cesar de Lacerda.

Conforme o capítulo anterior sugere, ao longo do século XIX, no Brasil, as discussões a respeito da qualidade estética das obras pressupunham uma identificação entre arte e o padrão de moralidade considerado ideal pelas elites. Nessa perspectiva, o maior grau de aproximação entre as obras e os valores e comportamentos tidos como corretos e necessários ao progresso da sociedade era o principal critério para que a crítica e, especialmente, a censura considerassem as peças úteis e aprovassem a sua encenação. No entanto, vale acrescentar, que a simples aprovação moral de uma obra não significava a sua consagração como objeto estético. A discussão sobre a linguagem artística ideal para que a arte atingisse os fins utilitários e pedagógicos esperados pelos que, de maneira direta ou indireta, controlavam a produção artística sugeria certas

preferências quanto à construção das obras. Por esse motivo, surgiu, na época, um polêmico debate a respeito da “escola moderna”, também denominada por alguns como “realista”, paradoxalmente considerada aliada e inimiga daqueles que “lutariam” pelo refinamento da população e pela educação moral do público.

As citações que iniciam este capítulo ora apontam para uma recepção positiva, ora sugerem uma certa desconfiança em relação aos benefícios de tal escola. Machado de Assis, por exemplo, parece ter visto na escola moderna a alternativa para a afirmação de um teatro nacional. A partir do que indicam as citações, é fácil concluir que as definições e a recepção referentes à escola realista não foram muito consensuais – conforme também revelam a leitura dos pareceres de censura escritos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**. A presença do termo nas avaliações sobre a produção artística da segunda metade do século XIX e as polêmicas desencadeadas pelas questões por ele sugeridas indicam, a nosso ver, a necessidade de se refletir sobre as possibilidades de interpretação do conceito no Brasil.

Os pareceres de censura escritos para o **Conservatório**, após o aparecimento do termo como indicador de um conjunto de procedimentos estéticos, em 1855, na França, tornaram-se uma importante instância de discussão sobre as conseqüências positivas ou negativas das representações da sociedade sugeridas pela escola. Considerado “arte moderna” e, em sua acepção conservadora, tendo como princípio os fins e objetivos pedagógicos e moralizantes que as elites atribuíam à arte, o termo realismo passou a influenciar a produção artística brasileira e a ser apresentado como a “novidade” da época.

Este capítulo não pretende “classificar” ou “definir” o que foi, o que não foi ou propor o que poderia ter sido o conjunto de tendências estéticas que a

historiografia literária, dos séculos XIX e XX, denominou como “escola realista”. Também não pretende atualizar ou utilizar a noção de “estilo de época”, como instrumento eficaz para o estudo da produção artística, do pensamento e dos discursos através dos quais homens do passado expressaram a sua visão sobre arte. O objetivo das seções abaixo é o de reunir algumas das acepções que, na segunda metade do século XIX, foram vinculadas a um conjunto de procedimentos artísticos estruturais e temáticos tidos como anunciadores de um estilo novo. Numa perspectiva comparativa, buscaremos construir um apanhado das idéias e ideais que foram associados ao termo realismo, através de sua contextualização no Segundo Império francês e da análise de seus possíveis desmembramentos frente às especificidades da sociedade brasileira. Para tal, consideraremos os termos, “escola realista”, “realismo” ou “escola moderna” – freqüentemente utilizados pelos homens de letras de século XIX – como indicadores de uma estética vinculada, por discordância ou afinidade, às transformações advindas da consolidação das classes burguesas no poder e, também, como signos reveladores, em diferentes proporções, de um mesmo conjunto de tendências estéticas.

4.1 A recepção do termo ou um mosaico de definições.

O realismo teatral no Brasil das décadas de 50 e 60 do século XIX, mais precisamente a partir de 1855, foi apresentado como a grande novidade da arte moderna. Interessa ressaltar que na França – na época principal modelo cultural para os escritores brasileiros – o realismo como tendência surgiu vinculado à pintura de Courbet. De acordo com Arnold Hauser (2000, p. 793), o "realismo" proposto pela pintura de Courbet misturava-se a um posicionamento político contrário ao padrão de sociedade dominante ao longo do Segundo Império francês. Nessa perspectiva, o pintor,

ao trazer para as suas telas o cotidiano, a rusticidade, as cenas diárias e os hábitos dos homens do povo, teria expressado um sentimento de resistência à sociedade burguesa e de desdém por ela. Assim, numa primeira acepção, o termo realismo, tal como surgiu na segunda metade do século XIX, corresponderia a uma postura política, representando uma espécie de mescla entre tendência estética e espírito revolucionário. Hauser, ao referir-se a este aspecto do movimento, ressaltou a seguinte declaração do pintor: "Sou não só socialista, mas também um democrata e republicano, numa palavra, um partidário da Revolução e, sobretudo, um realista[grifo nosso], isto é, o amigo sincero da verdade real."¹⁰⁷. Conforme Courbet mesmo sugere, a palavra "realista" – e certamente seus derivados – poderiam ser "lidos" como pertencentes a um campo semântico em que ideais de negação dos valores das classes dominantes da época coadunavam-se com escolhas estética consideradas pela crítica tradicional inadequadas e capazes de dessacralizar a beleza da arte.

A estética proposta por Courbet teria, por um lado, provocado a rejeição dos que consideravam satisfatórias as tendências artísticas já afirmadas e tidas como modelo de "boa arte"; e, por outro, despertado o interesse e recebido a adesão de artistas insatisfeitos, quer com o ideal oficial de arte, quer com a sociedade vigente. De acordo com Sylvie Thorel-Cailleteau (1998, p.61), a recepção negativa e o escândalo ocasionados pela nova estética foram consequência do contraste e da desproporção entre a forma utilizada e os objetos representados. Para a pesquisadora, o referido escândalo

tient principalement au contraste entre l'humilité des sujets traités et l'importance du format adopté, puisque ces paysans sont représentés grandeur

¹⁰⁷ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. SP: Martins Fontes, p.794.

nature, ce qui indique un engagement politique manifeste (à l'époque où la république agonise déjà) et un irrespect total des conventions(...).¹⁰⁸

Nesse sentido, ao atribuir às classes desfavorecidas um tratamento diferenciado no campo da representação, a pintura de Courbet teria servido para disseminar um espírito "revolucionário", que transcenderia o campo da arte pictórica, influenciando as demais produções artísticas. Curiosamente, o tão freqüente debate sobre a repercussão e a "utilidade" de tal escola no Brasil, como já tivemos oportunidade demonstrar ao longo deste trabalho, parecia referir-se, principalmente, às "condenáveis" inconveniências geradas pelo aspecto político-questionador tão caro à proposta do pintor.

Conforme pudemos observar no parecer escrito por Victorino de Barros a respeito da peça *Mistérios Sociais*, de César de Lacerda, o perigo do "realismo" referia-se à representação negativa das classes dominantes e a seu posicionamento político e ideológico, segundo o censor, em prol das classes desfavorecidas; o que constituía, para ele, alguns dos principais problemas da nova estética.

Já para José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, a "escola moderna" devia ser rejeitada pelo fato de representar não só um "manifesto" contra as classes dominantes, mas, especialmente, por trazer à luz comportamentos viciosos e imorais. Nesse sentido, a representação dos desvios de conduta, imperfeições e mazelas de homens e mulheres da elite, para Rufino, correspondia à exaltação do vício e à distorção dos valores necessários ao equilíbrio, ao bom funcionamento e à longevidade das instituições oficiais. Tais argumentos relativos à recepção negativa da "escola", se

¹⁰⁸ THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française: Réalisme et naturalisme*. Paris: Hachette Livre, 1998, p.61. Tradução livre: Provém principalmente do contraste entre a humildade dos temas tratados e a importância do formato adotado, uma vez que esses componentes são representados com as dimensões naturais, o que indica um engajamento político manifesto (numa época em que a república já agoniza) e um desrespeito total às convenções.

comparados ao que nela foi apontado como positivo, "civilizador" e moderno, sugerem que a interpretação feita a respeito da estética, além de polêmica, foi ambígua e contraditória.

O realismo teatral, de matriz francesa, de acordo com as palavras de Décio de Almeida Prado, filiava-se ao ideal modernizador e moralizante da burguesia, criando obras nas quais deveriam estar presentes cenas do cotidiano, vistas sob a perspectiva da moral das classes dominantes. Assim, para o crítico, no ápice da migração do realismo para o palco,

O teatro, encaminhando-se já para a peça de tese, devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade. A burguesia, revendo-se no espelho retificador- ou embelezador – do palco, teria por missão realizarse como modelo de comportamento individual e coletivo.¹⁰⁹

Tal "roupagem" adquirida pelo realismo teatral parece revelar uma "distorção" dos sentimentos que motivaram a polêmica que foi ocasionada pela recepção das primeiras obras realistas. De acordo com o que nos sugere Hauser a respeito da obra de Gustave Courbet, para o pintor, os procedimentos estéticos tomados como pilares da nova arte decorreriam de um sentimento de repulsa contra a ordem e o mundo burgueses. Nessa perspectiva, a "verdade" pertenceria a um campo de significação contrário aos valores do mundo capitalista e à sua representação simbólica.

A primeira geração denominada "realista" teria explicitamente repudiado a comercialização da arte e a sua submissão ao gosto do público. De acordo com o crítico de arte, "A paixão que domina Courbet e seus partidários é, contudo, fundamentalmente política; sua autoconfiança provém da convicção de que eles

¹⁰⁹ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. SP: EDUSP, 2003, p.80.

são os pioneiros da verdade e os precursores do futuro."¹¹⁰ Assim, o ideal político se coadunava de tal forma com uma concepção de estética que a "verdade social" equivalia a uma "verdade artística", fato que significa dizer que por trás da "nova arte" existia uma proposta de construção de uma nova ordem, de uma nova sociedade e de um novo homem.

Esse aspecto "revolucionário", foi, por outro lado, o principal motivo de a crítica conservadora da época ter atribuído às obras consideradas realistas qualificadores negativos, ora vinculados à concepção estética formulada pelos autores, ora associados aos temas e motivos que compunham o ideário da escola. De acordo com o pensamento dominante na época, a nova arte era destituída de idealismo e propensa à imoralidade. Além disto, conferia inadequado e exagerado valor à "feiúra", à pintura da vulgaridade, ao mórbido e ao obscuro¹¹¹; aspectos que, reunidos, sugeririam uma significação "ao pé da letra" e, para alguns, pejorativa, para a expressão "imitação da realidade". Relativo a esse contexto, observa-se o desenvolvimento de um conceito nada progressista ou revolucionário de arte, vinculado a um ideal corretivo e educacional de atividade artística que, defendido por importantes homens de letras, teve aparatos distribuídos em diversas esferas de organização da sociedade¹¹². Assim, representando uma espécie de atualização do que, já no início da década de 40, constituiu-se como um movimento teatral pós-romântico – moralista e conservador–, o que foi designado "realismo" no teatro, longe de ratificar o aspecto revolucionário da estética, representou uma continuidade do que fora denominado **Escola do bom senso (École du bons sens)**.

A **Escola do bom senso** foi o termo que designou o primeiro movimento teatral pós-romântico que surgiu na França. A ela podem ser

¹¹⁰ HAUSER, Arnold. Op.c it., p. 793.

¹¹¹ Ibidem, p.794.

¹¹² Ibidem,p.799.

associadas as noções de arte teatral como produto da racionalidade e do equilíbrio, e a tese de que o teatro deveria intervir na formação moral da platéia, tendo em vista a necessidade de propagarem-se na sociedade comportamentos considerados éticos, corretos e úteis à afirmação dos valores que pudessem consolidar a ordem burguesa, garantindo, por um lado, a fidelidade e devoção ao trabalho e, por outro, a manutenção da lógica do lucro. Esta última, fundamento do novo sistema, devido ao seu caráter pouco idealista e especificamente pragmático, careceria de adornos, “vernizes” que pudessem mascarar o seu materialismo. Nessa perspectiva, a defesa de uma arte “altruísta”, equilibrada e que, exemplarmente, renegasse a lógica do lucro, a fim de encobri-la aos olhos do público, era imprescindível à manutenção do capitalismo. É nesse contexto e com essa função que a **Escola do bom senso** surge como alternativa para a burguesia afirmar-se como classe dominante.

Interessa ressaltar que o repertório que serviu de inspiração para que os nossos escritores e críticos, da segunda metade do século XIX, se posicionassem como "realistas" e "modernos" esteve muito mais atrelado a esse movimento teatral francês, anterior à década de 50, do que associado aos ideais políticos e estéticos nutridos pela geração de Courbet. Os princípios defendidos pela **Escola do bom senso**, como dissemos, eram a racionalidade e o equilíbrio, em detrimento daquilo que a historiografia definiu como “exageros sentimentais” difundidos pelo romantismo. Assim, para os representantes do referido movimento "A razão e a moderação substituíram a emoção e o excesso e, talvez ainda mais importante, o dever para com a família e a sociedade foi enfatizado no lugar da exaltação do ego individual.¹¹³". Desse modo,

¹¹³ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. p.266.

observa-se que, antes de surgir aquilo que foi considerado "radicalismo" realista, uma concepção conservadora e burguesa de arte já tinha adquirido dimensão de escola teatral. Desse grupo teriam surgido os principais autores citados pelos que, no Brasil, apresentavam-se como defensores ou opositores do realismo no teatro. O desenho da sociedade proposto pela **Escola do bom senso**, em consenso com a ordem burguesa, serviu para difusão dos valores, modismos e comportamentos da nova classe. Vale dizer que a tendência teatral que, mais tarde, se tornou famosa e que também recebeu o rótulo "realista", significou a continuidade do movimento moralista e conservador surgido na década de 40, também denominado, na época, como escola moderna.

Consolidando essa tendência conservadora, observa-se que, paralelamente ao choque e a ojeriza causados pelas propostas de Courbet – cujo foco estava na problematização da sociedade –, solidificava-se uma crítica fundamentada no princípio da ordem e na vinculação entre atividade artística e formação moral do público. Essa tendência tinha estreitos laços com o poder político e acadêmico instituídos e se opunha às vertentes progressistas que, isoladas, representavam um movimento à parte¹¹⁴. Assim, a busca por equilíbrio e correção, anunciada pelos primeiros pós-românticos da década de 40, torna-se o grande mote de um ideal de arte moderna e comprometida com as questões da atualidade, com os valores, com o homem e com a sociedade do presente.

A respeito desse viés conservador que, na França, pareceu atrair o gosto da classe artística teatral e expressivo público, vale ressaltar que seus importantes nomes tiveram uma recepção favorável no meio artístico brasileiro. Machado de Assis, por exemplo, em um dos pareceres escritos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, deixou clara a sua adesão às idéias de Émile Montégut, importante crítico da

¹¹⁴ HAUSER, Arnold. Op.cit., p. 799.

época e um dos grandes representantes desse modelo de arte equilibrada, “moralizadora” e atual. A referência ao crítico francês deu-se em 1862, quando Machado avaliou a peça *Clermont ou a mulher do artista* - segundo Galante de Sousa¹¹⁵, uma tradução da obra de mesmo título, de Scribe e Louis-Emile Vanderburch. Na ocasião da censura, o crítico aprovou a referida peça, apesar de considerá-la trivial, fastidiosa e de gênero indefinido. E também declarou a necessidade de evitar-se a “proliferação” de espetáculos pouco apropriados à boa formação do público. O elogio a Montégut decorre desse ponto de vista do censor que recomenda à classe crítica da corte a severidade e a observação atenta e cuidadosa conferidas ao teatro pelo crítico francês.

As palavras de Machado ressaltam o caráter moral e a função social do teatro, atualizando os princípios da **Escola do bom senso**. Ao lamentar a baixa qualidade da peça, cuja liberação estava em seu poder, o crítico declarou:

Pena é que nossos teatros se alimentem de composições tais, sem a menor sombra de mérito destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro. Compunge deveras um tal estado de coisas a que o governo podia e devia pôr termo iniciando uma reforma que assinalasse ao teatro o seu verdadeiro lugar.¹¹⁶

A declaração de Machado insinua aspectos que estariam vinculados ao conceito de “escola realista” difundido no Brasil. Em especial, filia-se à corrente que considerou “moderna” a definição e transformação do teatro em uma “escola de moral e de costumes”, comprometida com os valores da classe burguesa e com a formação do gosto. Este, por sua vez, estaria vinculado a uma noção de “gosto” e de educação da platéia a partir do ideal de moralidade das elites e de uma pedagogia

¹¹⁵ SOUSA, José Galante de. “Machado de Assis, censor dramático”. In *Revista do livro*, Número 3 / 4, dezembro de 1956, p.86.

¹¹⁶ Parecer da peça *Clermont ou a mulher do artista*, emitido para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, em 16 de março de 1862.

comprometida com a religião oficial e com a obediência aos poderes constituídos – tudo isso através da representação e purgação dos vícios, excessos e desvios da sociedade e do homem moderno. Desse modo, pode-se dizer que o ideário conservador e moralista, que na França constituiu uma vertente pós-romântica anterior à polêmica desencadeada, no início da década de 50, pela exposição das telas de Courbet, foi, no Brasil, denominado realismo e adquiriu valor de verdade sobre a arte e status de receita para o desenvolvimento e afirmação da atividade artística nacional.

4.2 A especificidade brasileira

Vale dizer que o termo “realismo” foi motivo de esperança e de desespero para os nossos homens de letras. Esperança, quando a ele era atribuído um papel moralizante e civilizador; desespero quando, em nome da nova estética, eram produzidas e/ou representadas obras que pareciam opor-se aos padrões de moralidade tidos como corretos e adequados à ordem estabelecida. Interessa ressaltar que o realismo francês chega ao Brasil como uma “estética de dois gumes”, conforme explicitamos acima. Tanto como uma tendência influenciada pela **Escola do bom senso**, em seu viés moralista e conservador, quanto em seu aspecto revolucionário, de acordo com o que propunha Courbet e seus seguidores. No entanto, é necessário esmiuçar o modo como se deu esse processo.

Observa-se, no depoimento de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos e nas declarações de Victorino de Barros, uma aversão à escola moderna, ou seja, àquilo que eles entendiam como “realismo”. Todavia, o realismo combatido não é o mesmo elogiado por Machado ou Bocaiúva. Assim, percebe-se que a defesa da nova estética referiu-se basicamente ao “realismo conservador” que se propunha a solidificar os valores e o padrão de ética e moralidade da classe em ascensão. Já a recusa e a

manifestação de desdém, também direcionadas, por críticos e censores, à mesma escola, teriam como foco não a noção de realismo que se tornou linguagem, baluarte, da nova ordem burguesa, mas justamente aquela que primeiro manifestou-se contra esse mesmo projeto – conforme idealizaram Courbet e seus seguidores. Logo, o realismo recusado no Brasil era o realismo crítico, e até revolucionário, que propunha uma mudança de perspectiva das formas de representação da sociedade e uma tomada de posição política não-burguesa. Nessa perspectiva, embora apresentada de duas maneiras diversas, e inversas – cada uma a partir do foco em um dos aspectos da questão, ressaltando um dos “gumes” daquilo que foi denominado estética realista no Brasil–, a concepção civilizadora, moralista e conservadora de arte permanece nos discursos contrários e favoráveis ao realismo, fato que faz esse ideal superior a qualquer estética e ponto de consenso entre os intelectuais da segunda metade do século XIX.

Ao lado dessa especificidade, relativa ao conceito de realismo no Brasil, vê-se também a difusão da idéia de que a arte nacional, ao contrário do que pressupunham os nacionalistas românticos, teria de ser atual e capaz de identificar, em sua própria época, as grandes questões que mereciam ser “eternizadas” através da produção artística. A noção de que era necessário produzir uma arte "hodierna", atual, comprometida com o tempo presente esteve também associada à proposta transformadora dos realistas ortodoxos. Fazer uma arte viva¹¹⁷, participativa, que pudesse expressar aspectos da realidade do cotidiano, foi um dos princípios que marcaram a produção artística da época. Como uma reação ao individualismo romântico, os chamados realistas franceses teriam defendido uma “arte social”, expressão de um artista engajado com os homens e as questões de seu tempo. Machado de Assis, em artigos de crítica – literária e teatral –

¹¹⁷ Proposta de arte proclamada por Courbet. Cf. HAUSER, Arnold. Op.cit., p.796.

atribuiu equivalente importância à afirmação, no Brasil, de uma arte atual, capaz de articular atividade artística, sociedade e atualidade. Em 1858, em uma de suas primeiras manifestações como crítico, Machado já declarava a sua predileção pela chamada estética francesa moderna e, em especial, pela idéia de arte cidadina, secularizada, e preocupada com questões coletivas atuais. Para ele,

No estado atual das cousas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende¹¹⁸.

A arte em consonância com a sociedade, conforme propunha Machado, parecia também adequar-se à noção de produção artística utilitária e moralizante, igualmente defendida pelo crítico e também por escritores considerados, pela historiografia literária, “menos” realistas, como Alencar e Macedo .

O realismo teatral no Brasil, entre outras manifestações, deu-se a partir da representação de peças francesas traduzidas e pela tentativa de imitação da estética que caracterizava a corrente pós-romântica da França com forte apelo moralista e doutrinário. Assim, o caráter atual da obra de arte estaria relacionado aos ideais pedagógicos que deviam ser vivificados em cena ou proclamados pela literatura. Dumas Filho, um dos grandes defensores da articulação “arte-defesa da moralidade burguesa”, cuja obra muito influenciou a produção artística brasileira da segunda metade do século XIX, declarou aos seus contemporâneos que “ Toda literatura que não se preocupa com a perfectibilidade, a moralidade, o ideal e o útil é, numa palavra, uma literatura enfermiça e

¹¹⁸ ASSIS, Machado de. “ O passado, o presente e o futuro da literatura”. In *Obra completa*, V.3. RJ: Nova Aguilar, 1997, p. 787-788.

raquítica, morta ao nascer.”¹¹⁹, “sacramentando”, em outras terras, o que no Brasil oitocentista constituiu princípio e natureza inequívocos da arte.

Vale dizer que a idéia de que a arte moderna deveria “casar” temas e questões contemporâneos com lições de moral, de decoro e de bom comportamento tornou-se a complementação perfeita para o fortalecimento das iniciativas políticas, de controle da ordem e de difusão de um ideal de civilidade. Tais princípios foram considerados os pilares do Segundo Império e responsáveis pelo fortalecimento do governo, após o período de crise que caracterizou a Regência e que se estendeu após a maioridade de D. Pedro II. Nesse sentido, a afirmação de uma arte nacional cujo objetivo era moralizar e educar o povo para a obediência à religião e às instituições oficiais, além de ser considerada uma ação em prol do desenvolvimento das letras, conforme declaravam os intelectuais da época, era sobretudo um ingrediente a mais para o fortalecimento do poder imperial. Como registrou Emília Viotti da Costa (1999), apesar de protegido por um forte aparato político-ideológico, o governo brasileiro, desde a abdicação de D. Pedro I, preocupava-se com uma sociedade que se revelava dividida e pouco receptiva, entre outras coisas, à linha administrativa do império. Segundo a historiadora,

Conflitos raciais e de classe, tensões entre ricos e pobres, estrangeiros e naturais da terra, brancos e pretos; recusa por parte das elites regionais em se submeter ao governo do Rio de Janeiro, a luta pelo poder entre os vários segmentos das elites no nível regional, todas essas razões motivaram os levantes que mantiveram o governo central em estado de permanente alerta por um período de cerca de vinte anos a partir da abdicação de Pedro I.¹²⁰

Assim, o engajamento da maioria dos “homens de letras” da corte, em defesa da “escola moderna”, ia ao encontro de projetos políticos mais

¹¹⁹ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. SP: UNESP, 1997, p. 268.

¹²⁰ COSTA, Emília Viotti da. *Op. Cit.*, p. 157.

ambiciosos que representavam não só a manutenção da ordem, o que era o desejo das classes abastadas, mas a permanência das bases que sustentavam os grupos dominantes no controle da administração do país.

Ainda no campo da política, deve-se acrescentar que o temor à instabilidade e à proliferação de rebeliões contra o governo central gerou uma espécie de aliança entre os grupos “não-radicais” que disputavam o poder. Essa aliança representou o pacto, em outras palavras, o período de “conciliação” que marcaria as décadas de 50 e 60. A escola moderna também parece inserir-se nessa lógica, tornando-se, em alguns momentos de maneira explícita, outros de maneira ambígua e, por vezes, contraditória, porta-voz dos discursos e da visão de mundo considerados adequados e recomendados pelas diferentes instâncias que, de forma direta ou indireta, vinculavam-se ao poder. Nesse contexto, a defesa de instituições como a família e a igreja; e a recomendação de comportamentos que ilustravam a submissão do homem à lei, ao dever, aos princípios de castidade - especialmente, nos casos relativos a personagens femininas - e de obediência compunham um conjunto de práticas julgadas como moralmente corretas e necessárias ao crescimento do país e à sua elevação à categoria de “nação civilizada”.

Nas seções que seguem, buscaremos analisar o modo como o conjunto de tendências denominado, na época, como realismo ou escola moderna, influenciou na produção teatral e literária da corte, bem como discutir em que consistia e como se "materializava" a noção de arte pedagógica e de natureza corretiva, no Rio de Janeiro do Oitocentos.

4.2.1 Os conselhos de Alencar

Já tivemos oportunidade de dizer que o Teatro Ginásio Dramático foi inaugurado, no Rio de Janeiro, em 1855, e que foi recebido com declarada euforia por grande parte dos intelectuais da época. Comparado ao Teatro São Pedro de Alcântara, subvencionado pelo governo, mas considerado por críticos e escritores obsoleto e ultrapassado, o Ginásio era a promessa de desenvolvimento e de afirmação do teatro nacional. No momento de sua abertura ao público, a direção da casa teria um objetivo definido: contribuir para a difusão do realismo teatral no Brasil. Justamente por esse motivo, o novo teatro foi acolhido com euforia e com esperança por todos que trabalhavam para a modernização e para a solidez do teatro nacional.

Embora seja tradicionalmente considerado romântico pela historiografia literária, Alencar foi um dos primeiros divulgadores do realismo no Brasil. Em 1857, representou sua primeira peça no Ginásio Dramático. Escrita sob influência de recursos da escola realista, *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* constitui um “retrato” da sociedade moderna, urbana e composta por diferentes tipos, nocivos e benignos, em proporções distintas, à defesa dos valores e dos padrões de comportamento das classes abastadas. De tema pouco interessante, dado o seu caráter circunstancial e prosaico, a peça atrai menos pelo seu conteúdo e mais pela variedade de situações, cenas e informações que, de uma maneira direta, aproximavam o espectador de sua própria realidade espacial, financeira e, ainda que sutilmente, de seu contexto político. O ponto central da peça é a visão de um estudante de São Paulo a respeito dos costumes da corte. No palco transitam pedintes, cambistas, investidores, estelionatários e, é claro, alguns representantes legítimos da “seleta” sociedade fluminense.

Sem personagens densas ou questões viscerais e, ainda, conflitos existenciais, morais ou de consciência, o que “rouba a cena” no espetáculo são

os costumes do Rio de Janeiro. Costumes, em princípio, vistos com repúdio por Ernesto, protagonista da peça, mas depois, passada a surpresa inicial, com simpatia; uma vez que o mocinho “aclimata-se”, tornando-se, no final da história, um amante da corte, entusiasmado pelos seus encantos e benevolente ao lidar com os seus excessos e deformações. Ao centro, no entanto, o autor apresenta a importância do dinheiro como elemento capaz de “alinhar” as relações e conferir aos agraciados da fortuna amizade, respeito e crédito da opinião pública.

Para Décio de Almeida Prado, o dinheiro, no universo ficcional da chamada escola realista, teria para si um posto assegurado na nova sociedade, nela sendo utilizado como indispensável objeto de troca. O seu bom gerenciamento aparecia como fator fundamental para a expansão econômica e prosperidade; ambas, elementos imprescindíveis para o desenho dos perfis ideais da nova escola. Por outro lado, o seu mau gerenciamento e a submissão do homem a seu suposto brilho e poder terminariam por constituir um pólo de denúncia contra o desequilíbrio moral do qual poderiam ser vítimas todos que submetessem suas vidas à paixão pelo dinheiro e à ambição pelos bens materiais, em detrimento do cultivo dos valores éticos e familiares¹²¹. Tais “ensinamentos”, aparentemente “não contaminados” pela lógica capitalista, ao denunciar os “pecados” do mundo mercantil, devem ser vistos como uma estratégia retórica da própria burguesia. Esvaziadas de um potencial verdadeiramente crítico, as denúncias contra o mundo do capital tenderiam a encobrir a superficialidade e a violência de uma sociedade cujas bases eram a acumulação, a mercantilização das relações e o lucro.

¹²¹ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. SP:EDUSP, 2003, p.82.

Apesar de, supostamente, conter essa natureza degenerante, na comédia em questão, o dinheiro é o passe para a boa convivência em sociedade, para o sossego familiar e para a felicidade conjugal. Assim o percebe Ernesto, estudante relativamente esbanjador que, ao fim de um período de férias no Rio de Janeiro, vê-se sufocado pelas dívidas decorrentes de sua temporada na corte. Toda a penúria do rapaz é omitida aos espectadores que dela só têm notícia em uma das cenas finais da peça, fato que ocorre somente no momento em que o mocinho é salvo do vexame financeiro graças à bondade de um amigo que se dispõe, prontamente, a sanar as suas dívidas.

Ao lado desse “deslize” de estudante, também de forma velada, dá-se o namoro entre Ernesto e sua prima, Júlia. Namoro de poucas manifestações romanescas, devaneios ou promessas de compromisso futuro. No entanto, também no fim da comédia, o espectador é informado de que o protagonista desejava pedir ao tio consentimento para cortejar a prima. Outro elemento surpresa invade a cena e muda a sorte do rapaz tornando-o se não rico, na pior das hipóteses, menos pobre. Às vésperas de retornar a São Paulo, Ernesto recebe uma pequena fortuna decorrente de um bilhete de loteria premiado. Assim, o acaso livra o herói da incerteza financeira e, conseqüentemente amorosa, visto que um pai correto e responsável, de acordo com o que indica a peça, jamais permitiria que a filha fosse cortejada por um perdulário endividado. A sorte de Ernesto precipita o desfecho da comédia e confirma a promessa de matrimônio entre os jovens e a recuperação dos brios e credibilidade do rapaz perante a sociedade.

Como se vê, a ação, de natureza leve, parece nada comprometer e nada criticar. Todavia, esse mesmo desprendimento termina por selar uma lição e revelar que, no Rio de Janeiro da época, o indivíduo da elite, financeiramente falido ou desprovido de bens, poderia ser privado dos muitos prazeres que os homens

consciosos e de palavra poderiam usufruir. Nesse sentido, *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* como peça realista merece o título não pelo que pôde ensinar quanto à moral e ao castigo dos vícios – visto que a ausência de rigor e de densidade na caracterização das personagens cria uma espécie de “relativismo” e diversidade de comportamentos que impendem tal associação –; mas pelo caráter prosaico e pela transposição para o palco de situações “reais”, inspiradas no cotidiano e na vida de “tipos” fluminenses perfeitamente encontráveis. A questão da relevância do dinheiro na organização não só da vida social, coletiva, mas também individual, pessoal, do homem moderno, corrobora o vínculo, também importado para o Brasil, entre realismo teatral e a difusão de práticas e valores característicos da burguesia.

A segunda peça realista de Alencar, também representada no Ginásio em 1857, intitulada *O Demônio Familiar* é, indubitavelmente, mais elaborada e mais bem desenhada que a primeira. Nela, as grandes questões da nova estética aparecem de maneira explícita, dando uma maior dimensão a aspectos antes ausentes ou apenas sugeridos pelo autor, em ocasião de sua estréia no Ginásio Dramático. *O Demônio Familiar* é, segundo o que seu próprio autor declarara, a comédia do interior da casa, enquanto *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* seria a comédia da rua¹²². Desse modo, estaria exposto o contraste entre as duas primeiras peças alencarianas. Uma teria aberto as portas do teatro para o movimento das ruas, em especial, para a dinâmica das situações e para as especificidades de perfis “recolhidos” na principal via pública da época, a Rua do Ouvidor. A segunda, tomando como foco a vida familiar, anunciaria uma mudança de perspectiva do autor e um novo “retrato” da sociedade fluminense, observada a partir do que ela tinha de

¹²² ALENCAR, José de. *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de janeiro de 1858. Apud FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. SP: Perspectiva, 1987, p. 73.

mais íntimo e sagrado, a vida em família, selada pela pureza do amor materno e pela presença vigilante e protetora de Eduardo, senhor da casa em substituição do papel do pai já falecido. Assim, Alencar forma o núcleo da peça, representado pela mãe e pela irmã do protagonista.

Eduardo encarna o papel de **raisonneur** – perfil fixo das peças realistas, entre outros predicativos idealizados pela “escola”, personificação do equilíbrio, da razão e da sabedoria –, reunindo qualidades como bom senso, disciplina, nobreza de caráter, sobriedade, racionalidade, liderança e, conforme recomendava a moral burguesa, a dedicação e a fidelidade ao trabalho. Conservando, de forma brilhante e inquestionável, aos olhos do público, as lições que deveriam servir de base para os pilares da nova sociedade brasileira civilizada, o protagonista da história desempenha o papel de guardião da paz e do equilíbrio familiares. No entanto, tamanhas qualidades não são suficientes para que ele pudesse identificar o “mal” que contaminava o seu próprio lar: a presença e as atitudes de um escravo. Personificada nas travessuras e inconseqüências de um moleque escravo, a maldade quase inocente de Pedro, mentor de todas os “pequenos crimes” ocorridos na história, é sinal de desequilíbrio e de exposição da vida doméstica ao caos, à irreflexão e ao vexame público. Preocupado com a sua própria ascensão, visto que a qualidade de sua vida dependia do crescimento da fortuna dos seus donos, o escravo, apropriando-se de uma prática característica das elites brasileiras da época, por conta própria, decide agenciar o casamento dos seus senhores, usando como principal critério de escolha o nível social dos pretendentes reais ou “arranjados” por ele. Envolvidos em intrigas, decorrentes da troca de destinatários e da falsificação de remetentes de cartas, e em maledicências, as personagens têm suas vidas transtornadas e abalado o sonho de construir famílias fundamentadas no amor e na verdade.

A tese defendida por Alencar é explícita, uma vez que, no texto, é o escravo o elemento destoante e nocivo ao equilíbrio de lares estabelecidos ou em vias de se estabelecer. É ele que precisa ser expulso da convivência íntima com pessoas da sociedade. Por isso, e de maneira paradoxal, ao fim do texto, a punição de Pedro será a liberdade. No dizer de Eduardo, o escravo, ao experimentar da liberdade, seria obrigado a submeter-se à lógica (capitalista) do trabalho e a abandonar os seus costumes “pervertidos” para sobreviver sem a proteção do seu dono. A justificativa de Eduardo, analisada à luz das práticas sociais das classes dominantes da época, pode adquirir proporções falaciosas, tendo em vista que os “pecados” de Pedro são, antes de tudo, reproduções do comportamento da própria elite brasileira que, demagogicamente, o condena – subvertendo, de forma negativa e a-histórica, a noção de liberdade que, no texto, termina destituída de seu caráter político-transformador para tornar-se sinal de punição e castigo.

A expulsão de Pedro do convívio familiar é solenemente anunciada pelas seguintes palavras:

EDUARDO — (...) Eu o corrijo, fazendo de autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO BEIJA -LHE A MÃO.)¹²³

O caráter pedagógico da declaração de Eduardo assinala, de uma maneira preconceituosa, a necessidade de as classes elevadas reverem a validade moral da presença de um escravo no seio da família e de prevenirem-se contra as conseqüências negativas que poderiam decorrer das “concessões afetivas” e das demais formas de inserção “não-senhoriais” do escravo no mundo dos brancos – o que corrobora o

¹²³ ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, s/d, p. 135-136, v.4.

pensamento racista e segregador das classes dominantes da época. Curiosamente, a “perversão” de Pedro não se vincula a uma incapacidade de compreensão dos códigos de sociabilidade que sustentavam as relações entre os representantes das elites, mas à sua apropriação; fato que parece escapar aos olhos do autor que associa o comportamento do moleque a uma atitude considerada própria das classes dominadas, perdidas em sua “limitação” e em sua “ignorância” diante dos homens brancos e civilizados. Ao fazer a caricatura de Pedro, revelando o seu deslumbramento pelo “brilho” da alta sociedade e pelos privilégios do ter e do poder, Alencar também expôs algumas mazelas e os condenáveis vícios das elites fluminenses.

Assim, o escravo parece colecionar fragmentos de expressões francesas e italianas da moda; valorizar o dinheiro como o elemento a partir do qual as amizades e os casamentos deveriam ser planejados; conceber o mundo e as pessoas de forma superficial e utilitária, tendo em vista muito mais a realização dos seus objetivos pessoais do que a verdade, a ética e, principalmente, a obediência e o respeito à vontade de seus senhores. Desse modo, pode-se dizer que Pedro não é um “primitivo”, um “não-civilizado”, mas sim, conforme o principal argumento de Alencar, alguém desprovido de sabedoria e capacidade analítica que se deixou seduzir pela mentira e por sentimentos que poderiam desequilibrar as famílias – metonímia da própria sociedade. O pecado de Pedro refere-se ao seu deslumbramento por valores e atitudes considerados viciosos se comparados ao conceito de moral defendido e ensinado pelas classes elevadas, preocupadas com a moralização e com a civilidade.

O crime cometido pelo escravo seria o de ter-se deixado dominar pelo “mal”, pelo “demônio”. Ao lado disso, o autor também demonstra que a incapacidade de reflexão, a vulnerabilidade emocional e uma certa “debilidade”

intelectual que, no texto, caracterizavam a personagem confirmariam, além de sua predisposição para o vício, a superioridade natural do homem branco. Entretanto, vale dizer que, a afeição pelo vício e o deslumbramento pelo poder, em verdade, podem ser vistos como males universais; na época, muito mais atrelados ao “mundo” das elites do que característicos do comportamento das classes dominadas. Ao representar o escravo de maneira caricatural, apresentando-o como “encarnação” do mal, ao público, o escritor sugere que, na sociedade da época, os “tipos” considerados inferiores poderiam “facilitar” a ação das forças capazes de desagregar as famílias, os “bons” costumes e os “bons” sentimentos. A expulsão de Pedro, em decorrência de sua “predisposição” para a maldade, reforça a tese da inutilidade da presença do escravo ou do “liberto” no novo desenho de sociedade que estava sendo esboçado.

Vale ressaltar que a punição de Pedro constitui uma ação contra o homem escravizado, não contra a natureza do regime escravista. Privado de qualquer forma de indenização ou de acompanhamento legal, o escravo tem um destino incerto e pouco promissor. Contudo, a sua liberdade enobrece Eduardo, resguarda as famílias e “ensina” à platéia, e à sociedade como um todo, tudo que homens e mulheres civilizados não podem ser e não podem fazer. Ou, ainda, podem fazer, mas não de maneira explícita, não dissimulada. Como nos sugere o mesmo Alencar, ao abordar a questão do casamento de conveniência, em 1875, no livro *Senhora*.

No referido romance, a protagonista Aurélia, por um misto de amor e vingança, compra um marido, Fernando Seixas, torturando-o e humilhando-o como um senhor a um escravo, até que o cônjuge, surpreendentemente, restitui a si mesmo a liberdade, devolvendo a mulher o valor pelo qual se vendera. No final, após recuperar a dignidade, resgatando a sua dívida, Seixas pode assumir o controle da situação e “domar” a

esposa pela força do seu caráter, capaz de confessar os próprios erros e redimir-se perante a sociedade. Só após esse desfecho, a união do casal é selada. Assim, o amor da protagonista justificaria a condenável associação entre amor e dinheiro. Por outro lado e, na mesma proporção, a consciência do erro e o amor pela esposa teriam uma função catártica; tornando possíveis o final feliz da história e a absolvição dos protagonistas aos olhos da sociedade.

Já a história do escravo teria outro desenlace.

Sem oportunidade de reabilitar-se, Pedro é condenado. Fato que assinala que, na sociedade da época, somente a alguns era dado o direito ao arrependimento e à correção. Nessa perspectiva, aos olhos do público, provavelmente, Aurélia e Seixas, por pertencerem à classe dominante, valiam mais que Pedro. Assim, em *O Demônio Familiar*, a incerteza e o provável insucesso do escravo constituem pontos necessários à punição do criminoso e elementos a partir dos quais o autor realiza o efeito catártico da peça – visando, não à purificação do condenado, mas a da platéia –, deixando claras duas lições. A primeira sugere que só os “inferiores” se deixam seduzir pelos pecados do vício. Mesmo não sendo perfeitos, os homens de sociedade devem e podem resistir ao “mal”, ao contrário de um escravo. A segunda anuncia que as famílias deviam livrar-se de seus “demônios”, entregando-os ao mundo para que através do sofrimento e da privação tivessem o espírito purificado e a consciência da moral e a maturidade adquiridas.

Se tais lições verdadeiramente influenciaram o comportamento da platéia e da sociedade da época não se pode afirmar. O que é possível garantir é que tais ensinamentos, bem como a consciência do erro e a gravidade da punição, não abalaram a personalidade ou modificaram o comportamento de Pedro que, ao tentar reparar seus “crimes” com as mesmas armas que os praticara, termina a peça em total

estado de inércia, confirmando a sua incapacidade de refletir, de aprender e de entender o mundo à sua volta. Além de beijar a mão daquele que acabara de puni-lo, anunciando o seu declarado abandono e o seu provável infortúnio, Pedro, alheio a tudo, termina a comédia revelando o mesmo desejo de ascensão que o motivara a preparar as trapaças pelas quais estava sendo condenado. Após selado o seu destino, o escravo, agora liberto, sem nenhuma promessa de trabalho ou de sobrevivência, e demonstrando uma espécie de demência, insiste em dizer: “Pedro vai ser cocheiro em casa de Major.”¹²⁴. Após essa declaração, inexpressiva para as outras personagens presentes na cena e, para o público, chancela da parvoíce do escravo. Eduardo, de modo solene e pedagógico, finaliza a peça com as seguintes palavras:

EDUARDO—E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos...¹²⁵

Décio de Almeida Prado, ao analisar esse desfecho, considerou que a atitude de Eduardo revelava que a liberdade seria condição imprescindível para a maturidade moral de Pedro e que Alencar, longe de posicionar-se como um abolicionista, teria legislado a favor da modernização da sociedade. De acordo com o autor,

O que ele [Alencar] queria, com a abolição, era ressalvar o Brasil, que para ingressar no mundo civilizado necessitava livrar-se – com as devidas cautelas – dessa mácula, a escravidão, que poderíamos chamar, por nossa conta, o pecado original da sociedade brasileira.¹²⁶

¹²⁴ Ibidem, p.136.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ PRADO, Décio de Almeida. Op.cit., p.83.

Para João Roberto Faria, as sugestões abolicionistas da peça, decorrentes do desfecho que Alencar confere à história, seriam sobrepostas pela tese principal da comédia: ressaltar a importância da família como instituição civilizadora e moralizante da sociedade.¹²⁷ Assim, o escritor teria aproveitado uma questão “local”, a escravidão, para consolidar no Brasil uma das temáticas preferidas do realismo teatral francês – nessa vertente, extensão da lógica mercantil e capitalista dominante em toda a Europa. Para nós, a “libertação” do escravo, longe de ser uma ação supostamente abolicionista, constitui mais um reflexo do sectarismo das classes senhoriais, preocupadas em afastar o escravo de sua vida privada e da convivência social com as elites, do que uma ação política contra a escravidão como sistema.

Em outra perspectiva, observa-se que a noção de que a família deveria ser o núcleo, pólo gerador e formador de homens e mulheres de caráter e de moral inquestionáveis, perpassa toda a ação dramática e tem em Eduardo o seu principal porta-voz, como sugere o segundo ato da comédia, que se inicia com uma harmônica cena familiar. Nele, mãe e filhos dialogam sob uma atmosfera de afeto, respeito e cumplicidade. E a conversa ocorre motivada pelos depoimentos a respeito do amor materno.

EDUARDO— (...)Todo o nosso amor não paga esses pequenos cuidados, essas atenções delicadas de uma mãe que só vive para os filhos.

D. MARIA— O único amor que não pede recompensa, Eduardo, é o amor de mãe; mas se eu a desejasse, que melhor podia ter do que o orgulho de ver-te em uma bonita posição, admirado pelos teus amigos e estimado pelos que não te conhecem?¹²⁸

Nesse mesmo ato, em outra cena, encontramos Eduardo contrito por ter, num “arroubo” da juventude, priorizado os seus próprios interesses,

¹²⁷ FARIA, João Roberto. Op.c it., p.51.

¹²⁸ ALENCAR, José de. Op.c it., p.96.

privando-se e distanciando-se do convívio familiar. Assim, reconhece-se como um criminoso e, em diálogo com a irmã, numa espécie de *mea culpa*, declara a sua fidelidade aos valores que deviam sustentar a família e que, a seu ver, eram referência para a vida em sociedade.

CARLOTINHA— Não se acuse, mano; é severo demais para uma coisa que ordinariamente fazem os moços na sua idade!

EDUARDO — Por que não refletem!... Se eles conhecessem o fel que encobrem essas rosas do prazer deixá-las-iam murchar, sem sentir-lhes o perfume! Há certos objetos tão sagrados que não se devem manchar nem mesmo com a sombra de um mau exemplo! A reputação da moça é um deles. O homem que tem uma família está obrigado a respeitar em todas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e a virtude de sua mãe.¹²⁹

No final de seu depoimento, o protagonista sela a correspondência entre família e sociedade, conforme ensinava e recomendava a cartilha da escola realista. Vale acrescentar que a valorização da família como instituição útil ao desenvolvimento da sociedade, à moralização, ao estabelecimento da ordem e ao refinamento de hábitos revelou-se como uma alternativa da burguesia para afirmar-se no poder e para difundir seus princípios e valores. A respeito da proliferação dessa temática, a reflexão de Arnold Hauser sobre a arte da segunda metade do século XIX sugere-nos que a migração da ideologia burguesa para o teatro, a partir de 1850, representava uma tentativa de envolver os intuitos materialistas da nova classe numa roupagem idealista. Segundo o autor, temas como ideais, deveres e amor eterno eram formas de “falsear” relevantes questões vinculadas a um modo de conceber o mundo e as relações a partir de signos como dinheiro, carreiras e casamentos de conveniência¹³⁰. Assim, o discurso moralizante – que alinhavava as escolhas temáticas e interpretações do real a partir do que

¹²⁹ Ibidem, p.103.

¹³⁰ HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 818.

propunha a “escola moderna” – e, em especial, a defesa e a eleição da família como núcleo da nova sociedade constituíam “armas” da classe dominante em ascensão, em sua luta pela garantia dos privilégios que adquirira. Nessa perspectiva, pode-se dizer que:

Nada foi tão bem calculado quanto a instituição do casamento e da família para servir de base de à idealização da classe média. Era possível representá-la com toda a boa-fé como uma daquelas formas sociais em que os mais puros, mais altruístas e mais nobres sentimentos são respeitados mas, sem dúvida, era a única instituição que, desde a dissolução dos antigos vínculos feudais, ainda assegurava a permanência e estabilidade da propriedade. Fosse como fosse, a idéia da família como baluarte da sociedade burguesa contra perigos intrusos vindos de fora e elementos destrutivos vindos de dentro tornou-se o alicerce intelectual da dramaturgia.¹³¹

Considerando que Alencar, ao iniciar a sua carreira de dramaturgo, pretendia inovar o teatro nacional da época – visto por ele como uma instituição pouco afeita às questões de moralidade –, vale dizer que *O Demônio Familiar* representou a modernização da linguagem teatral, não só no que dizia respeito à forma, mas também no que se referia à escolha temática. Ao anunciar que, por falta de obra nacional que o inspirasse, buscara no teatro francês um modelo para desenhar os caracteres que sustentavam a sua comédia– uma vez que a noção de teatro como escola de costumes e de formação moral constituía a tônica de seu projeto de criação dramática –, Alencar ratificou a sua filiação à escola moderna e sua adesão ao estilo que buscava transportar para o palco a vida da família e da sociedade¹³².

Assim, pode-se dizer que o escritor também se juntou aos que acreditavam na função utilitária da arte, se não para consolidar a ascensão das classes burguesas – dadas as especificidades do sistema econômico local e as contradições de uma elite que se supunha “ilustrada” mesmo mantendo o trabalho escravo como modo de

¹³¹ Ibidem, p.818-819.

¹³² ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. *Op. Cit.*, p.42-46.

produção dominante –, ao menos para “educar” o público, inculcando-lhe “bons” valores e “boas” e corretas lições a respeito da vida. Conferindo ao trabalho teatral um caráter construtor e missionário, e apostando que a renovação do teatro nacional dependia da união e do esforço coletivo de todos os que se dedicavam às letras, Alencar conferiu ao seu próprio ofício um caráter exortativo ao dizer:

Nós (...) estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos ligados pela confraternidade literária(...)¹³³

Esse foi o desejo de Alencar, desejo que, como já tivemos oportunidade de dizer, fez parte dos sonhos de uma geração de homens de letras e de políticos entusiasmados, pelos signos do progresso e da civilidade, e crédulos de que a fusão entre arte e a noção de moralidade, considerada ideal pelas elites, era uma possível receita para o desenvolvimento da nação, para o refinamento dos hábitos do povo e para a consolidação de um Estado brasileiro.

4.2.2 As lições de Macedo

Embora não tenha o todo de sua obra vinculado à escola realista, Joaquim Manuel de Macedo, talvez por conta da importância do tema nos campos político e literário, incorporou em seu processo de criação lições moralizantes. Sem declarar qualquer adesão à nova estética, mas trazendo para a cena dramática e, mais tarde, para a narrativa, muitos dos princípios defendidos pelos adeptos do realismo.

Em 1855, Macedo, na época, um dos mais importantes escritores do império, com a peça *O Primo da Califórnia*, foi o responsável pela estréia do

¹³³ Ibidem, p.44.

mais novo e promissor teatro da corte, o Ginásio Dramático. Trazendo para o palco um tema muito caro à sua geração, a importância do dinheiro, e com um presente, mas discreto tom moralista, o escritor apresentou ao público as desventuras de um homem pobre numa sociedade em que o dinheiro era considerado o começo e o fim das relações. Numa composição habitada por tipos que ilustram comportamentos universais – cuja existência transcenderia as questões ou demandas específicas do Rio de Janeiro do Oitocentos –, o elemento local pode ser identificado na caracterização do protagonista da história, um jovem professor e músico desprezado pela sociedade, não por ser incompetente, mas por ser pobre e desconhecido.

A penúria e o quase despejo de Adriano, protagonista da história, chamam a atenção da platéia para a situação daqueles que vivem da arte no Brasil. As lições moralizantes ficariam sob responsabilidade de Celestina, espécie de namorada de Adriano, moça com quem ele pensava casar-se assim que adquirisse os meios suficientes para o sustento de ambos. Celestina representa o trabalho honesto e a firmeza de caráter. Ao tentar animar o músico, a fim de não lhe permitir desacreditar do valor da honestidade e da fortuna dos que lutam (labutam) pela sobrevivência, a personagem relata ao amado e ao público as dificuldades pelas quais passara quando perdera os privilégios da riqueza, registrando que aqueles que acreditam em Deus e trabalham vencem aos olhos dos homens:

CELESTINA — Fecharam-se-me todas as portas, e todos me repeliram; desanimava já, quando ouvi soar a meus ouvidos: “Eis uma mulher perdida!” Levantei a cabeça, e disse: “Não me perderei”: corri a uma igreja, e rezei por meus pais, e por mim; quando saí da igreja, tinha já o coração cheio de esperança e de coragem; trabalhei... sabia bordar, bordei; sabia desenhar, desenhei, copi, copiei manuscritos, e música, e finalmente vi que podia com o meu trabalho viver independente de todos, e pura aos olhos de Deus; hoje desprezo os meus verdugos, amo -te, Adriano; mas amo -te honesta, casta e virtuosa para ser digna

de ti quando me deres a mão de esposo, se o nosso amor for abençoado por Deus. Assim pois, Adriano, coragem! Coragem, e trabalho!¹³⁴

No entanto, o que salva o músico da bancarrota, longe de ser o trabalho, ou ainda, a coragem, é o boato de que recebera uma herança de um primo morto na Califórnia. A falsa verdade, publicada em um jornal de circulação na época, provoca uma reviravolta na vida do protagonista, confirmando que, nas sociedades modernas, os valores e os sentimentos estavam subordinados ao dinheiro.

Em 1860, Macedo, aprofundando o problema da sedução pela aparência e pelo dinheiro, novamente abordou o assunto na peça *Luxo e Vaidade*. Com uma diferença de linguagem e com a adaptação de seu estilo à nova escola, o autor transferiu para o palco um microcosmo da sociedade da Rio de Janeiro, através da apresentação de tipos “encontráveis” nos salões, nas chácaras, na casa de um “fidalgo” ou de um aspirante à nobreza nos arredores da corte. As lições de moral, de uma forma grosseira, são expostas ao público de maneira ou despudorada e pouco polida, ou preocupada com os protocolos sociais. Os bons valores e a retidão de caráter são personificados em Anastácio, fazendeiro rico e rude que recebe a missão de “salvar” o irmão e a família dos pecados do luxo e da vaidade. No universo criado por Macedo, os valores citadinos são apresentados como viciosos e imorais. Questões como hipocrisia, libertinagem, fatuidade, inveja e traição abundam na peça e assinalam que, diferente da opção escolhida por Alencar ao escrever *O Demônio Familiar*, para Macedo, a perversão dos valores e dos costumes, longe de aparecer personificada em indivíduos considerados “inferiores”, encontram terreno fértil na mente e no coração de homens e mulheres da alta

¹³⁴ MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. *Teatro Completo*, v. 1. RJ: Serviço Nacional do Teatro, 1979, p. 104.

sociedade. É esta que precisa ser educada, moralizada, corrigida e “liberta” dos males da época.

De forma contundente, o autor denuncia o preconceito de classe – sofrido por Henrique, um dos protagonistas da peça –, associando-o à perversão dos bons e recomendáveis comportamentos. Em lugar das desventuras do músico de *O Primo da Califórnia*, os infortúnios e, paradoxalmente, as bem-aventuranças da pobreza agora sobem à cena “encarnados” em um pintor de reconhecido talento internacional, mas, na corte, tratado com desprezo por razão de sua condição de artista e por sua origem humilde. É por iniciativa de Henrique, o pintor, que o **raisonneur** da peça, Anastácio, assume a “missão” de redimir a sobrinha Leonina, prima e amada do artista, o irmão, Maurício, e a cunhada, Hortênsia, dos grandes pecados do mundo moderno: a frivolidade e a paixão pelo dinheiro.

Se por um lado, o modo de apresentação desta temática enquadrava-se no novo desenho de sociedade proposto a partir de uma lógica burguesa vinculada à noção de ética, moralidade e trabalho; por outro, como mesmo sugeriu Arnold Hauser¹³⁵, representava uma retórica útil para encobrir a própria ação capitalista fundamentada na idéia de lucro e na mercantilização do homem e das suas relações. Nessa perspectiva, foram denunciadas e condenadas no teatro as práticas sociais que alicerçavam o mundo burguês e que constituíam a essência do mundo do capital. Desse modo, tal denúncia e a aparente repulsa ao dinheiro e a seus corolários, verdadeiramente, indicavam não a validade da tese da “humanização” das relações, mas a sua nulidade frente à sociedade capitalista.

¹³⁵ Cf. nota 26.

A peça escrita por Macedo, embora represente um elogio à retidão de caráter e defenda a idéia de que honestidade e honra constituem valores que não podem ser comparados às mercadorias que o dinheiro e o poder eram capazes de comprar, ao mesmo tempo, ratifica como legítimo um dos princípios do capitalismo: o zelo pelo bem acumulado. Assim, há, no texto, uma crítica à desmedida no trato com dinheiro e a representação do perdulário, Maurício, como um criminoso. Nesse sentido, pode-se dizer que mesmo o preconceito de classe, ou ainda, os “pequenos” defeitos das elites poderiam ser perdoados, ou seriam menos nocivos, se não implicassem a perda do patrimônio e não pusessem em xeque a estabilidade financeira da família.

Dessa forma, Maurício, ao ser salvo do infortúnio da pobreza graças à benevolência do irmão, Anastácio – que soubera gerenciar os bens que acumulara, e, por isso, saldara-lhe as dívidas –, mais do que uma lição de moral, recebe uma exemplar aula de economia e administração domésticas. Ao público, cabe concluir que nobreza de caráter é um atributo somente dos que sabem acumular e gerenciar o bem acumulado. Pouco ou muito, o capital que se conquista deve reverter no conforto, na proteção e na tranquilidade da família para que as mães não se tornem desamparadas e para que as filhas não caiam na prostituição. É nessa perspectiva que as exortações do **raisonneur** precisam ser avaliadas e entendidos os conceitos de virtude, integridade e nobreza de caráter.

Desse modo, Anastácio ao dizer:

ANASTÁCIO— Aqueles que negam a primazia à virtude são uns miseráveis. Já foi o tempo em que um sandeu valia mais do que um sábio; um depravado mais do que o homem honesto, quando o homem sábio ou honesto era filho de um sapateiro, e o acaso dera ao depravado ou ao sandeu meia dúzia de avós, falsa ou realmente ilustres. Não temos senão uma nobreza, a nobreza da constituição, que é a do merecimento das virtudes. Já não se reconhece privilégios, graças a Deus, e as portas das grandezas sociais estão abertas a todos

os que sabem merecê-las: nobre é o estadista que se consagra serviço da pátria; nobre é o diplomata que sustenta no gabinete a causa do país; nobre é o soldado que a defende no campo de batalha; nobre é o sábio, nobres são todos aqueles que ilustram e honram a nação nobre, e nobre é, principalmente, a virtude, a virtude que é sublime benemérita aos olhos do Senhor!...¹³⁶

torna-se porta-voz do autor, como bem convinha ao **raisonneur**, e instaura uma nova ordem em que os princípios de uma sociedade estamental são substituídos por uma espécie de “democratização” universal e indiscriminada da noção de virtude. Esta, independente de estirpe, sangue ou classe social, poderia ser encontrada nos diferentes tipos que compõem e organizam uma sociedade, e, por extensão, uma nação. Fato que revela que o novo discurso de unificação e de obediência aos poderes constituídos, longe de basear-se na opressão e no autoritarismo de uma classe sobre outra, poderia instituir-se através da ampliação do conceito de nobreza, condicionando-o a sentimentos universalizantes capazes de ser experimentados por todos os homens. No entanto, tais ideais, formulados como estratégia retórica visando ao convencimento da plebe e à inserção, pelas margens, de seus representantes ao “mundo” burguês, constituíam, fora do plano ficcional, uma das facetas da lógica usurpadora da nova economia capitalista.

Prosseguindo em sua ação pedagógica, a peça *Luxo e Vaidade*, embora claramente defenda a perfeição e o harmônico funcionamento de uma sociedade construída a partir de princípios altruístas e igualitários, de forma contundente, também “ensina” à platéia que os “bons” valores só triunfarão após muito pesar e sofrimento. É o que sugere o infortúnio de Henrique que, como homem dotado de idéias, firmeza de caráter, talento artístico e senso de coletividade, em lugar de ser respeitado, vê-

¹³⁶ MACEDO, Joaquim Manuel de. Op.cit., p.49-50.

se aviltado por uma sociedade que o repele e ridiculariza. E, o artista, não podendo calar diante de tamanha perversão de valores, desabafa em cena:

HENRIQUE— Miserável orgulho de artista!... artista!... de que te vale essa palheta, que amas como um cetro, essa glória, com que sonhas incessantemente? de que te vale o gênio, artista?... Oh!... quem me dá um cofre de ouro por essa palheta, que me custou tantos anos de fadigas? quem me dá um cofre de ouro pela glória de meus sonhos, pelo talento que me inflama?... Oh! vãs quimeras! ... a glória é uma ilusão! O talento é nada! O gênio é a túnica de Nesso, o merecimento, a probidade, a sabedoria são mentiras: há só uma grande verdade, é o ouro!¹³⁷

O desabafo de Henrique traz para a cena os dissabores da pobreza e do anonimato, numa sociedade preconceituosa e corrompida pelo luxo, pelo poder e pela vaidade. Desse modo, o desenlace da história, apesar de favorável ao pintor, não anula o teor da declaração de Henrique e não atenua os “desvãos” da desigualdade que não são discutidos e nem resolvidos durante toda a ação dramática. E, muito menos, fora do espaço ficcional.

No fim, quando todos os excessos são controlados, há a vitória da família – grande heroína da peça – que, superando todas as provações, termina fortalecida e com seus valores reconstruídos aos olhos do público. Junto a isso, prevalece o tom pedagógico de Anastácio que sela a unidade em nome de Deus, não deixando de recomendar prudência e juízo aos que gerenciam os bens familiares. Henrique, restituído ao seio familiar, ao convencer os tios da grandeza de seu caráter, tem, finalmente, os obstáculos decorrentes de sua condição social diminuídos. Todos, contritos e confiantes no futuro, ao final, celebram a felicidade, a virtude e o equilíbrio familiar. O **raisonneur**, orgulhoso, anuncia o cumprimento de sua missão e sugere aos “convertidos” o agradecimento a Deus pela lição transformadora que receberam.

¹³⁷ Ibidem, p.77.

4.2.3 A utilidade da literatura

Em 1865, Macedo publicou um romance singular para a época, *O culto do dever*. Para alguns críticos, a narrativa ilustraria uma “literatura de guerra”¹³⁸. Tal denominação referia-se ao fato de o livro apresentar uma temática vinculada à Guerra do Paraguai e aos deveres dos brasileiros diante do acontecimento. O livro foi considerado a mais importante obra publicada naquele ano sobre o assunto, a ponto de ser considerado “livro de muita moral”¹³⁹ – o que para época equivale dizer que o escritor foi feliz em seu processo criativo, visto que teria aproximado a arte de seu mais nobre fim, a moralização. Sobre o assunto tratado no livro, reproduziremos alguns aspectos relevantes da história:

Nele[no livro], o pai de Angelina, bela jovem de 20 anos, atacado, embora, de moléstia incurável, recusa-se a licenciar-se do emprego para não diminuir a renda mensal, assegurando, com isso, uma vida confortável à filha até que o respectivo noivo regressasse de Portugal, onde fora tratar de urgentes negócios de família. Essa é a primeira linha romanesca em que manifesta o “culto do dever”. No ínterim, estoura o conflito bélico; o romance descreve, com pormenores de grande reportagem jornalística, o embarque do Imperador para Uruguaiana. Regressando de Portugal, Teófilo, noivo de Angelina, vê-se dilacerado, exatamente como o pai na primeira parte, entre dois deveres antagônicos e imperiosos; por um lado o casamento e, por outro, o chamado da Pátria. Estimulado pela noiva, ele sacrifica[sic] ao “culto do dever” e parte para os campos de batalha¹⁴⁰.

Este resumo da história expressa a noção bastante difundida, na época, de que a lei, o direito no qual deveriam fundamentar-se as sociedades modernas e civilizadas, e, em especial, a subserviência ao dever – entendido como

¹³⁸ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, 1977, V.3, p.280.

¹³⁹ *Ibidem*, p.233. Avaliação do livro feita por Sacramento Blake. Wilson Martins não especifica a data em que tal avaliação teria ocorrido.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.233-234.

submissão às regras sociais, consideradas corretas e adequadas à manutenção da ordem, do poder e dos valores das classes dominantes – constituíam os pontos essenciais ao equilíbrio e à felicidade. Nessa perspectiva, seguindo a orientação realista, o livro de Macedo buscou ilustrar o valor moral daqueles que cumprem os seus deveres. Numa apologia ao governo imperial, o autor também não teve pudores ao ressaltar as qualidades e nobreza de caráter dos membros da família real, apresentada como exemplo para toda a nação.

A protagonista da história, Angelina, moçoila dotada de um temperamento que o autor classifica como romântico, uma vez que, de acordo com a descrição do narrador, tinha um espírito excessivo, com uma predisposição ao exagero, também torna-se exemplo de nobreza de caráter e de virtude. No entanto, antes de “amadurecer” aos olhos do leitor, tem sua personalidade assim definida:

Moça expansiva e alegre, era contudo dotada de uma sensibilidade esquisita que a preparava para extremos no amor e para exagerações no sofrer. O aspecto de um homem desgraçado a fazia chorar(...) não ousava entrar de noite numa sala sem luz, estremeceia a um grito inesperado(...)¹⁴¹

Frente às demandas coletivas, ora vinculadas ao bem-estar da família, ora relacionadas ao bem-estar da nação, Angelina é obrigada a sacrificar a sua individualidade e a submeter seus sentimentos à razão e à consciência ao dever. Assim, ao perder o noivo, por quem nutria o mais caricatural amor romântico, primeiro para a família, e, logo em seguida, para a pátria, a protagonista eleva-se aos olhos dos leitores, admirados com a sua abnegação, ao ressaltar que acima de sua felicidade estava o dever familiar que o noivo deveria cumprir. E, ao ouvir do cunhado a notícia de que Teófilo poderia ser poupado de separar-se dela, demonstrando um maior equilíbrio e consciência dos deveres, diz:

Obrigada, Carlos[o cunhado], eu, porém, não me sujeitaria a convir em um tal sacrifício; Deus me defenda de entrar na sua família desviando seu irmão do cumprimento de um dever; eu teria duas vozes a me condenar; a voz de meu pai e a da minha consciência. Vou padecer muito; mas Teófilo há de voltar, e seremos todos ditosos¹⁴².

No entanto, conforme a própria Angelina anunciara, após a partida do noivo, ocorre a “recaída” romântica no espírito da protagonista que quase sucumbe ao sofrimento. Postura

¹⁴¹ MACEDO, Joaquim Manuel de. *O culto do dever*. Rio de Janeiro: Domingos José Gomes Brandão, 1865, p.24-25.

¹⁴² *Ibidem*, p.110.

criticada pelo narrador, espécie de **raisonneur**, que, sabendo da enfermidade do pai da moça, preocupa-se com a expressão daquilo que considera exagerada melancolia. Domiciano, com o martírio da filha e com o aumento de sua própria jornada de funcionário público, em decorrência da Guerra do Paraguai, tem seu estado de saúde agravado. Como não tinha bens, ao morrer, não deixa testamento escrito, mas, em seu lugar, um livro de sua vida, espécie de “atestado” de moralidade, e junto, como bem convinha à tese da “bem-aventurança” dos que pagavam suas dívidas e respeitavam o dinheiro e a propriedade alheia, uma caixa com todos os recibos e comprovantes de pagamento de suas despesas. Conforme informou o narrador: “Domiciano deixara uma caixa que era o cofre da sua única riqueza: a caixa estava cheia de recibos que provavam que ele tinha vivido e que morrerá sem dever jamais um real a quem quer que fosse”¹⁴³.

Quanto ao livro que escrevera e que, segundo o narrador, constituía o mais nobre exemplo de fidelidade ao trabalho e culto ao dever, merecem destaque, apesar da extensão, os conselhos e as orientações que um pai moribundo e pobre transmite à filha:

Quero, porém, deixar-te alguns últimos conselhos.

Ficas pobre, extremamente pobre, e só talvez daqui a alguns meses poderás realizar o teu casamento, que abenço.

Lego-te uma triste e mesquinha pensão anual de um conto de réis, que te será paga regularmente que será paga pelo montepio geral.

É toda a tua riqueza: se ela não te bastar para viver, trabalha.

Mas sujeita sempre as tuas despesas às mais exatas proporções dos teus rendimentos.

A mulher que faz dívida ou que pede emprestado, abate-se mil vezes mais que o homem; e a que, podendo trabalhar, aceita o óbolo da caridade, ainda a mais delicadamente disfarçada, avilta-se.

Quem pode trabalhar, não pede nem recebe esmola; procura ganhar honestamente: a mulher ainda mais que o homem.

(...)

Em qualquer dificuldade da vida e quando o teu espírito vacile na resolução que lhe cumpre tomar, consulta antes de todos o dever, que te falará pela voz da tua própria consciência, e ouve pois o parecer dos nossos velhos amigos.

(...)

Se tiveres filhos, educa-os como eu te eduquei, no amor de Deus e do próximo e na prática severa do dever: ensina-lhes o que te ensinei, para felicidade deles e para a tua felicidade. Assim poderás morrer tranqüila, como eu vou morrer tranqüilo pela confiança que me inspiras¹⁴⁴.

As palavras do pai falecido provocam em Angelina uma mudança de comportamento. No entanto, o que verdadeiramente devolve à protagonista um pouco de vivacidade é o amor à pátria. Amor que parece tocá-la quando, junto ao narrador, assiste à partida do imperador para a guerra; numa demonstração de compromisso com a nação e de fidelidade ao dever. A cena prepara o leitor e, no plano da estruturação da personagem da narrativa, a própria Angelina para mais uma grande e pedagógica demonstração de “culto ao dever” da história, a partida de Teófilo para as províncias do Sul, onde o Brasil lutava contra o Paraguai.

¹⁴³ Ibidem, p.163

¹⁴⁴ Ibidem, p. 166-169.

Após o falecimento de Domiciano e a participação da heroína na cerimônia cívica de despedida do imperador, o tema central e o motivo da construção dos diálogos entre as personagens passam a ser a guerra e o dever de todos para com a pátria. Assim, quando, depois de quase dois anos na Europa, Teófilo retorna ao Brasil, seu destino parece já estar selado; ainda que não o declare, em princípio. É de Angelina que vem a prova de que a nobreza de caráter vinculava-se à subserviência ao dever cívico. A protagonista surpreende a todos, inclusive ao leitor, declarando que defender o país era um compromisso de todo o povo e que sacrificar-se pela nação era a mais nobre prova de abnegação e civismo. Assim, a moça define o destino do noivo com as seguintes palavras:

A minha consciência já ditou irrevogavelmente o meu proceder, continuou ela: sou uma pobre mulher e a pátria uma realidade majestosa; não lhe disputarei Teófilo: sei que vou sofrer muito; sofreria porém, ainda mais, se chegasse a desviar o meu noivo do caminho da honra¹⁴⁵.

Em seguida, comunica a Teófilo que somente se casará com ele após o término da guerra. E justifica-se:

Sou tua noiva: a situação em que me acho não é próspera: amas-me e prometeste casar comigo logo que voltasses de Portugal: estas considerações, a tua palavra, o teu amor, a tua generosidade, e se quiserem, a própria compaixão te prendem a mim e anulam a tua liberdade: estás escravo de um dever para comigo, quando talvez queres cumprir outro dever que de longe te chama(...)¹⁴⁶

A seqüência discursiva que se segue assinala o fim dos motivos “romântico-amorosos” e, para o leitor, ratifica a noção de que os projetos individuais jamais deveriam ser realizados em detrimento dos ideais coletivos. Desse modo, Angelina assim conclui a sua fala:

Noiva e egoísta eu era(...), nem pensava em guerra! em minha imaginação, o que eu vou dizer é pueril, mas confesso, em minha imaginação cheguei a ver esta noite o meu véu, a minha grinalda e o meu vestido de noiva: mas logo depois Teófilo falou, e o véu, e a grinalda, e o vestido sumiram-se, e só me ficou a convicção de que eu era uma barreira levantada diante de um dever sagrado que Teófilo desejava cumprir.¹⁴⁷

No final da narrativa, Teófilo assume o seu desejo de ir para a guerra e parte para o Sul, deixando a noiva novamente só, sem posses ou meios que

¹⁴⁵ Ibidem, p.273.

¹⁴⁶ Ibidem, p.274.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 275-276.

a pudessem sustentar durante a sua ausência. No entanto, é o contraste entre o infortúnio material e a riqueza de caráter de Angelina que torna a personagem e o livro exemplo concreto de abnegação e de obediência aos valores considerados corretos, aos poderes e às instituições oficiais.

Através de um estilo cuja tônica foi aproximar o texto literário dos elementos, dos fatos e personagens perfeitamente “encontráveis” no Rio de Janeiro da época, em alguns momentos, chegando a transpor para as páginas literárias uma escrita jornalística, Macedo realizou o que grande parte dos homens de letras da época concebia como arte utilitária, pedagógica, necessária ao fortalecimento político e ao desenvolvimento econômico e intelectual da nação.

Nessa perspectiva, a lição proposta por Macedo – conforme a cartilha do realismo teatral francês sugeria –, ainda que de forma quase inverossímil e exagerada, constitui um atestado contra os caprichos da vaidade e do egoísmo; buscando provar que o cumprimento dos deveres era uma arma contra a dissolução moral dos costumes. Assim, as últimas palavras do livro cabem ao narrador que avalia o comportamento de Angelina, recomendando-o a toda a sociedade:

Talvez haja excesso na virtude de Angelina; quando porém, a descrença, o egoísmo e a ambição corrompem os costumes e depravam a moral da sociedade, a virtude, ainda mesmo excessiva, é uma lição que pode aproveitar ao povo.

Angelina representa o **culto do dever**.

Tem-se falado, fala-se muito em direitos. É justo.

Mas é indispensável que também se fale no dever; que se compreenda, que se cumpra o dever¹⁴⁸.

Ao longo desse capítulo, buscamos analisar os diferentes desdobramentos do que foi considerado realismo, em especial, observando a apropriação do conceito ou de aspectos e tendências a ele vinculados na obra de escritores como Alencar e

¹⁴⁸ Ibidem, p.305.

Macedo. Como a análise dos textos aqui tomados como corpus sugerem, de diferentes modos, a produção artística da época parece ter-se influenciado pelo viés moralizante que encontrou meios de expressão tanto em escritores considerados realistas quanto em autores que não se declararam como tal. Apesar dessa suposta diferença de opções estéticas, pode-se dizer que as tendências artísticas que foram vinculadas ao termo realismo foram bastante expressivas no Brasil, a ponto de mobilizar toda uma geração de escritores, de comportar os ideais civilizadores, especialmente caros aos “homens de letras” da época, e de interferir no trabalho do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

5. O discurso dos censores

No capítulo anterior, tratamos daquilo que teria sido uma das principais questões estéticas da segunda metade do século XIX no Brasil: a difusão da escola realista. E junto a essa questão, apresentamos a polêmica que surgiu em torno da adequação ou não de seus princípios ao ideal de arte preconizado pelas elites brasileiras.

Os intelectuais que atuavam no **Conservatório Dramático Brasileiro**, tanto quanto os homens de letras da época, não ficaram imunes a tal discussão. Nos pareceres de censura produzidos para o órgão, a filiação ou não ao que os censores acreditavam ser a “escola realista”, por si só, influenciava no julgamento da peça. No entanto, junto à questão estética, outras preocupações mobilizaram a atenção dos “juízes” da moral das elites e dos costumes, por elas, considerados bons; embora, durante um expressivo período, a instituição tenha sido obrigada a posicionar-se frente às representações da sociedade propostas pelo realismo, tendo em vista a quantidade de produções a elas vinculadas.

Para além das questões estéticas e de debates, por vezes, circunstanciais, a história do **Conservatório** revela outros aspectos de sua trajetória. Por

exemplo, que a instituição não era vista de forma positiva pela polícia, com quem disputava espaço; pelo imperador, de quem sequer recebeu atenção, e por alguns homens de letras, que, muitas vezes, se sentiam aviltados pela avaliação que o órgão fazia de suas obras. Diante disso, é importante destacar que o valor e a tão propalada função civilizadora e pedagógica da instituição restringiam-se, muitas vezes, aos limites do próprio **Conservatório** e dos discursos dos censores. Contudo, mesmo convivendo com a obscuridade, a instituição foi um lugar de confluência de idéias sobre a arte e, algumas vezes, de embate a respeito dos rumos da produção artística da época. Assim, a nosso ver, o desdém com que o órgão foi tratado pelos altos escalões tanto da classe de intelectuais quanto da classe política da corte, não deve ser interpretado como sinal de que, no campo da construção simbólica e da expressão da mentalidade da época, os “juízos” proclamados pelos censores não tivessem nenhum impacto social ou nenhuma importância. Com o intuito de mostrar essa relação, harmônica ou desarmônica, entre as idéias que circulavam na sociedade como um todo e aquilo que se constituía como parâmetro ou critério de julgamento no interior do **Conservatório**, os capítulos anteriores foram elaborados, considerando o cruzamento de discursos produzidos em diferentes ramos como crítica, literatura, teatro e política.

Com as devidas e necessárias ressalvas, que separam e delimitam a especificidade de cada um desses setores, pode-se dizer que essa interação discursiva também se revelava na formação daqueles que, na época, ocuparam o cargo de censor do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Vale ressaltar que o perfil dos homens que se associaram ao órgão pouco diferia daquele que podia ser encontrado em outras instâncias vinculadas às produções artística e intelectual; e também na esfera política.

Assim, passaram pela instituição atores, clérigos, conselheiros do império, dramaturgos, literatos, funcionários públicos e ministros.

No presente capítulo, buscando ainda a interação entre os discursos sobre a atividade artística produzidos em diferentes instâncias, aprofundaremos a leitura de pareceres escritos por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, Antônio José Victorino de Barros e Machado de Assis.

5.1 Em torno de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos

José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, nascido no Porto em 1807, como censor e primeiro secretário da instituição, foi um dos árdios defensores da moral, dos costumes considerados bons e da religião oficial nos teatros da corte. Rufino teve vida longa, faleceu no Rio de Janeiro em 1893, e parte significativa dela foi dedicada ao trabalho em favor da censura teatral. Pode-se dizer que, tanto quanto Diogo Sousa de Bivar, fundador e presidente do órgão, José Rufino foi um dos sócios mais atuantes e engajados na defesa da instituição. Sendo sócio-fundador do **Conservatório Dramático Brasileiro**, a ele serviu de 1843 até 1864, quando o órgão foi extinto. De seu trabalho como censor, resulta um ponto de vista excessivamente moralista acerca da produção artística; fato que, numa primeira análise, parece não representar nenhuma novidade, tendo em vista o objetivo “moral” da própria instituição. No entanto, vale dizer que o **Conservatório Dramático Brasileiro**, apesar de ter os seus fins e princípios declarados em seus artigos orgânicos, colocando-se explicitamente em defesa da moral, da decência, da religião oficial e dos poderes constituídos, não experimentou apenas a concórdia entre os seus sócios.

Tendo de trabalhar, desde cedo, para garantir a própria sobrevivência. Rufino teve uma trajetória intelectual de pouco fôlego e, talvez, por isso, tenha feito do **Conservatório Dramático Brasileiro** a sua mais alta referência no mundo das letras. Além de atuar como censor, José Rufino participou de agremiações literárias, religiosas e algumas de natureza política. Quanto a um possível reconhecimento público a respeito de seu trabalho, apenas se tem notícia de que recebera, ao longo da vida, algumas promoções, aposentando-se como diretor da Secretaria de Estado dos Negócios de Guerra. Foi cavaleiro das ordens de Cristo e da Rosa. No campo literário, escreveu livros moralizantes e algumas peças teatrais. Entre elas, *A noite do castelo*, representado no Ginásio Dramático e, pelo que sugere a sua biografia, o seu mais alto trabalho intelectual. Rufino também colaborou no *Jornal dos Tipógrafos* e no *Jornal das Famílias*¹⁴⁹. Também publicou os seguintes títulos: *Lições morais e religiosas* (1858); *Colônias militares*(1867); *O assassino* (1842) e *O homem misterioso*. Todos desconhecidos do grande público e, certamente, de pouca repercussão no momento em que foram publicados.

Entre a burocracia do serviço público e a irregularidade de suas inserções no meio literário, José Rufino parece ter encontrado na rotina do **Conservatório Dramático Brasileiro** uma espécie de assento para manifestar e fazer valer suas opiniões sobre a arte. Tendo fundado a instituição em 1843 e ocupado o cargo de primeiro secretário em sua fase inicial, os pareceres escritos por Rufino jamais “pecaram” pela flexibilidade frente à criatividade expressa pelos artistas que enviavam suas obras para avaliação. Ao contrário, observa-se em seus “juízos” uma profunda sintonia entre os objetivos explícitos nos critérios de avaliação propostos nos Artigos Orgânicos da instituição e o modo como ele construía os seus pareceres. Em 1845, quando o

¹⁴⁹ Existem exemplares dos dois jornais na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Conservatório Dramático Brasileiro ainda se apresentava à sociedade, Rufino julgou a peça *Lourenzino*, de Alexandre Dumas. Na ocasião, o censor temeu liberar uma peça que pudesse sugerir meios de o povo rebelar-se contra o poder político instituído. Desse modo, o fato de um homem, sozinho, articular um plano para destituir o trono a um tirano devasso e – de acordo com os critérios de avaliação de comportamentos priorizados pelo órgão – imoral, que se perdia em orgias, pareceu perigoso para o censor. Apesar de ser explícito o problema moral e de a personagem simbolizar uma visão viciosa do poder, Rufino sentiu-se melindrado em autorizar a representação da peça, com receio de contribuir para o aparecimento de “levantes” contra os poderes estabelecidos. De acordo com as suas palavras,

Será bom que a história relate fatos semelhantes [em relação ao tema tratado na peça]; mas será conveniente que se indique sobre a cena, aos conspiradores, os meios de que se devem para derrubar tronos? O modo de conspirar contra o Chefe de Estado sem risco de ser descoberto e punido? Não será o mesmo que dizer-lhes; aí tendes um exemplo, imitai-o?¹⁵⁰

E, diante do que ele acreditava ser um “mau exemplo”, capaz de motivar ações populares contra a realeza, Rufino declina de seu poder de decisão e transfere a outro a censura da peça; assim se justificando: “Deixo a melhores juízos ventilar esta questão contento-me em expô-la à discussão(...)”¹⁵¹

A posição de José Rufino é clara. Divido entre o risco de melindrar a família imperial e de dar um parecer negativo a respeito da obra de um dos mais renomados dramaturgos do século XIX, o censor optou pela omissão. Curiosamente, a leitura dos diversos julgamentos feitos em nome do **Conservatório Dramático Brasileiro**

¹⁵⁰ Censura feita em 3 de outubro de 1845.

¹⁵¹ Idem.

revela que o cuidado com a produção alheia e o respeito ao autor somente eram manifestos quando a peça era de autoria estrangeira. Nem mesmo Macedo, um dos mais famosos escritores da época, de reconhecidos talento e sucesso, recebeu da instituição, da qual participara, uma avaliação amena ou o reconhecimento do censor de sua própria incapacidade de julgar. Vale dizer que a ação de Rufino, ao optar pela abstenção, deve ser lida, antes de tudo, como uma atitude em prol de si mesmo e de sua boa imagem no campo político e no meio literário, tendo em vista a possível repercussão de um veto à obra de Alexandre Dumas.

Voltemos ao caso de Macedo.

Em 1857, o Teatro de São Pedro de Alcântara, cuja companhia dramática era dirigida por João Caetano, enviou para o **Conservatório Dramático Brasileiro** um pedido de julgamento e licença de uma adaptação para o teatro do livro *O moço loiro*, publicado em 1845. O censor, Luis Garcia Soares de Bivar, escreveu o seguinte parecer a respeito da obra:

O autor do drama não foi feliz no seu trabalho, porque não só ele não corresponde ao romance, de que foi imitado, como está muito aquém do mesmo. O enredo é forçado e inverossímil em muitos lugares (...). Como, porém, em todo o drama (...) não há nenhuma expressão ofensiva da moral, me parece que (sic) pode conceder licença pedida para representação. Parece incrível que o autor desta produção seja um Dr!¹⁵²

Embora escrito num período significativamente posterior à avaliação que Rufino fez da peça de Alexandre Dumas, o parecer escrito por Luis Garcia Soares de Bivar contribui para a confirmação da tese de que a produção nacional recebia um tratamento diferenciado dos censores, que as lia ou com desprezo declarado ou com excessivo rigor. Muitas vezes, assim procedendo de forma simultânea. Machado de Assis,

¹⁵² Censura feita em 5 de setembro de 1857.

em 1862, ao avaliar a peça *Um casamento da época*, já mencionada por nós, declarou proceder, voluntariamente, de maneira mais rigorosa quando às suas mãos chegavam peças nacionais. Nessa perspectiva, o escritor inicia o seu julgamento da obra, com a seguinte afirmação:

Um casamento da época, drama em 5 atos do Sr. Constantino do Amaral Tavares, é mais uma composição que vem tomar lugar entre as pouquíssimas que conta o teatro nacional.

Essa qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada. Sou dos que pensam que a análise deve ser mais minuciosa, e porventura mais rigorosa com as produções nacionais. Só por este modo pode a reflexão instruir a inspiração [grifos nossos]¹⁵³.

A partir de tais declarações, pode-se concluir que a situação do artista nacional, além de fragilizada pelas precárias relações que uma nação, como o Brasil, escravocrata e recém-emancipada, estabelecia com a arte e com a produção de idéias, era agravada por obstáculos maiores, como a censura do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

No entanto, apesar de tratar com expressiva severidade os autores nacionais, a instituição era frequentemente requisitada por iniciantes desejosos de reconhecimento e fama. Estes remetiam, por conta própria, suas composições para avaliação do júri dramático. É o que revela o pedido de censura e licença para representação, enviado ao **Conservatório Dramático Brasileiro**, por Joaquim Maria Serra, em 1857. A solicitação referia-se ao julgamento da peça *A bela costureira* que, sem destino ou proposta de encenação, chegou ao órgão. Para os que se aventuravam nessa investida, a instituição, longe de parecer representar uma instância coercitiva, castradora, controladora da liberdade criativa da expressão artística, ou, por outro lado, distante de ser

¹⁵³ Censura feita em 08 de abril de 1862.

considerada obsoleta por seus princípios conservadores e arbitrários, recebia toda a atenção dos estreatantes; sendo explícita em seus textos uma concepção elevada e utilitária do trabalho dos censores. Abaixo, serão reproduzidos alguns trechos da solicitação de censura assinada pelo referido autor, que declarou ser a obra sua primeira composição. Acrescentando que fora animado pelo desejo de vê-la representada, Joaquim Maria Serra assim justificou o seu pedido, antecipando o enredo da história:

O desejo de vê-la [a composição] representar no Teatro Nacional de ópera lírica é que me animou(...) em tão árdua tarefa escolher por tema o marido que respeita em sua mulher a honra que em seu coração encontrou e que, tendo profunda convicção física e moral da inocência de sua esposa, não a pode justificar aos olhos do mundo, que o não acredita; por ser ela uma pobre operária(...)¹⁵⁴

Ao final, após declarar que sua peça fora inspirada na obra de Scribe, uma das grandes referências do teatro francês do século XIX, o autor termina o seu texto, atribuindo ao parecer da comissão de censura a “verdade” sobre o seu destino como dramaturgo. De acordo com as suas palavras: “(...) aproveitando os conselhos que da nobre comissão de censura receber, verei se posso merecer a honra de ter dado uma(...) prova de meus bons desejos.”¹⁵⁵ Para alguém que pretendia iniciar uma carreira artística, a resposta não poderia ser mais decepcionante: os versos que o desconhecido autor utilizara na introdução da ópera foram vistos, pelos censores, como corruptores dos mais “nobres” fins da arte e reveladores de um profundo desrespeito à religião. Eis os polêmicos versos:

Amor... alegria na vida da terra
As cores denotam da vida do céu
Não tendo pesares, vivendo em deleite
Não temos inveja dos gozos de Deus¹⁵⁶

¹⁵⁴ Solicitação de censura datada de 25 de julho de 1857.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Censura feita em 01 de agosto de 1857.

Como se vê, os versos constituem uma referência, aparentemente ingênua, ao amor. No entanto, o primeiro censor, Francisco Manuel da Silva, abominou-os e a peça inteira, acusando-a de imoral, com as seguintes palavras:

A ópera lírica - *A bela costureira* - não oferece merecimento algum na parte literária; pelo que respeita à moral e à religião, para fazer qualquer juízo basta ler e analisar a introdução nesses versos (...) [os versos foram reproduzidos acima].

A respeito da parte artística direi que a composição é toda viciosa (...). Sou portanto de parecer que não pode ser representada por se opor aos preceitos da censura(...).¹⁵⁷

Um segundo censor é convocado para selar a má sorte do artista ou para salvá-lo da “danação” literária. O censor designado para fazer uma nova avaliação da obra foi José Rufino Rodrigues de Vasconcelos. Este corroborou o julgamento do primeiro censor, esmiuçando o que acreditava ser os excessos e ofensas aos princípios da censura e da religião oficial. Tudo, ou seja, a imoralidade da obra, seria consequência da insinuação, presente nos versos, de que os amores e prazeres da carne, mundanos, eram melhores ou tão gozosos quanto a graça de Deus. A polêmica desencadeada pela composição, a nosso ver, teria decorrido da interpretação que os censores fizeram, especificamente, do verso “*Não temos inveja dos gozos de Deus*”. Observemos o que Rufino pensou a respeito da obra:

Que a ópera lírica intitulada- *A bela costureira* é anti-religiosa e imoral é incontestável.

O primeiro censor com quem concordo em todos os pontos, para provar que a ópera ofende a moral, cita logo a primeira copla da introdução, sem mais análise.

Esses versos com efeito ofendem a moral porque comparam o amor licencioso de uma orgia (ao qual chamarei desejos impudicos e não amor) com o amor casto e santo da vida doméstica (...).

Esses versos são por demais irreligiosos, porque comparam o amor impuro e imundo de uma orgia com esse amor santo e puro (...); são ainda irreligiosos porque encenam uma blasfêmia; porque apresentam o homem não almejando os gozos de Deus no céu!

¹⁵⁷ Idem.

Com efeito, o autor por certo que não pensava nos disparates que escreveu nessas quatro linhas, ou é refinado ateu, o que não creio!

(...)

O autor chamou ao seu trabalho ópera lírica; mas não passa de uma comédia(...); e por último direi que, ele, autor, precisa estudar, e muito, para poder compreender o que seja ópera lírica(...)¹⁵⁸

Pode-se observar que aos olhos de Rufino, além de conter o problema moral, a obra era também imperfeita no aspecto literário. Daí a necessidade de recomendar estudo ao estreador autor. Pondo fim, a *via crucis* da ópera lírica *A bela costureira*, o presidente da instituição, Diogo Soares da Silva Bivar, despachou a obra, com o seguinte veredicto:

Visto o voto unânime da comissão de censura, e o que em casos tais prescreve a lei, nego a licença requerida para a representação d'esta ópera, que além de ser unanimemente imoral, abunda de muitos outros defeitos, como bem nota a censura. Publiquem-se os pareceres, e participe-se à polícia na forma do estilo.¹⁵⁹

Provavelmente a ação do **Conservatório Dramático**

Brasileiro e a atenção por ele dispensada aos escritores novos assinalam que, frente aos problemas relativos à difusão da atividade artística no Brasil, a instituição, numa ação oposta ao que ela, em seus Artigos Orgânicos, acreditava ser o fim para o qual o trabalho censório estava destinado, em lugar de animar, desanimava os novos autores e desestimulava a produção nacional. Sabe-se que a censura em nada pode contribuir para o fortalecimento ou crescimento da atividade artística. No entanto, no Brasil do século XIX, toda a classe de intelectuais conferia à atividade censória uma importância e função incompatíveis com o tipo de papel que o **Conservatório Dramático Brasileiro** efetivamente desempenhava. Papel “sujo”, aos olhos de hoje, mas, para a maioria dos homens de letras do passado, promessa de melhoramento no campo das artes dramáticas e de refinamento dos hábitos da população. Mesmo os autores que eram, como os censores

¹⁵⁸ Censura feita em 08 de agosto de 1857.

¹⁵⁹ Despacho da presidência do **Conservatório Dramático Brasileiro**, em 10 de agosto de 1857.

mesmo diziam, “fulminados”¹⁶⁰ pelos juízos que eram proferidos sobre as obras, defendiam a existência de um órgão próprio para desempenhar tais serviços.

Alguns, como Machado de Assis, reclamavam da qualidade do **Conservatório Dramático Brasileiro**, mas jamais se posicionaram contra a sua existência, que era considerada necessária. Todavia, lidar com os diferentes “humores” que, em nome do órgão, se manifestavam, constituía um desafio para os que se dedicavam à atividade artística. Inclusive, para os autores que atuavam como censor. É o que revela o episódio vivido, em 1846, por Martins Pena, que teve a sua peça, *Ciúmes de um pedestre*, em vias de ser reprovada pela instituição da qual ele mesmo participava. Em carta a José Rufino, na época, primeiro secretário do órgão, após fazer as “emendas” exigidas pela censura, Pena fez o seguinte desabafo:

Amigo Rufino (...), 5 de janeiro de 1846.

Muito boas festas, e a toda a tua família. Aqui te remeto a comédia *O pedestre*, com as emendas pedidas pela Censura. Deus me dê paciência com a Censura!... muito custa a ganhar a vida honradamente... melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há censura; o Sr. Censor ... coitado! Julgo que está com catarata... na inteligência (...).¹⁶¹

O depoimento do teatrólogo constitui uma raridade na história do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Esse posicionamento crítico em relação à arbitrariedade dos julgamentos sobre as obras e às incoerências praticadas pelos censores não encontra outra manifestação similar. Tal fato revela que o autoritarismo e a excessiva subjetividade dos censores eram os principais critérios de avaliação das peças. Após o incidente acima relatado, Martins Pena afasta-se do **Conservatório Dramático Brasileiro** e torna-se o seu grande opositor; utilizando a sua coluna no *Jornal do Comércio* para, de

¹⁶⁰ Termo utilizado por Victorino de Barros, no julgamento que fez da peça *O filho do almocreve ou a guerra da patuléia*, em 10 de março de 1857.

¹⁶¹ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Martins Pena e a sua época*. Rio de Janeiro: INL, 1972, p.169.

maneira irônica, denunciar a inutilidade do órgão e a inocuidade do trabalho da censura.

Em seguida, reproduziremos alguns comentários do escritor sobre o **Conservatório Dramático Brasileiro**.

(...) Nesta capital, enfim, que se chama o Rio de Janeiro, havia uma associação mais ou menos literária, composta de...todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro, e fazer crescer e medrar a arte teatral do império (...) A essa sociedade o governo, protetor das letras, querendo dar um sinal de sua atenção e fazer-lhe honra, cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais, de declamações que solapassem as bases da sociedade civil, religiosa ou política. (...) Era de crer que a sociedade nomeasse uma comissão do seu seio, composta de seus membros mais hábeis para exercerem essa censura sobre todas as peças, com igual critério, igual espírito de acertar... Em vez disso, eis aí como se procedeu: o presidente da associação reservou-se o direito de regular esse trabalho, e na lista dos sócios escolhe, não sabemos se por capricho ou por escala, dois, a quem remete a composição dramática para ser revista.¹⁶²

As palavras de Martins Pena, além de desqualificar o trabalho da instituição, retirando-lhe o atributo de ser um órgão especializado em questões literárias, visto que, a seu ver, o **Conservatório Dramático Brasileiro** era uma sociedade da qual “qualquer um” podia participar, sendo pouco importante o preparo e a formação dos seus sócios. Em outra vertente, o comediógrafo critica a atuação do presidente da instituição. Este não desempenharia com clareza e critérios regulares suas funções; principalmente aquelas relativas à formação das comissões de censura para avaliação das obras – procedimento pouco claro e que, ainda hoje, não pôde ser explicado por não haver, na documentação do **Conservatório Dramático Brasileiro**, informações mais esclarecedoras a esse respeito. Além do *Regimento Interno* do órgão que, de forma genérica, previa os critérios de formação das comissões, não há indicadores mais concretos a respeito do modo como tal processo se dava no cotidiano do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

¹⁶² Ibidem, p.220.

Sabe-se que o Bivar, presidente do órgão, tinha o hábito de submeter as peças a avaliações diversas, desrespeitando as próprias regras da instituição, a fim de obter, de algum dos censores, um parecer que pudesse validar a sua opinião pessoal sobre a obra; fato que revela uma total inversão do papel a ser desempenhado pelo presidente.

Sobre esse assunto, assim regulamentava o Decreto de 19 de julho de 1845, que estabelecia as regras de censura, em seu Artigo 3:

Se o censor não puser dúvida à representação da peça, e o presidente se conformar com esse 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 licença.¹⁶³

Em agosto de 1845, Bivar demonstrou não respeitar a legislação, quando submeteu a peça *A irmã da rainha* a três censores; o terceiro de forma ilegal, uma vez que os dois primeiros haviam concordado em licenciar a composição. Por fim, o último censor, Araújo Porto-Alegre, reconhecendo as qualidades estéticas da peça e a inexistência de qualquer fator que pusesse em risco a “moral” e a “decência”, conforme primava o **Conservatório Dramático Brasileiro**, nela teve de encontrar um suposto problema de natureza política e diz “(...) creio que não será político que ela vá a uma cena(...)”¹⁶⁴. Por tratar-se de uma peça cujas personagens pertenciam à família real de Nápoles, o censor temia que houvesse, por parte do público, uma comparação entre as casas reais napolitana e portuguesa. Após este parecer, Bivar, satisfeito, veta a encenação da peça; preservando a imagem da família real de qualquer possibilidade de mácula, em

¹⁶³ SOUSA, Galante de. Op.cit., p.334.

¹⁶⁴ Censura feita em 10 de setembro de 1845.

decorrência de uma possível associação equivocada, por parte de um espectador desavisado.

Em 1857, mais de dez anos após esse episódio, encontramos um Bivar agindo de forma semelhante; “lutando” bravamente pela reprovação de uma peça que ele considerava imprópria. A solicitação de licença para a encenação da peça *O filho do almocreve ou a Guerra da patuléia* chegou ao **Conservatório Dramático Brasileiro** em 07 de janeiro de 1857. O primeiro censor, Justino de Figueiredo Naros, assina o primeiro parecer sobre a obra. Revelando um estilo debochado e arrogante, o censor fez a seguinte avaliação da peça:

Se momentos há em que a honra de um membro do **Conservatório Dramático Brasileiro** custa um pouco cara, um deles é sem dúvida, quando se tem de ler composições como a que vou analisar – intitulada *O filho do almocreve*.

Laboriosos esforços de espinho, da imensa paciência e do firme desejo de cumprir o meu dever (...) me foram necessários para levar ao cabo tão árdua tarefa.

Acabado um ato, força era lê-lo novamente e refletir sobre o que eu tinha lido, para compreender o que dele continha; e isto de tal modo que muitas vezes tive de lutar com Morfeu, a fim de não me deixar vencer!

Pesada foi a minha cruz e longo o trajeto do calvário a que subi: felizmente alcancei o cume e, por isso, ora respiro.¹⁶⁵

Segue, ainda, um longo trecho em que o censor destaca o que, a seu ver, seriam imperfeições de natureza estética, de linguagem e de concepção artística. No mesmo tom pretensioso, o autor destituiu a composição de qualquer valor literário, mas, segundo ele, por não encontrar nada que pusesse em risco a moral e os poderes constituídos, liberou a peça para encenação, dizendo: “(...) não devendo semelhantes defeitos impedir a reprovação do drama, entendo que pode conceder-se a

¹⁶⁵ Peça censurada em 31 de janeiro de 1857.

licença pretendida.”¹⁶⁶ . Tal avaliação deixou o presidente da instituição insatisfeito. Por isso, a composição é novamente julgada, em 09 de março do mesmo ano. O segundo censor, Thomás José Pinto de Serqueira, fez muitas críticas à construção da obra e à linguagem; considerando a peça medíocre. Entretanto, também, por nela não encontrar nenhum tipo de ofensa aos princípios da censura, concedeu autorização para encenação da peça. E, curiosamente, sugeriu que a polícia deveria proibi-la de ser representada e que não cabia ao **Conservatório Dramático Brasileiro** tal decisão. Mais uma vez, o presidente, contrariando a legislação do órgão, designa um outro censor para fazer novo julgamento. Quem entra em cena, para fazer valer a opinião de Diogo Soares Silva de Bivar, é Antônio José Victorino de Barros que, de antemão, declara-se profundamente aviltado, em nome da instituição e de seu presidente, com a atitude dos dois primeiros censores.

Para ele, a peça não merecia nem a avaliação do **Conservatório Dramático Brasileiro**. De acordo com o seu parecer, a composição ilustrava “(...) ausência completa de enredo, carência absoluta de peripécia, vazio insondável de idéias, cenas inúteis, sem aplicação ou alcance aonde se possa auferir alguma lição profícua(...)”¹⁶⁷ . Em seguida, Victorino de Barros teceu uma dura crítica em relação aos colegas da instituição.

Deploro, assim, a opinião dos dois ilustres censores que me precederam, e que votam pela licença.

Não compreendo, entretanto, como os dois eminentes críticos, depois de fulminarem a composição, depois de lhe fazerem o mais minucioso corpo de delito, que põe a descoberto todas as futilidades que encena, concluem votando pela licença! Repugno achar avaliados censores em contradição(...).¹⁶⁸

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Censura feita em 18 de março de 1857.

¹⁶⁸ Idem.

Convém ressaltar que, de acordo com o regulamento da instituição, a peça deveria ser licenciada sem maiores complicações. Primeiro porque os dois censores que a julgaram nela não encontraram nenhum tipo daquilo que eles podiam caracterizar como “irregularidade”. Segundo porque, isenta de qualquer sugestão de imoralidade ou de ofensa aos poderes constituídos e à religião oficial, não havia, no **Conservatório Dramático Brasileiro**, justificativa legal que autorizasse o veto. Acrescenta-se a isso o fato de a instituição não ter o hábito de reprovar as peças pelos seus poucos méritos literários. Como já o dissemos, as composições vetadas pela instituição foram tradicionalmente acusadas ou de pecar contra a moral ou de representar uma ameaça ao poder das classes dominantes. A peça em questão, como bem assinalaram os censores não se enquadrava em nenhuma das duas situações. No entanto, como bem ressaltara Martins Pena, a censura exercida pelo **Conservatório Dramático Brasileiro** era feita sem critérios transparentes e sem inteligência.

Assim, de acordo com a vontade do presidente, peça foi finalmente proibida.

O parecer de Victorino de Barros, além de ilustrar as irregularidades presentes na condução das comissões de censura, também revela o quanto a suspeita de não ter o seu ofício respeitado pela sociedade ou tê-lo associado, ou subordinado, à polícia incomodava os censores. E Victorino, tomando para si a indignação de todo o **Conservatório Dramático Brasileiro**, além de condenar a peça, condenou também o censor que ousou transferir para a polícia o poder que a instituição, de maneira extremamente árida, conquistara. E declarou:

Cumpra-me porém observar que o 2º censor vai um pouco mais longe [do que o primeiro], quando concede licença, mas insinua à polícia que vede a representação!

Caio das nuvens, não há dúvida, nisto eu não posso conciliar as duas idéias – **Conservatório Dramático Brasileiro** permitir e a polícia proibir.

(...)

Querer que a polícia suspenda a representação de uma peça licenciada pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, é querer que os julgamentos deste tribunal de censura passem por irrefletidos, precipitados e incompetentes, é tentar desmoralizá-los, e pô-los à mercê do veto da autoridade policial, que deve ser chamada quando o **Conservatório Dramático Brasileiro** do seu auxílio carecer.¹⁶⁹

Nesse mesmo parecer, Victorino de Barros insinua que o segundo censor, Thomás José Pinto de Serqueira, desconhecia a “missão” do **Conservatório Dramático Brasileiro** – missão que, de acordo com os documentos da instituição, era a de direcionar a arte, interpondo o seu juízo sobre ela e intervindo na produção teatral, obviamente, associando todos esses ideais ao refinamento do gosto, ao progresso e à civilização. Quanto a esse olhar sobre si mesmo, vale dizer que a instituição e seus censores jamais perceberam o quanto o trabalho censório afastava-os desse intuito. Apenas Martins Pena declarou isso. Machado de Assis não manifestou essa compreensão tão clara a respeito da ineficácia da censura diante de tão ambiciosos objetivos; embora identificasse as suas falhas e excessos no julgamento das obras.

José Rufino, longe de expressar qualquer crítica em relação ao trabalho da censura teatral, representou o que o **Conservatório Dramático Brasileiro** tinha de mais severo e limitado. Talvez por conta de sua fidelidade aos princípios da instituição, tenha sido um dos censores mais ativos, com uma produção censória acima da média dos demais censores. Símbolo de “devoção” ao órgão e “personificação” da crença na missão pedagógica e civilizadora do **Conservatório Dramático Brasileiro**, os julgamentos por ele assinados revelam não só a limitada

¹⁶⁹ Idem.

concepção de estética, a partir da qual os censores elaboravam seus juízos, mas também o alcance rasteiro do olhar, da “visão de mundo”, com que os homens do **Conservatório Dramático Brasileiro** liam as composições que eram remetidas à instituição – visão deformada por uma atitude vigilante e irrefletida contra todos os supostos sinais de “imoralidade” e “desordem”.

Em 1850, chegou às mãos de Rufino uma peça intitulada *O magnetismo ou o preto fugido*. No julgamento que fez da referida peça, o censor explicitou mais uma faceta do conservadorismo e da “estreiteza” de visão da censura. Eis o parecer que foi escrito por Rufino:

A comédia intitulada *O magnetismo ou O preto fugido* nem vale o trabalho de ler-se, a linguagem é mesmo de preto fugido, o enredo miserável e o andamento péssimo! Além destes defeitos graves e capitais há a mania de querer-se a todo custo ridicularizar e fazer impopular a nossa nobreza(...).

Mas, enfim, como nada tem de ofensivo aos preceitos da censura sou de parecer que se represente o tal preto fugido, pois estou convencido de que não haverá teatro que a aceite.¹⁷⁰

Na declaração de Rufino, curioso é observar o percurso argumentativo do censor. Aparentemente, o alvo da censura está na qualidade estética da composição, mas como não havia critério definido, a partir do qual fosse possível analisar as peças com seriedade, os termos que Rufino utiliza para desqualificar a obra são construídos com base na reprodução de uma imagem pejorativa do negro. Daí a utilização das expressões “(...) a linguagem é mesmo de preto fugido(...)” e “(...) que se represente o tal preto fugido, pois estou convencido de que não haverá teatro que a aceite.” que expressam o desdém que o censor confere à peça por conta da temática por ela apresentada. Nesse parecer, a condição social do negro é utilizada, nas entrelinhas, como elemento de

¹⁷⁰ Peça censurada em 22 de agosto de 1850.

avaliação negativa da peça. Esta, embora não tenha sido reprovada, seguirá uma trajetória “marginal”, não merecendo da instituição o tratamento construtivo e imparcial que o **Conservatório Dramático Brasileiro** defendia em seus estatutos.

A avaliação que Rufino fez da peça *A bela costureira*, escrita por um autor estreado, quanto à qualidade do julgamento, aproxima-se do parecer dado à peça *O magnetismo ou O preto fugido*. Em ambos prevalece o tom autoritário e prepotente, próprio de um censor que acredita olhar o objeto analisado de um lugar social e culturalmente superior. Essa postura de Rufino, aproxima o seu “juízo” sobre as obras à categoria de “verdade”. Numa estratégia retórica cujo resultado mínimo é o aniquilamento do suposto opositor e, em especial, de seu discurso, o **Conservatório Dramático Brasileiro** acreditava eliminar todas as iniciativas que pudessem sugerir uma ameaça ou crítica aos poderes constituídos e aos valores, costumes e idiossincrasias das classes dominantes. Nesse sentido, empenhava-se para que não houvesse uma “popularização” da produção dramática ou a valorização “inconseqüente” e “perigosa” de autores e obras nascidos no seio das classes dominadas e discriminadas quer por sua cultura, por sua linguagem, por sua etnia, quer por sua condição social.

Embora o exercício cotidiano da censura apontasse para a “cristalização” das forças da ordem e de seus signos, como bem ilustra o conteúdo dos pareceres de José Rufino e de outros censores, a instituição, frente aos escalões superiores, ilustrativos dos poderes político e intelectual da época, valia muito pouco e o alcance dos seus juízos era limitado pela força e pelos aparatos da polícia, com quem o órgão travava várias lutas. Lutas banalizadas e desprestigiadas pelo Império que, politicamente, preferia não melindrar a polícia – instituição muito mais útil e estratégica para o Estado, no controle de possíveis levantes ou rebeldia de populares. Diante disso, embora esbanjasse arrogância

e vetos em nome da ordem e do melhoramento das artes dramática, as contradições da censura em suas avaliações tornaram-se tão expressivas que as empresas de teatro passaram a não respeitar suas decisões, chegando até mesmo a encenar peças sem a sua autorização. No entanto, resguardados pela idéia de ser o teatro um elemento civilizador dos costumes “grosseiros” da população da corte, e associando a civilização ao progresso e ao desenvolvimento da nação como um todo, os sócios da instituição conseguiam mantê-la funcionando, ainda que precariamente, e buscavam obter do governo imperial maiores atenções – o que nunca chegou a acontecer.

Além das questões políticas, outros temas também pareciam inquietar os censores da instituição.

José Rufino, por exemplo, via na representação da mulher “perdida” um grande problema. Como se sabe, esse tema gerou muita polêmica no meio teatral da época. Curiosamente, Victorino de Barros também declarara uma opinião semelhante a de Rufino. Para os dois, a reiterada presença do assunto nas peças que pediam a aprovação do **Conservatório Dramático Brasileiro** decorria de uma influência negativa da “escola moderna” na corte. Por isso, era necessário banir dos palcos as composições que pretendiam “adequar” às especificidades locais essa temática.

Em 1857, chega à instituição uma peça intitulada *O casamento de Olympia*. A peça era uma tradução anônima de um original francês. De autoria de um dos mais importantes dramaturgos da escola moderna francesa, Émile Augier, a peça era um reconhecido sucesso nos palcos franceses, e fora encenada em 1855. Entretanto, por tratar do tema da “mulher perdida”, o **Conservatório Dramático Brasileiro** negou a autorização para o texto ser encenado nos teatros da corte. O primeiro

censor designado para a avaliação foi Luis Honório Vieira Souto. Do longo parecer escrito por ele, destacamos o seguinte fragmento:

Este drama monstruoso apresenta-nos como protagonista uma prostituta que, a poder de astúcias, conseguiu casar com um conde, introduzir-se na família deste como uma mulher honesta, e enredar a todo o mundo num tal tecido de maldade, que o único meio que acharam para ver-se livre dela foi matá-la com um tiro. A sociedade confessou-se impotente na presença de tanto arдил, não achou nas suas leis meios de fazer triunfar a virtude e suplantar o vício, precisou recorrer ao assassinato, no maior de todos os atentados, para não dar vitória ao crime.

Tencionava entrar no desenvolvimento das idéias seguidas por este simples resumo, mas tudo quanto acrescentasse ao que fica enunciado quer me parecer que seria por demais. Poupa mais o meu tempo, e o do Sr. Presidente do **Conservatório Dramático Brasileiro**, limitando-me a declarar que não sou do parecer que se conceda permissão para que o drama- *O casamento de Olympia* - vá à cena.¹⁷¹

Na opinião do censor, o vigor da personalidade da protagonista teria posto em xeque as regras da sociedade que, com todos os seus aparatos, não conseguira dominar as forças viciosas “encarnadas” na mulher. Como previa o regimento da instituição, a peça é novamente avaliada. Desta vez, quem recebeu a tarefa de julgá-la foi José Rufino Rodrigues Vasconcelos que, sobre a composição, disse o seguinte:

Concordo em tudo e por tudo com o parecer do Sr. Ilustre Censor sobre a comédia trágica intitulada – *O casamento de Olympia*.

O drama é monstruoso em sua composição; é monstruoso em sua moralidade e monstruosa é a versão do original francês, cujo tradutor convinha que primeiro aprendesse alguma coisa da nossa língua para depois dar-se ao francês.

(...)

Sou portanto de parecer que se negue a licença para representação de semelhante drama, que peca contra a moral, contra os costumes e contra a pureza e castidade da língua.¹⁷²

Observa-se que a condenação da peça teve como argumento principal a “monstruosidade” do perfil da protagonista que, para os censores do **Conservatório Dramático Brasileiro**, desafiava as leis da sociedade. Nessa perspectiva, a

¹⁷¹ Peça censurada em 31 de maio de 1857.

¹⁷² Peça censurada em 13 de julho de 1857.

peça teria indicado a existência de um “ mundo ao avesso” e apresentado ao público aspectos da temida perversão dos valores. A peça considerada abominável, diante de outros enredos que chegavam à instituição, ainda apresentava a mulher “perdida” desenhada num perfil visivelmente corrompido por sentimentos considerados nocivos e imperdoáveis, para censores mais e menos ortodoxos. Tais características destituíam-na do controverso direito à redenção; fato que, por um lado, poderia amenizar a “ira” dos censores revoltados com o tema da reabilitação da mulher “pecadora”, uma vez que Olympia não se arrepende e não deseja o perdão da sociedade. E, por isso, aos olhos do público não seria absolvida.

No entanto, a dureza da vilã, ferira os brios dos censores e não foi suficiente para que a peça fosse liberada. Ao contrário, tal representação agravou a antipatia dos censores em relação ao enredo. Considerando os princípios que regiam o trabalho dos “juízes” do **Conservatório**, não é difícil concluir: se a protagonista não se subordinava às leis da moral e do decoro burgueses, e se não havia meios de fazê-la curvar-se frente à grandeza da virtude, da honestidade, da honra e da castidade do corpo e do caráter –ainda que, ao final da história, a sua "perversão" fosse punida com a morte –, o autor da obra permaneceria em débito com a “estirpe” dos homens conscienciosos e repletos de virtude, obviamente da qual os censores acreditavam descender. Nesse sentido, ainda que a peça fosse liberada, Augier seria moralmente condenado.

Indignação semelhante causaram outras composições que, utilizando outra possibilidade dramática, apresentavam à sociedade não a mulher prostituída e seduzida pelo vício e/ou pela maldade, mas a mulher “corrompida” que desejava reabilitar-se. Recebidas com a mesma arrogância, os perfis femininos representados por elas tiveram o mesmo destino da vilã satisfeita com a face da sociedade

considerada torpe e viciosa. Esse enredo, tanto quanto outros, apenas obtiveram do **Conservatório Dramático Brasileiro** e, em alguns casos, da polícia idêntica acusação de imoralidade. De todo jeito, aventurar-se nessa temática, embora denunciasse sintonia com as questões da moderna arte dramática em voga no teatro francês, significava, para os autores, correr riscos de condenação pelos “tribunais de censura” existentes dentro e fora do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

O parecer de Rufino a respeito da peça *O arrependimento*, escrita em 1862, confirma a tese de que a “salvação” da mulher “perdida”, aos olhos dos censores, representava uma afronta ao “espírito” que justificava o trabalho da própria instituição. No parecer que escreveu, Rufino lamentou a ausência de um castigo severo e “pedagógico” referente aos atos da protagonista. A personagem principal da história, Olímpia, é forçada pelo pai a casar-se. Paralelamente a esse destino, selado de acordo com os interesses financeiros do pai, desenrola-se outra história. Aproveitando-se do afastamento do cônjuge, por conta de uma viagem, a protagonista une-se ao amante, que também era casado. Dessa união ilícita, e como nos relata Rufino, “desse frenesi de orgia”, nasce uma criança que, desprezada pelos pais, acaba nos braços da esposa do pai que fora abandonada. Ao final, após onze anos que, segundo o censor, foram anos de devassidão e de entrega desenfreada a toda sorte de vícios, Olímpia arrepende-se e depois de ser apresentada à filha, em favor da mulher que a criara, declina de sua maternidade e, numa atitude de abnegação, devolve o marido que “roubara” à esposa do amante. Eis o desfecho da peça.

De acordo com Rufino, a causa desse retrato “abominável” da mulher maculada pelo vício era a escola realista. E são dele as seguintes palavras de reprovação do enredo da peça: “Eis a escola realista!(...) Se o Teatro é a escola de

costumes onde está o castigo do vício? No arrependimento de Olímpia que já se aproximava aos quarenta anos?”¹⁷³

Conforme declarara e acreditara José Rufino, a mulher, ao ver no palco essas personagens, seria incentivada a pecar para depois se arrepender. Para ele, diante de composições com essa temática, a mulher teria “mais um espelho para prostituir-se e arrepender-se.”¹⁷⁴ No entanto, a prostituição ou a “perversão” feminina eram temas que seduziam os autores. Escritores brasileiros, inspirados na história de Dumas Filho, *A dama das camélias*, teriam feito um desenho idealizado e, aos olhos dos conservadores, “benevolente”, da mulher “impura”. Esta, contudo, como era de praxe, apesar de redimir-se pelo amor, não receberia de seu autor a permissão para recomeçar a vida. Sendo previsível um destino fatal – a morte –, mas comum a todas as mulheres “pecadoras-arrepentidas”. Assim, tais protagonistas tornar-se-iam, simplesmente, um esboço do que poderiam ter sido, caso não tivessem sucumbido frente aos prazeres da carne e ao poder do dinheiro. O arrependimento e a auto-punição decorrentes da consciência do pecado, conforme indicava a opinião dos censores, não significava nada se comparados aos danos morais que tais perfis causavam à sociedade e às famílias.

Em 1858, José de Alencar, embora tivesse recebido a licença para encenar a peça *As asas de um anjo*, passou por um dos mais graves constrangimentos de sua vida intelectual, ao ter a representação de sua obra proibida pela polícia. A peça já havia sido encenada algumas vezes no Ginásio Dramático, quando foi considerada imoral pelas autoridades policiais. Na ocasião, o episódio desencadeou um

¹⁷³ Censura feita em 24 de janeiro de 1863. A peça *O arrependimento* é de autoria de Pereira da Cruz.

¹⁷⁴ Idem.

escândalo que feriu não só a reputação de Alencar, mas, principalmente, a autoridade do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

A peça, por tratar do tema da reabilitação da mulher “perdida”, inseria-se no grupo das obras consideradas “suspeitas”. A aprovação de uma peça nacional abordando essa temática constitui, a nosso ver, uma “aberração”, se considerarmos o tratamento tradicionalmente punitivo que os censores conferiam às obras e autores que ousavam abordar o assunto. A liberação de *As asas de um anjo*, para nós, deveu-se unicamente ao peso literário e político da imagem de Alencar, já considerado, na época, um dos grandes homens de letras do país. Comparada a outras composições reprovadas pela instituição, a peça ofereceria muitos motivos para ser vetada, não só pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, mas também pelos demais segmentos da sociedade, ávidos de identificar e punir pecadores incautos. Assim, a Carolina de José de Alencar, moça pobre, iludida pela vida mundana e seduzida pelo dinheiro e pelos prazeres da carne, apesar de arrepender-se e de ser resgatada da luxúria pelo próprio primo, com quem, no passado, se recusara a casar, também não mereceria o perdão sociedade. No entanto, o autor fora ousado: em sinal de racionalidade, fidelidade ao código familiar e religioso, Luís, o primo, após a “purificação” e total abnegação da protagonista frente aos bens materiais e ao seu próprio corpo, casa-se com ela, para “salvá-la” perante a opinião pública. No entanto, o autor faz questão de justificar-se diante da sociedade, esclarecendo que Carolina e Luís jamais viveriam maritalmente. O herói da peça declarou no desfecho da história que, diante de Deus, o casal seria eternamente irmão. Essa fala da personagem constitui uma “prestação de contas”, direcionada aos mais conservadores receosos de que a protagonista, além de ter sido reintroduzida à vida social, fosse, também, agraciada pela felicidade conjugal.

Apesar da impossibilidade de realizar-se como mulher - punição escolhida por Alencar para a personagem -, o desfecho do drama de Carolina e, em especial, a cena em que o seu pai, bêbado, não reconhecendo na protagonista, a filha que perdera, terminando por cortejá-la, ofenderam os princípios morais da polícia e da alta sociedade fluminense.

O episódio vivido por Alencar ilustra o quanto a representação da mulher livre e considerada "rebelde", frente aos padrões de comportamento femininos idealizados pelas classes dominantes, era considerada tabu e nociva à formação moral do público.

Em 1861, novamente a questão incomodou o **Conservatório Dramático Brasileiro**, que reprovou a peça nacional *Espinhos de uma flor* por levar para os palcos a trajetória de uma mulher “pecadora” que, movida pelo desejo de vingança, junta-se ao homem que a “deflorou”, com o intuito de arruinar vida dele. A composição foi avaliada primeiramente por Machado de Assis. Este, apesar de ter-se declarado simpático a temáticas semelhantes, freqüentemente revisitadas pela escola moderna, afirma um posicionamento contrário a representação do texto nos teatros da corte. Eis um trecho do parecer assinado por Machado,

Li o drama *Espinhos de uma flor* (...).

O enredo(...) é este: Helena, filha de Travassos é seduzida por Ernesto. É em um baile que se tem notícia deste fato. Helena é repudiada pelo pai e deixa a casa paterna lançando uma imprecisão. Depois vemo-la correr de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira.

Saindo da casa de seu pai, Helena liga-se a Ernesto por um desses amores criminosos. No meio da peça sabe-se que esta resolução foi tomada por vingança para arruinar e desconceituar o roubador de sua honra.

(...)

Ora, o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral. No ponto de vista em que, sem dúvida, se coloca o autor de *Espinhos de uma flor*, a sua peça não tem nenhum destes caracteres perniciosos. Mas eu não penso assim e creio que penso a verdade. O drama, apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena

uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeça uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração? A vingança travada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha. (...) Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim: é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia.

(...)

É com pesar que nego o meu voto para representação deste drama¹⁷⁵.

Observa-se que a opinião de Machado, sobre o assunto, não diferia muito daquelas expressas por diferentes vozes que, dentro e fora do **Conservatório Dramático Brasileiro**, viam nos perfis femininos “não-convencionais” uma concepção da mulher e da sociedade capaz de “perverter os bons sentimentos e de falsear as leis da moral”¹⁷⁶.

Assim, a voz que puniu o autor de *Espinhos de uma flor*, em outra instância, na crítica teatral, após diminuída a ebulição causada no meio literário pela proibição da peça *As asas de um anjo*, também seria capaz de condenar o desenho da mulher esboçado por Alencar na referida peça. Tal episódio deu-se em 1866, quando Machado de Assis publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, um estudo sobre o teatro de José de Alencar. No artigo, o crítico declarou considerar improdutiva a temática da “reabilitação da mulher perdida”, segundo ele, o assunto, além de já ter esgotado todas as suas possibilidades cênicas, deveria ser excluído dos teatros. Ainda sobre a relação entre a referida temática e o ideal de teatro preconizado por ele e por grande parte dos “homens de letras” do período pós-colonial, Machado expôs a seguinte opinião:

A teoria aceita e que presidiu antes de tudo ao gênero de peças de que tratamos é que, pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever. Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que *Mulheres de Mármore*, o *Mundo Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* [todas peças do chamado

¹⁷⁵ Peça censurada em 08 de janeiro de 1864.

¹⁷⁶ Idem.

teatro francês moderno] e *As Asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não, pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exc eção feita d’*As Asas de um Anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável.¹⁷⁷

Machado parece destacar a especificidade da peça de Alencar em relação às traduções vindas do repertório francês que, na época, muito inspirou a produção teatral brasileira. No entanto, o fato de Alencar ter transformado a sua protagonista em uma mulher arrependida, reabilitada não só no plano espiritual, religioso, através da abnegação; mas também no plano social, através do casamento; e, especialmente, por não tê-la punido com a morte, não foi suficiente para que suas qualidades literárias conseguissem sobrepor-se aos olhos inquisidores das autoridades da época e da própria crítica.

Demonstrando uma opinião muito próxima às de Rufino e de Machado, Antônio José Victorino de Barros, ao ser designado para fazer o julgamento da peça *Espinhos de uma flor*, já reprovada por Machado de Assis, concordara com a tese de que tal temática não contribuía para formação moral do público. Lançando mão de um estilo arrogante, o que constituía uma das características de seus juízos, Victorino de Barros – assim como Machado insinuaria dois anos depois – relacionou a recorrência de tal assunto nas peças nacionais à simpatia dos autores e dos empresários de teatro da corte pela encenação de mulheres “perdidas”. De antemão desqualificando a obra e o autor pela escolha do enredo, assim o censor posicionou-se:

Lancei mão dos meus melhores óculos para descobrir entre “os espinhos de uma flor”, que flor era ela. Foi esforço baldado. Só vi espinhos que, para a garganta da moral me parecem espinhas perigosas (...) Não sou porém solidário com os aprovadores de Madalenas saídas das fábricas estabelecidas no centro da indecência. Ainda não dei mão a nenhuma dessas supostas parceiras da filha de

¹⁷⁷ ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 874-875.

Israel. Não será portanto com o auxílio meu que esta recente hebréia irá ao teatro para ser o eco das que a têm antecedido.¹⁷⁸

Apesar das diferenças de princípio estético, que podem ser observadas especificamente nas avaliações feitas por Machado de Assis, nas quais fica implícito o intuito de conferir ao trabalho da censura um caráter mais técnico, os homens do **Conservatório Dramático Brasileiro** circunscreviam seus discursos num campo mais ou menos previsível. Assim, é adequado dizer que José Rufino e Victorino de Barros foram homens de visão mais restrita, a ponto de nada terem proposto quanto à construção do que efetivamente poderia ter sido o teatro nacional. Subordinando toda a produção dramática ao que eles entendiam ser reprodução moral e decorosa das regras sociais, tais censores apenas aprovaram, com rara exceção, as composições que atualizavam o desenho de sociedade por eles considerado ideal.

5.2. Antônio José Victorino de Barros

Em 25 de maio de 1859, chega ao **Conservatório Dramático Brasileiro**, uma tradução da peça *Le docteur noir*, de Anicet Bourgeois. De acordo com os comentários que foram feitos a respeito da composição, a obra parecia ser bastante conhecida pelos “homens de letras” do século XIX. O tradutor, que optara pelo anonimato, informava à instituição que tivera o cuidado de mudar o título original para *Dr. Fabiano*; mudança bastante significativa numa sociedade escravocrata, intolerante e preconceituosa em relação ao negro. A peça chegou às mãos de Victorino de Barros, após passar pelo julgamento de dois outros censores. O parecer de Victorino é ilustrativo. Num texto muito longo, arrogante e irônico, o censor, além de colocar-se contra a representação da peça, por nela existir uma união entre um negro e a filha de um marquês, declara-se

¹⁷⁸ Parecer datado de 22 de fevereiro de 1864.

avesso a qualquer tese que pretendesse defender a causa dos homens da “cor de ébano”. Em especial, destaca a inutilidade de tais representações numa sociedade como a do Brasil. E finaliza o seu parecer com as seguintes palavras: “O enredo (...) desde a cena inicial até a última palavra do desenlace ofende o decoro e os costumes de nossa terra atulhada de negros.”¹⁷⁹ .

Os detalhes que envolvem o julgamento da referida peça serão posteriormente discutidos.

Por ora, vale dizer que o breve relato acima exposto serve-nos como “cartão de visita” para a apresentação do perfil de um dos censores mais autoritários e intolerantes do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Antônio José Victorino de Barros, ao longo de sua passagem pela instituição, não foi tão solicitado quanto José Rufino. Entretanto, ocupou, como ele, o lugar simbólico de “guardião” da instituição. Quanto a sua posição na literatura dramática da época, é válido dizer que sua participação no meio intelectual foi sempre periférica; não se tendo notícia da representação ou publicação de obra de maior fôlego. De sua trajetória, o que se pode concluir é que Victorino de Barros, como um intelectual mediano e distante das grandes rodas de seu tempo, assim como Rufino, encontrava no exercício da censura um de seus mais importantes palanques para, diante de interlocutores supostamente “seletos”, destilar uma pretensa erudição, expressa de maneira verborrágica nos pareceres, mas notadamente, improdutiva fora dos limites da censura.

Antônio José Victorino de Barros nasceu em 1824, foi funcionário público, chegando a diretor de seção da Secretaria de Estado do Ministério da Justiça. Quando jovem, dedicou-se à carreira militar, fez curso de infantaria e foi

¹⁷⁹ Parecer datado de 14 de dezembro de 1859.

promovido a alferes aluno. No entanto, abandonou a carreira militar para tornar-se funcionário público civil. As informações sobre a sua trajetória são precárias. Foi cavaleiro da ordem de Cristo e também da Ordem da Rosa. Participou de diversas associações e sociedades como a Sociedade Propagadora das Belas Artes e da Associação Propagadora dos Cursos Noturnos. A sua produção intelectual foi ínfima: livros oficiais como o *Almirante Visconde de Inhaúma*, publicado em 1870, no qual o autor fez um elogio à marinha brasileira e abordou aspectos da Guerra do Paraguai. Victorino teve uma produção de pouco vigor intelectual, publicando livros e discursos religiosos de pouco alcance nos meios artísticos e sem valor reflexivo ou literário. De suas tentativas de inserção no mundo das letras, merece destaque a sua participação na *Semana Ilustrada*, onde atuou como colaborador, passando, mais tarde, a nela redigir. A *Semana Ilustrada* teve em seu quadro alguns colaboradores que se tornaram importantes nomes do século XIX, entre eles Machado de Assis, Quintino Bocaiúva e Joaquim Nabuco. A participação de Victorino de Barros na *Semana Ilustrada* não chegou a dar os frutos que a de Machado de Assis rendeu, aos olhos do público e da posteridade.

Victorino de Barros também participou, como secretário, da segunda fase do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Quanto à sua atuação na primeira fase do órgão, vale dizer que seus pareceres constituem uma “profissão de fé” contra a escola realista, vista como culpada de todos os “atentados” contra a moral, contra o poder estabelecido e contra os costumes considerados bons. Dois foram os eixos preconizados em suas avaliações sobre a produção teatral da época. De um lado, o censor colocava-se como um fiel defensor do poder político dominante; de outro, expressava-se como um intransigente crítico da “escola realista”. No entanto, somando a sua voz a dos que defendiam o fortalecimento do teatro nacional, Victorino considerava a encenação de

peças consideradas imorais, quer por ofender à decência pública, a religião ou os poderes constituídos, nocivas ao refinamento do público e à formação moral da platéia.

Já em 1857, ao fazer a avaliação da peça *Os hipócritas*, mais uma tradução de uma composição francesa, cujo original, datado de 1856, era assinado por Théodore Barrière, Victorino de Barros confirma sua prevenção contra os temas que compuseram a chamada escola moderna, como já demonstramos. Ao referir-se à peça, o censor informou que assumiu a missão de lê-la com expectativas pouco favoráveis em relação ao que encontraria representado, apenas pelo fato de pertencer o autor a um grupo de escritores por ele considerados pervertidos. Victorino de Barros revelou sua prevenção relativa à peça com as seguintes palavras:

(...) dei princípio à leitura da comédia “Hipócritas” debaixo de auspícios desagradáveis, supeitosos de que ainda uma vez ia ler alguma sátira sangrenta contra a mulher ou emaranhar-me em cenas equívocas de defeitos elogiados, e de vícios que se confundem com virtudes.¹⁸⁰

Na época em que Victorino de Barros declarou sua “desconfiança” em relação ao repertório da escola realista francesa, no Brasil, várias peças consideradas filiadas às tendências realistas já haviam sido representadas, especificamente no Ginásio Dramático. Contudo, o que se percebe é uma recepção superficial de tais tendências em detrimento de uma discussão mais calorosas sobre as “verdadeiras” novidades estéticas sugeridas pela escola moderna. Como pode ser observado, Victorino de Barros, ao analisar a peça, apenas se atém ao que é perceptível no plano do conteúdo, deixando de lado qualquer discussão ou julgamento a respeito da disposição cênica, da realização do enredo no palco e da concepção dramática, que, grosso modo, somado ao enredo, compunham a peça em sua plenitude. Esse procedimento revela o limite da censura

¹⁸⁰ Parecer datado de 15 de março de 1857.

cuja preocupação era apenas o controle das possíveis interpretações que as composições poderiam sugerir. Assim, pode-se perceber que o trabalho do **Conservatório Dramático Brasileiro** e, em especial, o de Victoriano de Barros, tão prolixo em seus julgamentos, baseava-se em uma avaliação essencialmente temática. Daí a preocupação do censor e sua prevenção contra o repertório realista.

Ao continuar a sua avaliação da peça, Victorino de Barros, surpreendentemente, demonstra ter, durante o processo de leitura, descoberto aspectos relevantes, para ele, na obra que, em princípio, fora predestinada à condenação. No mesmo estilo confessional, o censor prossegue:

Entretanto fui lendo a peça e a medida que a lia, ia-se-me escasseando a prevenção de sorte que, ao terminar a leitura, achei-me congoçado por esta vez com o Sr Barrière, e pronto a entabular com ele relações de melhor entente cordiale se porventura continuar a produzir peças de natureza dos “faux bonshommes” [grifos do censor].¹⁸¹

Théodore Barrière foi um dos dramaturgos franceses que buscaram transpor para o teatro os valores da nova classe dominante, a burguesia, propondo desenhos “moralizantes” da sociedade francesa da época. Uma outra peça do autor também fora julgada em 1857, *As Mulheres de mármore*, representada em 1853 na França. No Brasil, *As Mulheres de mármore*, composição que abordava o tema da cortesã, também avaliada pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, em 1857, fez muito sucesso e, conforme Alencar declarou, fora uma das matrizes do perfil idealizado para a protagonista de *As asas de um anjo*. Na peça avaliada por Victorino de Barros, o teatrólogo francês seguiu a linha de defesa de uma sociedade sem vícios, ou especificamente, de uma burguesia que, aos olhos do público, aparecesse revestida de uma aura de bondade, de respeito, de moralidade, de sinceridade, enfim, de todos os bons sentimentos que

¹⁸¹ Idem.

pudessem “camuflar” a extorsão, o apego ao dinheiro e a exploração humana, em que se fundamentava o mundo do capital.

A peça *Os hipócritas* agrada a Victorino de Barros porque, a seu ver, ao contrário do que era comum no teatro moderno francês, apresentava alternativas moralizantes e redentoras para os homens das elites e democratizava os vícios, corrompendo não só os filhos das classes dominantes, mas também homens e mulheres vindos do povo. Isso muito interessaria a um censor preocupado com a representação demasiado positiva dos representantes das classes dominadas; visto que para ele, a grandeza e os sentimentos dos homens eram equivalentes ao lugar social por eles ocupados. Nessa perspectiva, representar a elite de forma grotesca e viciosa era praticar uma heresia contra o equilíbrio “natural” da sociedade.

E Victorino revela detalhes sobre a peça que explicam a sua identificação com a temática proposta:

Esta comédia é uma composição estimável a muitos respeito, e com aplicação apropriada a fatos que já se vão dando na sociedade brasileira, onde a agiotagem e (...) os meios de enriquecer de repente lavram com força de epidemia.

Nesta composição a agiotagem e a (sic) hipocrisia não triunfam(...). Pelo contrário, são punidas(...).¹⁸²

A idéia da punição do vício e a exaltação das virtudes, não dos sujeitos das classes dominadas, mas de homens e mulheres nascidos no seio das classes dominantes, reforçariam o lugar de domínio e a supremacia moral dos indivíduos das elites. Nessa perspectiva, e tendo em vista a finalidade atribuída pelos intelectuais da época à produção teatral, a peça em questão seria não só recomendável, mas fundamental para que o teatro atingisse o seu maior objetivo. A literatura, também se inspirando nesse

¹⁸² Idem

ideal, buscou enveredar por esse caminho. É o que nos indicam os perfis de Angelina e Domiciano, no singular romance de Joaquim Manuel de Macedo, *O culto do dever*.

Macedo, no entanto, como um sujeito nascido nas classes remediadas, e, talvez, por ter experimentado o preconceito de classe ao casar-se com uma representante da aristocracia brasileira, na referida narrativa, personificou em cidadãos da classe média a nobreza, a correção de caráter, a submissão às leis da sociedade e a excessiva moralidade – compondo um excelente quadro de virtude e dos mais elogiados e ambicionados valores para a sociedade da época. Tal escolha, a nosso ver, é bastante sugestiva. A lição preconizada por Macedo, em essência, equipara-se àquela que Victorino de Barros e também Rufino defendiam: a certeza de que tais valores eram imprescindíveis à civilização e ao progresso da sociedade brasileira. A diferença manifesta-se na escolha dos agentes dessa transformação, considerada urgente. Se a classe dominante carecia de corretivos, e isso era mais ou menos consenso, não seria menos verdade o fato de que os “ donos do poder” deveriam ficar atentos ao modo de vida e aos comportamentos daqueles que “orbitavam” a sua volta. Assim, o funcionário público devoto, Domiciano, seria a imagem exemplar do novo homem brasileiro, trabalhador honesto, refinado, bom administrador do lar e zeloso pai de família.

Por outro lado, Angelina, a filha, seria a mulher ideal: refinada, como bem convinha à “onda” civilizadora que influenciava a todos os homens de letras, submissa ao pai e às leis da sociedade. Os dois, pai e filha, são a personificação da tese de que o dinheiro não é imprescindível para a felicidade do homem. O universo em que as personagens circulam expressa a possibilidade de existir uma sociedade em que a noção de lucro e o acúmulo inexistem. Em *Luxo e vaidade*, o autor teria também apresentado lição

semelhante, ao personificar num artista, vítima do preconceito social, os grandes valores da época.

A busca desenfreada por obras que instruissem o público, civilizando-o e moralizando-o, foi a grande tônica do Brasil pós-independência. Em nome dela, sobrevivia a censura e, por ela, os censores cometeram grandes incoerências. E, no caso de Victorino de Barros, renderam elogios...

Victorino de Barros, por ter-se identificado com a comédia, acreditava que ela poderia prestar um excelente serviço à platéia da corte e ao desenvolvimento da nação. Por isso aprovou-a, surpreendentemente, considerando desnecessário punir o autor por uma certa carga de erotismo que ele encontrara na obra. Fato que ele perdoara utilizando o seguinte argumento:

Há erotismo na cena, sem dúvida, mas eu também tenho presenciado cenas mais eróticas nos teatros sem notar nos espectadores sinais de repreensão, nem mesmo nas matronas (...).

Eis o que me sugeriu o exame feliz da comédia(...).¹⁸³

Tais idéias revelam uma inusitada identificação do censor ao estilo da obra censurada.

Mas nem sempre foi esse o juízo feito e nem essa a postura de Victorino de Barros como enunciador de pareceres da comissão de censura do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Em peça por nós já mencionada, de título *Dr. Fabiano*, o teatro moderno francês, longe de ser elogiado, é considerado o culpado de tudo que, na composição, o censor entendeu como perversão da moral e desrespeito ao poderes estabelecidos. Vale dizer que a peça resultou de uma parceria entre dois escritores franceses Philippe-François Pinel Dumanoir e Auguste Anicet-Bourgeois, cuja filiação à chamada

¹⁸³ Parecer datado de 15 de março de 1857.

escola moderna não pode ser comprovada. Contudo, como o censor via “seguidores” do realismo em todas as obras contra as quais se rebelava, aos olhos do leitor de seus pareceres, tal associação torna-se explicável.

A peça, originalmente datada de 1846 e considerada um melodrama, não é associada ao movimento que levou para os enredos e para a própria estruturação das cenas teatrais a noção de equilíbrio e racionalidade. No entanto, para Victorino de Barros, o fato de os autores realizarem o casamento da filha de um marquês com um negro constituía um atestado de filiação da obra ao “realismo”. Ao abominar o desfecho da peça, no qual o doutor negro, com quem a mocinha casara-se, morre para salvar a amada e a certidão de casamento do casal, para o censor sinal de profanação das “leis da natureza”, torna-se o símbolo da liberdade da família aristocrática, feita prisioneira no contexto da França revolucionária.

Pelo fato de indicar um casamento “não-convencional”, o documento é lido como uma prova de negação dos valores da aristocracia. Para Victorino de Barros, tal desenlace constituía um ultraje, uma heresia em relação às regras das sociedades civilizadas. Desse modo, confere toda aversão ao enredo à escola realista. Eis as palavras com as quais se expressou sua indignação sobre tal enredo:

Estes senhores realistas são capazes de tudo, e, se os deixarem, irão longe.
Aborrecidos da ordem natural das coisas não descansarão das fadigas de tudo transmutar enquanto não aliarem o fogo com a água, as trevas com a luz; enquanto não fizerem andar-se com as pernas para o ar, de chapéu nos pés e sapatos na cabeça; porque como ainda muitos andam já é moda contemporânea do dilúvio.¹⁸⁴

Pelo que sugere o “desabafo” de Victorino de Barros, “realismo” era um termo que designava tudo que pusesse em xeque a lógica de um mundo

¹⁸⁴ Parecer datado de 14 de dezembro de 1859.

dividido em castas, hierarquias. Para o censor, fugir da visão maniqueísta e “estamental” da vida era cair nos braços nefastos do “realismo”. Assim, observa-se no discurso de Victorino de Barros, menos uma crítica ao “realismo” ou à escola moderna, do que, ao que parece, ele conhecia muito pouco, mas uma irrestrita e incondicional fidelidade às classes dominantes; sejam elas simbolizadas pela aristocracia européia ou pela moderna burguesia. Ao transpor a referida peça para a sociedade brasileira, o censor interpretou seu enredo como um atentado às classes senhoriais. Dessa forma, o principal alvo de sua indignação concentrou-se na questão étnica. Ou seja, nas possíveis conseqüências de o teatro apresentar um indivíduo negro com características heróicas, com insinuações de uma possível paridade entre homens de diferentes etnias. É neste ponto em que se concentra todo o teor argumentativo do parecer escrito por Victorino de Barros.

A peça *Dr. Fabiano*, antes de chegar às mãos de Victorino de Barros, passou pela avaliação de dois outros censores. O primeiro censor foi Guilherme de Sousa Reis Carvalho, que considerou o drama reprovado, sem fornecer importantes informações sobre o motivo que fundamentava tal avaliação. O segundo censor, um reverendo chamado José Gonçalves Ferreira, pôs, em primeiro plano, ao julgar a peça, a questão humanitária e a importância do sacramento, ou seja, do matrimônio. Para ele, independente da condição social, dois indivíduos podiam unir-se perante Deus e a sociedade, de forma lícita e moralmente correta. Assim, o reverendo descarta a interpretação do casamento entre pessoas de classes diferentes como um problema. A respeito da especificidade étnica do protagonista, o censor sequer chegou a mencionar. José Gonçalves Ferreira assim se posicionou,

Nada encontro nesse drama que possa ser atribuído à imoralidade. O casamento entre duas pessoas de posição e condição diferentes não pode ser

tachado de imoral: será uma inconveniência, um mal de família, tudo quanto quiserem menos imoralidade. Tanto mais que no caso vertente o casamento é efeito de uma promessa aceita pelos dois heróis do drama; e ninguém dirá que uma promessa sobre matéria lícita não dever ser satisfeita e induza ao mal.¹⁸⁵

Como um representante da Igreja, o censor, demonstrando, em relação ao assunto, fidelidade aos princípios universalistas do evangelho e da doutrina cristã, não reconheceu, na união descrita, empecilhos que pudessem pôr em xeque o significado e o valor religiosos da “promessa” feita livremente pelos noivos. Nessa perspectiva, os inconvenientes possíveis serão de natureza social e humana. Não divina, uma vez que a natureza sacramental do ato teria sido garantida pelo comum “aceite”, pela livre disposição que moveu o casal.

Nesse aspecto, opinião muito diferente expressou o terceiro censor, Victorino de Barros; cuja convocação para o julgamento, pelas regras de censura da instituição, constituía uma irregularidade. O referido censor, de uma maneira muito pouco polida ou ilustrada, teceu as seguintes considerações sobre a questão:

Cumpr-me sempre declarar que sei da existência de santos pretos. Esses nada têm que intender com os negócios de teatro; porque se entras sem em dramas não haviam de representar namorados de brancos. Venero-os, que assim me manda a Igreja de que sou filho obediente.¹⁸⁶

Como se vê, de uma forma grosseira, Victorino de Barros desautorizou a Igreja a opinar sobre a questão; sobrepondo as regras e conveniências sociais à visão humanitária apresentada pelo reverendo. Feita essa observação, o censor continuou a sua investida contra o referido casamento.

Não há pois motivos para uma cruzada em favor dos negros nem razão para que belezas de cor branca se apaixonem por eles a ponto de sacrificar o sentimento do pudor, os deveres de família, a obediência filial, o respeito à sociedade que é implacável. (...)

Tão descomunal é o fato de relações privadas da mulher branca com o homem de cor preta, que quando se dá tal acontecimento, elas, cônscias do

¹⁸⁵ Parecer datado de 20 de agosto de 1859.

¹⁸⁶ Parecer datado de 14 de dezembro de 1859.

escândalo, são as primeiras que se esforçam em ocultá-lo. Apenas algumas desgraçadas gastas pela crápula e urgidas pela miséria, que a desventura, fazem alarde dessas relações, mas também por isso a moral pública as julga ainda em vida cadáveres putrefactos insepultos para inspirarem um asco e horror e darem farto cevo à fome depravada dos vampiros. (...)

Com esta (...) crítica do Dr. Negro, na versão denominada Dr. Fabiano, não vá alguém averbar-me de “negrófago”. (...) Quero o bem dos negros, como o de todos os indivíduos de outras cores; desejo-os felizes, mas o que não quero é o caos, a anarquia, a desmantelação dos costumes. Mostrar que o casamento de um negro com uma branca, seja de que hierarquia for, é um escândalo, principalmente na sociedade brasileira, não é perseguir o negro, ofendê-lo, nem condená-lo ao celibato. Há belezas de todas as cores; casem os pretos com os pretos; é isto muito mais conforme as leis da natureza e sobretudo com as consuetudinárias que regem os povos cultos.¹⁸⁷

Toda a citação é ilustrativa das bases a partir das quais o censor fundamentou o seu parecer sobre o drama e confirma a preocupação de Victorino de Barros com o *status quo* e com os signos do poder. Daí a necessidade de impedir qualquer possibilidade de interação entre as classes dominantes e as dominadas; pensamento que se fortalece a partir de uma descrição pejorativa do negro e da construção de todo um aparato discursivo para ratificar a supremacia do branco e apresentar o desenho eurocêntrico de sociedade preconizado pelas elites.

Apresentando o casamento do negro com uma branca como uma ação ilegal, capaz de ferir os costumes e desrespeitar as leis das nações cultas, Victorino de Barros ratificou o veto à peça. Já o segundo censor, justificara o seu veto ressaltando que a peça, por ter como cenário o contexto histórico da queda da Bastilha, poderia facilitar o surgimento de movimentos populares revolucionários. Para José Gonçalves Ferreira, o risco da obra *Dr. Fabiano* referia-se ao que o enredo podia sugerir contra a manutenção da ordem e dos poderes constituídos. E em seu julgamento, o censor terminou por desenhar o que seria um dos grandes temores das classes dominantes da época. Em nome desse “receio”, o reverendo assim finalizou o seu parecer:

¹⁸⁷ Idem.

Há, porém, neste drama cenas que me fazem vacilar na declaração de meu voto. Cenas revolucionárias, prepotência popular(...) enfim, tudo me leva à convicção de que o efeito que deve produzir este drama no espírito do nosso povo não herde os benefícios; porém necessariamente os inconvenientes.¹⁸⁸

Já Victorino, pouca atenção deu a tais “cenas revolucionárias” para ele o problema da peça era a representação heróica do negro, a suposta filiação da composição ao realismo e todas as conseqüências decorrentes dessa “parceria”. Em sua opinião,

Só o furor da seita de que se acham tomados os modernos iconoclastas, sacerdotes do extravagante realismo, é que poderia engendrar semelhante prostituição de tudo quanto na sociedade tem sido respeitado pelo perpassar do século.

(...)

Quanto a mim, o drama em questão deve ser condenado à perpétua reprovação(...).¹⁸⁹

Na peça *Mistérios sociais*, avaliada por Victorino de Barros, nesse mesmo ano, o censor conferiu o veto à composição também condenando-a por pertencer à linhagem de obras filiadas à escola realista. Também nessa composição, a crítica ao realismo associava-se à representação que o autor, César de Lacerda, fizera da sociedade. Para o censor, o autor, ao unir um liberto a uma baronesa, teria atentado contra as leis sociais, o que sugeria, aos olhos do público, uma descrição “deformada” e a expressão de comportamentos desfavoráveis à ordem estabelecida.

De acordo com o que pôde ser observado, os motivos de condenação de uma obra eram variáveis e não obedeciam a critérios claros para aqueles que dependiam da aprovação do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Dependendo da “linha” do censor, uma mesma obra podia ser elogiada ou “fulminada” pela instituição. A

¹⁸⁸ Parecer datado de 20 de agosto de 1859.

¹⁸⁹ Parecer datado de 14 de dezembro de 1859.

filiação ao realismo foi matéria de debate e motivo de emissão de muitos pareceres contrários e, em alguns casos, favoráveis, mas a contragosto dos censores. Sobre as manifestações da censura a respeito da chamada estética realista, apenas em Machado encontramos sugerida uma simpatia pela tendência. Assim, a adesão a essa escola poderia tornar-se um inconveniente para o autor, visto que o censor designado para avaliar a sua obra poderia considerá-la “nociva” somente pela escolha temática. Os julgamentos também podiam ser movidos por “humores” e circunstâncias bizarras que poderiam ser explicados pelo que Victorino de Barros denominou de “predisposição contra” ou, ainda, nomeou de “auspícios desagradáveis e suspeitosos” que se apossavam dos censores quando chegavam às suas mãos peças lidas como filiadas à escola moderna.

É nesse sentido que Victorino de Barros, na avaliação da peça *Dr. Fabiano*, esbravejou contra o realismo, associando-o ao que ele considerava ser uma atitude em defesa dos negros. No parecer que escreveu, utilizou palavras como “negrolofismo” e “negrófilo” – termos que nos nossos dias não encontram nenhuma referência quanto ao uso da linguagem, mas que, na época, poderiam referir-se aos partidários da abolição da escravatura. – atribuindo-as aos chamados “iconoclastas” filiados à nova escola. Tais palavras, no texto, foram destacadas e consideradas indicadoras de uma postura perigosa, ofensiva; e, para Victorino de Barros, ilustravam uma tentativa “imoral” de subverter as “leis naturais” da sociedade, em que o negro já tinha o seu lugar definido. Assim, o “realismo” mais uma vez é usado como causa de todos os “desvios” e “imperfeições” da peça. E, nele e por ele, o censor sente-se autorizado a não recomendar a representação da peça. Diante do exposto, vê-se que o realismo, em verdade, era um “rótulo” útil para abrigar todas as “desconfianças” do censor em relação à obra. A aversão que Victorino de Barros declarava nutrir em relação à tendência, correspondia, em verdade,

a uma ojeriza a tudo que pusesse em risco as instituições oficiais e o poder das classes dominantes; bem como a consolidação de seus costumes e de seu padrão de moralidade.

Um episódio ocorrido em 1858, por ocasião de uma censura feita, por Victorino de Barros, à peça *Sr. Coutinho*, revelaria outras estratégias utilizadas pelos censores para reprovação das peças que chegavam à instituição. A referida peça é julgada por dois censores. O primeiro, José Pedro M. Pinheiro¹⁹⁰, nela identifica muitos defeitos de estilo e de uso da linguagem. Por conta disso, sugere um conjunto de emendas que deveriam alterar a distribuição de cenas, a construção dos diálogos, os caracteres das personagens e todo o estilo da composição. O censor conclui o parecer dizendo que, sem essa correção – que segundo ele, “importaria uma obra quase de toda nova” – a peça não seria liberada para subir aos palcos.

O segundo censor designado para avaliar a peça foi Victorino de Barros. Este corroborou o parecer do primeiro. Ma não propôs emendas, por considerar a peça uma obra incorrigível. Confessando que, apesar de ela nada conter de ofensivo à moral, à religião e às instituições oficiais, seu voto era pela reprovação do drama. E indicando profunda ironia e desdém em relação ao modo como o autor da obra receberia o veto, fez a seguinte orientação: “E o governo Imperial acaba de estabelecer recurso para as peças reprovadas. Se o *Sr. José Coutinho* for reprovado, aproveite esse recurso e então se conhecerá quem tem razão, se o recorrido ou o recorrente.”¹⁹¹ Com essas palavras, Victorino de Barros revela, por um lado, que o seu veto à representação da peça poderia ser questionado, por outro, confirma que o critério utilizado para a reprovação da obra não estava em consonância com a rotina do **Conservatório Dramático Brasileiro**, sempre

190 Censura feita em 20 de setembro de 1858.

191 Censura feita em 06 de novembro de 1859.

tolerante quanto à avaliação do estilo e do uso da linguagem. Observa-se que, no referido caso, os “defeitos” que, tradicionalmente, eram apenas motivo de “lamúrias” e de “irritação” dos censores, tornam-se a condição para o veto, fato que ratifica a ausência de critérios de julgamento das obras que eram enviadas à instituição.

A declaração feita por Victorino de Barros também revela que essa ausência de critérios para o julgamento das composições tinha atingido proporções alarmantes a ponto de o imperador permitir a solicitação de recursos relativos à censura feita pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**. Importa ressaltar que o censor que antecedeu Victorino de Barros na leitura da peça, antes de iniciar a avaliação da obra, buscou justificar o seu desapontamento diante da baixa qualidade da composição e o parecer negativo que dela seria obrigado a fazer. Eis alguns fragmentos do texto de José Pedro M. Pinheiro:

Se o dever não exerce tanto poder sobre o homem social, se o seu desempenho não compensasse os dissabores que lhe sujeitam o despeito e a maledicência a cujos efeitos se contrapõe a satisfação íntima, que resulta das boas ações, o **Conservatório Dramático Brasileiro** ver-se-ia na necessidade não cumprir os fins de sua instituição.

(...)

Eu teria de louvar sempre as produções, acerca das quais houvesse de anunciar o meu juízo (...).

Há um verdadeiro holocausto quando um membro do **Conservatório Dramático Brasileiro** formula o seu pensamento em contrário a alguma peça teatral, ainda que seja um desses abortos literários, que sobre a cena provocasse o riso (...) ou acendesse as chamas do pudor nas faces dos espectadores menos escrupulosos.¹⁹²

Além de insinuar que o único estímulo para a instituição continuar exercendo o seu trabalho era a consciência do dever, o censor também sugere que um dos problemas enfrentados pelo **Conservatório Dramático Brasileiro** era a recepção pouco acolhedora dos pareceres emitidos pela censura. Daí o receio do primeiro

¹⁹² Censura feita em 20 de setembro de 1858.

censor ao iniciar a avaliação da obra. Em seu parecer, ele também protegeu a instituição de possíveis críticas ao destacar que a omissão do **Conservatório Dramático Brasileiro** frente a obras “viciosas”, “imperfeitas” seria fatal à moralidade pública e ao gosto. Nesse caso, a peça em questão representaria um atentado ao que os censores consideravam ser “bom gosto”. O parecer escrito por Victorino de Barros, também expressa preocupação com a “imagem” e a credibilidade da instituição. Sobre o assunto, o censor fez o seguinte comentário:

Honra pois ao nobre 1º censor do “Sr. José Coutinho”, comédia-drama em 2 atos por ter com seu luminoso parecer posto a descoberto os defeitos desta composição assim por como por haver judiciosamente mostrado a sem razão(sic) daqueles que se têm feito cargo de desacreditar ante o público a instituição do **Conservatório Dramático Brasileiro** (...)[grifos nossos]¹⁹³

Como se vê, o segundo censor parece também rebelar-se contra uma possível investida contra o **Conservatório Dramático Brasileiro**.

A instituição, ao longo de sua existência, sempre enfrentou problemas de jurisdição com a polícia, e, como se sabe, também teve de lidar com outros conflitos advindos de críticas e polêmicas publicadas pela imprensa da época. A preocupação dos censores em defender a “imagem” e o trabalho do órgão antecipa pontos da crise que, alguns anos depois, seria responsável pela extinção do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

Em 1860, a instituição emitiu um ofício ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, Angelo Muniz da Silva Ferrez, apresentando um relatório sobre o trabalho realizado pela instituição ao longo do ano de 1859. O documento é bastante ilustrativo e serve de parâmetro para avaliarmos a dimensão

¹⁹³ Censura feita em 06 de novembro de 1858.

do isolamento da instituição e o grau de distanciamento entre aquilo que o órgão acreditava ser e o que ele efetivamente era. O documento era uma espécie de “prestação de contas” do **Conservatório Dramático Brasileiro** ao governo imperial, tendo por principal motivo a liberação do subsídio anual que recebia do ministério. No texto enviado ao ministro, a instituição ratificou o seu objetivo de “melhorar” a arte dramática nacional e de fazer a censura das peças que subiam aos teatros da corte. Junto a esses fins primários, o órgão confirmou a sua intenção de alçar vãos mais altos no que dizia respeito à sua atuação no campo teatral. No entanto, o **Conservatório Dramático Brasileiro** tinha clareza dos obstáculos não só relativos ao seu trabalho, mas também referentes à situação da arte dramática no Brasil. Sobre esse assunto, o órgão manifestou-se com as seguintes palavras:

Estudando a causa que não consentia que no Brasil chegasse a arte dramática à altura a que atingira as nações cultas da Europa, reconheceu ser tropeço para a literatura não haver aquele interesse preciso para chamar ao teatro os talentos que, indubitavelmente possuímos, e ser obstáculo para a arte não termos uma escola onde se lecionasse ao ator.

Assim, e por parecer-lhe que devia guiar, animar o autor e o ator, principalmente julgar o **Conservatório Dramático Brasileiro** que, para a execução de seu compromisso devia:

Criar um jornal.

Fundar uma escola de declamação, etc.

Estabelecer a crítica literária das peças originais brasileiras.

Corrigir na parte lingüística todas as composições em português que lhe são enviadas para licenciar.

E, com o exemplo de Portugal, organizar e apresentar à sábia apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade dramática.¹⁹⁴

Ao mesmo tempo em que apresentou ao governo quais deveriam ser as ações necessárias ao desenvolvimento da arte dramática, ações que claramente transcendiam ao mero exercício censório, o **Conservatório Dramático Brasileiro** também explicitou a sua própria limitação ao dizer “(...) só se tem ocupado a Associação com o projeto mencionado e com a crítica e emenda das peças sendo este

¹⁹⁴ Documentado datado de 19 de janeiro de 1860.

último trabalho por enquanto sem frutos(...). A censura prévia tem seguido regularmente”¹⁹⁵. Desse modo, o descrédito temido pelos dois censores advinha dessa condição frágil e, conscientemente, medíocre da instituição frente ao que ela pressupunha ser e o que ela verdadeiramente era. Nesse contexto desfavorável para o **Conservatório Dramático Brasileiro**, em que a falta de verbas ia ao encontro de uma baixa receptividade de seu trabalho no meio artístico, o exercício censório tornou-se a única forma de inserção da instituição na sociedade da época. Fato que explica a preocupação dos censores e o seu cuidado em conferir ao ofício que realizava um caráter coletivo e missionário. O mesmo que a instituição acreditou ter até o momento de sua extinção.

5.3. O caso Machado de Assis

Sabe-se que o **Conservatório Dramático Brasileiro** também foi alvo de autores estreados e desconhecidos. Pelo que se observa a partir da leitura dos pareceres emitidos para a instituição, a avaliação da censura oficial era vista por escritores anônimos como uma entrada no mundo das letras. Muitas vezes, os estreados foram espezinhados pelos censores e sua iniciativa de inserção no meio teatral transformadas em verdadeiros fracassos literários.

Em 31 de agosto de 1857, chegou às mãos de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos uma solicitação de censura da peça *A ópera das janelas*. Sem que alguma empresa teatral da época assinasse a requisição de licença, o pedido apenas vinha assinado pelo autor, um estreado que espontaneamente se lançava ao crivo da censura. O autor era o jovem e desconhecido Machado de Assis; a peça, conforme ele mesmo anunciava no documento, uma imitação do francês. A composição, como quase

¹⁹⁵ Idem.

todas as obras que foram avaliadas pelo **Conservatório Dramático Brasileiro**, não sobreviveu ao peso do tempo. Mas o parecer escrito por José Rufino continua a disposição para a leitura. Num breve parecer, bastante contido se comparado ao estilo do censor, Rufino aprovou a composição do estreante Machado de Assis, limitando-se a falar do texto de uma forma genérica, sem elogios ou grandes críticas. Eis o parecer de Rufino sobre o texto:

Li a ópera-cômica intitulada – *A ópera das janelas* - e no meu entender pode ser representada sem inconvenientes, tendo apenas a notar que não haja mais pureza na linguagem e mais vivacidade no diálogo. Creio, porém, que deve fazer efeito pela originalidade.¹⁹⁶

Esse, a nosso ver, foi um importante contato de Machado com a instituição. Mais tarde, ele novamente estabeleceria um diálogo com o **Conservatório Dramático Brasileiro**. No entanto, colocando-se, não no lugar de quem humildemente pede autorização para levar uma peça a público, mas na condição de crítico da atuação do **Conservatório Dramático** no campo da censura teatral. Tal “diálogo” deu-se, em 1859, num artigo várias vezes mencionado neste trabalho. No referido texto, como se sabe, o crítico pôs em xeque a qualidade da censura feita pelo **Conservatório Dramático Brasileiro** e a validade de sua suposta contribuição na afirmação de um teatro nacional, no refinamento do gosto e na “moralização” da cena. O teor do artigo intitulado “Idéias sobre o teatro” já foi também discutido por nós. Importa ressaltar que, nesse novo contato com a instituição, o crítico expôs a sua opinião sobre a censura e o tipo de serviço que o **Conservatório Dramático Brasileiro** poderia desempenhar. Segundo ele, a instituição censória no Brasil estava muito aquém do que ela poderia ser e do que ela efetivamente era nas nações “civilizadas”.

¹⁹⁶ Documento datado de 14 de setembro de 1857.

Interessa também ressaltar que, a partir do posicionamento de Machado a respeito da censura, é possível fazer, ao menos, duas considerações sobre o sentido que o século XIX atribuía a tal prática. Primeiramente, pode-se dizer que, em princípio, havia um consenso em relação à existência de um controle “ilustrado” da atividade teatral – noção que se tornou dominante e que foi corroborada pela difusão da idéia de que o teatro era uma escola de costumes. Esse consenso jamais deixou de existir, mesmo quando o **Conservatório Dramático Brasileiro**, aos olhos da época, excedia-se na função de “guardião” da moral e da decência – excesso muitas vezes denunciado por Machado e por Martins Pena, por exemplo. Embora Martins Pena tenha sido mais contundente em suas críticas contra a censura, observa-se que as falhas eram consideradas como consequência do trabalho do **Conservatório Dramático Brasileiro** ou de alguns de seus censores, visto que, ao longo da existência da instituição e diante dos inúmeros tropeços que fizeram com que o órgão perdesse credibilidade, não existiu por parte da intelectualidade nenhuma ação oficial contra o controle da atividade artística. Machado de Assis, que se manifestou publicamente contra a instituição, condenou o “**Conservatório Dramático Brasileiro** atual”, ou seja, contemporâneo a ele, não a existência de um órgão de censura teatral, ao contrário, defendeu a existência de tal “préstimo” ao teatro nacional, considerando-o natural e necessário às nações civilizadas.

Se a existência de uma instituição censória não era considerada um problema para os homens de letras, pode-se dizer que ser censor não equivalia a ser odiado ou execrado do convívio social. Os “excessos” praticados pelo **Conservatório Dramático Brasileiro** atentavam contra a própria instituição, não contra a “idéia” de censura, que, pelo que consta, era considerada uma “instrumento” útil ao

desenvolvimento e à difusão dos “costumes civilizados”. Em outras palavras, a censura era vista como uma prática necessária à modernização.

Um outro aspecto que interessa destacar é a relação entre censura moral e censura estética, que constitui uma outra especificidade da noção de censura cultivada pelo século XIX. Embora aos nossos olhos pareça impossível associar intenções estéticas ao exercício censório, vale dizer que homens como Machado de Assis, defendiam a relação entre censura estética e censura moral. Acreditando que o **Conservatório Dramático Brasileiro** tinha um papel formador de um “bom gosto” para as artes dramáticas, mas entendendo também que o teatro “carecia “ de moralização, Machado ofereceu-nos um importante eixo de análise para pensarmos a sua própria ação como censor.

Sabe-se que Machado de Assis participou das duas fases do **Conservatório Dramático Brasileiro**. No entanto, como *corpus* de análise tomaremos os pareceres que ele escreveu no período de 1862 a 1864. Ao todo são dezesseis pareceres; o que significa uma produtividade baixa, tendo em vista a atuação de José Rufino e mesmo de Victorino de Barros. Desses dezesseis pareceres avaliados ao longo desse período, parte foi feita a partir da leitura de peças nacionais. Dessas peças julgadas por Machado, pode-se perceber que o seu discurso como censor, apesar da especificidade de valorizar uma “censura literária”, não se distanciava daquele produzido pelos demais censores que cotidianamente emitiam pareceres em nome da instituição.

Quando se tornou sócio do **Conservatório Dramático Brasileiro**, o órgão já estava caminhando para o “ocaso” e havia perdido a pouca credibilidade que conquistara, visto que apenas sobrevivia às várias crises e intempéries atravessadas durante as décadas de 40 e 50. No entanto, pode-se dizer que a mesma

concepção de atividade teatral que embalara a “renovação” da cena nacional na década anterior permanece vigorosa e continua influenciando Machado de Assis em sua atividade crítica e também na elaboração dos juízos para o **Conservatório Dramático Brasileiro**. Observa-se, em seus pareceres, o mesmo desejo de modernização da sociedade e de refinamento dos costumes através da atividade artística, o que muito aproximou o seu discurso dos ideais que, ao longo do Segundo Reinado, motivaram transformações que vão desde o fortalecimento político e militar do Estado até a fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e do próprio **Conservatório Dramático Brasileiro**. Embora marcados pelas especificidades relativas à natureza de cada uma das instâncias de produção discursiva, os textos de crítica e os pareceres de censura escritos por Machado expressam um mesmo ideal de atividade artística.

Em 1866, Machado de Assis já se afirmara como crítico e produzira importantes estudos sobre o teatro nacional. Em especial destacara a participação de autores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo na afirmação de uma arte dramática brasileira. Nesses artigos, escritos após a extinção do **Conservatório Dramático Brasileiro**, é nítida a constatação de que, no Brasil, muito pouco se fazia em prol do melhoramento das condições de produção artística e intelectual. Em 1859, o crítico já havia detectado esse problema e entedera que a renovação do papel do **Conservatório Dramático Brasileiro**, limitado a uma censura moral das obras, contribuiria para o fortalecimento do teatro. Apontando para a gravidade da situação em que se encontrava as artes, o crítico fez a seguinte análise do momento em que vivia:

Esta demora em executar uma obra tão necessária ao país pode ter causas diversas, mas seguramente que uma delas é a natural alternativa da balança política; cremos, porém, que os interesses da arte entram naquela ordem de interesses perpétuos da sociedade, que andam a cargo da entidade moral do

governo, e constituem, nesse caso, um dever geral e comum. Se, depois de tantos anos de amarga experiência, e dolorosas decepções, não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção do gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes nem fiéis.¹⁹⁷

Nesse artigo, Machado é mais direto ao relacionar a afirmação da atividade artística nacional a uma iniciativa política, a um compromisso do governo com a sociedade. Em relação ao que dissera, em 1859, observa-se um amadurecimento do crítico em relação a um problema cuja solução anteriormente fora associada a “ideal artístico”, “missão” e, ainda, “empenho” dos homens de letras e, especialmente, da crítica. Longe de relacionar a melhoria do teatro apenas a uma ação pedagógica, moralizante e missionária da intelectualidade, Machado parece ter entendido que a ação do Estado era fundamental nesse processo; conforme sugere o fragmento abaixo:

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatúária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto do público.¹⁹⁸

Entretanto, quanto à crença de que a arte deveria servir como um instrumento de moralização e formação do público, o crítico parece ter mantido a sua opinião. É o que demonstra a avaliação que fez da polêmica que envolveu a proibição da peça *As asas de um anjo*, de José de Alencar; em artigo publicado em 1866. Ao referir-se à comédia, *Mãe*, que sucedera a *As asas de um anjo*, Machado considerou que o autor recuperara-se aos olhos do público por ter composto uma obra em sintonia com os valores e as expectativas da sociedade fluminense. Conforme declarou no artigo,

Às *As Asas de um anjo* sucedeu um drama, a que o autor intitulou *Mãe*. O contraste não podia ser maior; saíamos de uma comédia que contrariava os nossos sentimentos e as nossas idéias, e assistíamos ao melhor de todos os dramas

¹⁹⁷ ASSIS, Machado de. “O teatro nacional”. Op.cit.,p.864.

¹⁹⁸ Ibidem, p.862.

nacionais até hoje representados; estávamos diante de uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída. Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores.¹⁹⁹

O viés moralizante que encontrava adeptos em diversos setores da sociedade do século XIX, com a adesão da maioria dos homens de letras, obviamente, não poderia estar ausente da concepção de atividade literária expressa por Machado de Assis. É o que revela a citação acima. E, como não podia deixar de ser, é o que revela a leitura dos pareceres que o crítico escreveu para o **Conservatório Dramático Brasileiro**.

Como já tivemos oportunidade de dizer, as peças nacionais, aos olhos de Machado, deveriam passar por um exame mais minucioso. Essa “minúcia, muitas vezes, correspondia a uma leitura rigorosa de todas as interpretações possíveis dos enredos frente aos valores e os costumes considerados oficiais. A primeira peça nacional julgada por Machado foi *Um casamento da época*, de autoria de Constantino do Amaral Tavares, dramaturgo reconhecido na Bahia. Na avaliação que foi feita, com já mencionamos, o censor deixou explícita a sua intenção de ser mais rigoroso em seu juízo pelo fato de a obra ser um exemplar do incipiente teatro nacional. E a promessa de análise rigorosa é cumprida. A avaliação de Machado apontou inúmeros problemas na construção do texto e, especificamente, julgou que a obra poderia ferir os “bons costumes” por apresentar uma baronesa, espécie de **raisonneur** da obra, indicando à protagonista – moça infeliz vítima de um casamento de conveniência – o divórcio como alternativa. Para o censor,

¹⁹⁹ ASSIS, Machado de. “O teatro de José de Alencar”. Op.cit., p.875.

A baronesa responde a Elvira [a protagonista] lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada (sic) que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso.²⁰⁰

E Machado, mesmo após reconhecer que o autor tentara amenizar o “peso” de tal sugestão, ao apresentar à platéia a difícil situação da mulher desquitada, assim concluiu a sua idéia: “ Para mim, isto é secundário. A simples enunciação da palavra basta para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza de costumes”²⁰¹. Não há dúvida de que a representação da mulher fornecia fartos e fecundos “motes” que possibilitavam que a crítica e a censura da época fizessem grandes e calorosos debates sobre o assunto. Tal como o demonstrou a polêmica surgida em torno da peça nacional *Espinhos de uma flor*, também julgada por Machado de Assis.

1862, ano em que Machado fez o julgamento da peça, é também o ano em que Alencar lança um livro que, pela temática, tinha grandes possibilidades de tornar-se polêmico. O livro lançado foi *Lucíola*. E a temática polêmica, atualizando o estilo de *As asas de um anjo*, referia-se ao luxo, à paixão e aos infortúnios de uma mulher que se entregara à vida mundana. Contrariando as expectativas, talvez do autor, o livro não causa nenhum rebuliço no meio literário. Ao contrário, ganha simpatia do público. No entanto, Alencar, talvez por precaução, tinha assinado o livro com pseudônimo, tomando todos os cuidados para que o seu livro não fosse considerado imoral. E não o foi. O motivo dessa “concessão” da sociedade fluminense, a nosso ver, pode ser explicado com o auxílio da leitura das palavras de Luis Filipe Ribeiro:

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como

²⁰⁰ Censura feita em 08 de abril de 1862.

²⁰¹ Idem.

entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia ser e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral.²⁰²

Nessa perspectiva, Alencar fora salvo pelo seu desejo de “manter os padrões”. E isso ele verdadeiramente faz na narrativa em questão, ao transformar a deslumbrante, ousada e sensual cortesã em uma mulher apática, pálida, religiosa e contrita. Transformando o perfil inicial da protagonista, e “livrando-a” de todas as características mundanas até fazê-la quase santa, o autor prepara a ex-cortesã para receber do público e da sociedade o eterno perdão. Como se vê, o autor, em nome da moral e do “bons costumes” provocara uma reviravolta no perfil da personagem.

A mesma coerência em relação aos princípios da sociedade da época Machado parece cobrar de Constantino do Amaral Tavares que, por umas palavras inadequadas, correu o risco de ver a sua peça condenada à obscuridade. Para felicidade do autor, isso não aconteceu. O censor sugeriu algumas emendas relativas à estruturação do texto e à construção das personagens, reclamou de muitas cenas, por ele, consideradas inúteis, mas, ao fim, liberou a peça para ser representada em qualquer teatro da corte.

Avaliação semelhante recebeu a peça *As mulheres do palco*, julgada por Machado em 1863. De início, ao ler a composição, o censor lamentou a escolha do enredo, segundo ele, imitação exagerada de *A dama das camélias*, de Dumas. Para ele, o enredo constituía “Essa matéria estranha, a que o autor sacrifica paixões e os sentimentos (...) à força de apreciarem a sociedade, os vícios, os sentimentos e as paixões,

202 RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996, p.92-93.

fazem desaparecer da peça todos os elementos que a deviam constituir.”²⁰³ Apesar de informar que o tema de que tratava a obra já tinha sido por demais explorado e que, em nada, a peça poderia ser considerada original, Machado aprovou a composição.

As peças nacionais foram “normalmente” criticadas de forma severa pelo censor. Os elogios foram raros. E os que nós encontramos podem ser considerados suspeitos, visto que foram feitos a peças tidas como “adaptação” à cena brasileira. É o que revela o julgamento da peça *Finalmente*, Antônio Moutinho de Sousa, avaliada em 1862. “Terminamos com a aprovação desta comédia, cumpre-me dirigir ao Sr. Moutinho um cumprimento pelo seu trabalho. Trasladou a composição que parece originariamente francesa para português cuidado e polido.”²⁰⁴

Além de ser um elogio direcionado a uma adaptação, o autor elogiado também não era brasileiro. Antônio Moutinho de Sousa era português e chegara ao Brasil em 1858 e retornou a Portugal em 1863. No período em que esteve no país, atuou com ator, diretor e dramaturgo. Eis as razões pelas quais os elogios em relação à produção dramática nacional podem ser consideradas suspeitas...

De acordo com Machado, a composição também merecia destaque por levar ao palco a leveza e graça vindas de situações em que a “moralização” do público não era uma prioridade. Nesse sentido, Machado parece sugerir que a velha receita “moderna” de moralização através da arte nem sempre fora unanimidade. Segundo ele,

Não visando a pintura dos caracteres nem a reprodução dos costumes, essas peças preenchem o fim a que são destinadas, com um mérito igual às composições de outro gênero.

(...)

Há muitas composições deste gênero e que fazem o repertório festejado do Palais-Royal de Paris, cuja base é o escândalo doméstico, sem fins moralizadores,

²⁰³ Censura feita em 14 de setembro de 1863.

²⁰⁴ Censura feita em 20 de março de 1862.

assunto que anda agora em moda. Esta comédia está limpa dessa gafa invasora. Ainda bem [grifo do autor].²⁰⁵

Em junho de 1863, Machado avaliou a peça *O anel de ferro*²⁰⁶. Sem indicação de autoria, a peça foi recebida pelo censor como obra ilustrativa de “uma nascente literatura dramática”. Lida como obra contemporânea, a peça recebeu estímulos e o autor anônimo, conselhos. De acordo com Machado, a obra acusava qualidades e revelava um talento que necessitava apenas de um maior estudo dos “mestres” – não indicou quais – e maior cuidado e reflexão para reproduzir na peça os caracteres. Entretanto, o censor também assinalou que ao autor faltava adquirir os meios de tonar a paixão e o talento instrumentos eficazes na obtenção do efeito e na verossimilhança. Ao final do parecer, Machado mostrou-se simpático aos esforços do autor e disse:

Estas observações têm por fim indicar de passagem ao autor os escolhos a evitar no futuro, se as faço com liberdade, faço-as também com a convicção de que o talento do autor pode sem dúvida triunfar dos defeitos de hoje e tomar consciensiosamente o caminho do progresso.²⁰⁷

Quanto ao tipo de recepção dada por Machado às peças *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, *As conveniências* e *Espinhos de uma flor*, todas peças nacionais, já tivemos oportunidade de saber. A penúltima obra avaliada pelo crítico, na primeira fase do **Conservatório Dramático Brasileiro**, foi a peça intitulada *O filho do erro*. A composição era assinada pelo autor de *Espinhos de uma flor*, José Ricardo Garcia Pires. Diferente do que fizera ao avaliar *Espinhos de uma flor*, num parecer curto, mas não menos severo, Machado definiu a obra como sendo uma composição defeituosa literariamente. Contudo, declarou nela não encontrar problema que a colocasse fora das

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Encontramos referência a esse mesmo título na lista de peças encenadas pela companhia de João Caetano, no teatro Constitucional Fluminense, entre 1834 e 1835.

²⁰⁷ Censura feita em 20 de junho de 1863.

“condições legais e morais” de representação. Com essas palavras, o censor declarou-se favorável à representação do drama. Já a primeira peça julgada, por ser considerada imoral e nociva aos costumes da sociedade, foi reprovada.

A última peça que recebeu o juízo de Machado de Assis foi a comédia de Luís C. P. Guimarães Júnior, intitulada *Ao entrar na sociedade*. Recebida também com a mesma severidade, que Machado declarara ser o seu princípio de análise das peças nacionais, a obra foi considerada reticente e algumas cenas foram avaliadas como pouco dinâmicas e sem vida. Não deixando, é claro, de elogiar os “conseguidos” do estreado, Machado concluiu seu parecer com palavras de incentivos à produção dramática e aos novos talentos que se lançavam em tal empreitada.

Observa-se que os julgamentos de peças nacionais feitos por Machado de Assis obedeciam, mais ou menos, a uma mesma “tônica”. Em primeiro lugar, obviamente, as peças eram submetidas a uma avaliação moral; num segundo momento, deveria ocorrer a avaliação literária. Apesar de valorizar a censura estética das obras, Machado jamais considerou as imperfeições de estilo condição para proibir a encenação das obras que lhe chegavam às mãos. O mesmo pode ser dito sobre a atuação de Alencar também como censor do **Conservatório Dramático Brasileiro**. Em 1858, o já conhecido e respeitado Alencar escreveu o seguinte parecer da peça *As ruínas de Calatarra*: “O drama *As ruínas de Calatarra* em minha opinião não tem nada que ofenda o Regulamento do **Conservatório Dramático Brasileiro**, mas é um assassinato cruel da literatura e da língua portuguesa.”²⁰⁸ Como Machado, José de Alencar respeitou o Regulamento da instituição, que não previa reprovação decorrente de falhas de estilo.

²⁰⁸ Censura feita em 12 de janeiro de 1858.

As composições estrangeiras, nas mãos de Machado, tiveram, de modo geral, uma sorte melhor, com exceção da peça *Clermont ou a mulher do artista*, aprovada, mas considerada fastidiosa, mal alinhavada e expressão do que seria uma “ banalidade literária”. A peça foi, anteriormente, encenada em 1852, na corte e, segundo Machado, tratava-se de uma obra que nada valia. Embora não tivesse “autoridade” para reprovar a tradução que lhe chegara às mãos, Machado fez questão de ressaltar os defeitos da obra:

Se a peça nada vale por si, a tradução veio torná-la mais inferior ainda se é possível (...).

Pena é que os nossos teatros se alimentem de composições tais, sem a menor sombra de mérito, destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro. Compunge deveras um tal estado de coisas a que o governo podia e devia pôr termo iniciando uma reforma que assinalasse ao teatro o seu verdadeiro lugar.²⁰⁹

Sem poder proibir a encenação da peça, o censor, a contragosto, manifestou-se:

Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição por que entendo que contribuo para 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 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.²¹⁰

Situação semelhante decorreria do julgamento da peça *Íntimos*, de Victorien Sardou, julgada duas vezes por Machado, por ter sido apresentada em duas diferentes traduções. A primeira, elogiada e muito bem acolhida pelo censor – que a liberou para ser representada na inauguração do teatro Ateneu Dramático. A segunda, solicitada pelo Teatro de São Pedro de Alcântara, fora considerada deplorável, fato que

²⁰⁹ Censura feita em 16 de março de 1862.

²¹⁰ Idem.

seria agravado por ser o São Pedro um teatro subvencionado pelo governo imperial. Segundo Machado, do referido teatro deveriam partir o ensino e o firme propósito de formar o público. Pelo que as palavras do censor sugerem, além de não primar pela qualidade das peças que eram representadas, o teatro também era muito pouco organizado:

Não me resta mais do que recomendar que se faça sentir às pessoas que remetem peças ao **Conservatório Dramático Brasileiro**, ou precisando mais, às pessoas que remetem peças como esta nos foi remetida, quanto a nossa instituição é digna e séria. O caderno em que está escrita a comédia *Os nossos íntimos* [título escolhido pelo tradutor] parece haver saído de uma taverna, tal é o seu aspecto imundo e pouco compatível com a decência do **Conservatório Dramático Brasileiro**.²¹¹

Aliás, a organização também parecia não ser uma das poucas qualidades do **Conservatório Dramático Brasileiro**, visto que muitos de seus documentos mais parecem rascunhos pela ausência de cuidado, inclusive foram encontrados no arquivo da instituição pareceres escritos, em meio a tantas rasuras, que a impressão que fica ao leitor de hoje é a de que a escrita dos juízos das peças dava-se de maneira extremamente irregular. Não só a escrita dos pareceres, mas toda a documentação também parece ter sido emitida de uma maneira visivelmente desorganizada. Inclusive há notícias de pareceres que foram feitos no próprio exemplar da obra enviada à instituição, como foi o caso da peça *As mulheres de mármore*.

Outras peças traduzidas foram avaliadas por Machado. Muitas consideradas por ele importantes contribuições da escola moderna para o enriquecimento do teatro nacional. Entre elas *Os Descarados*, de Émile Augier, e as *As leões pobres*, fruto de uma parceria entre o referido autor e Édouard Fournier. Essas manifestações, frente ao conservadorismo da instituição e às restrições à escola moderna, revelam uma peculiaridade em relação ao “olhar” que Machado lançava sobre o meio

²¹¹ Idem.

teatral da época, profundamente sintonizado com as novidades vindas da Europa. Outras traduções também foram avaliadas por Machado de Assis como *As garatujas*, cujo parecer é apenas elogioso, e *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, peça aprovada pelo censor, mas considerada grotesca e sem qualidades literárias. Já a peça nacional *A mulher que o mundo respeita* não gozou de mesma sorte e, acusada de imoral, não merecendo sequer a apreciação literária, recebeu o veto imediato de Machado.

A respeito da atuação do crítico na primeira fase do **Conservatório Dramático Brasileiro** pode-se dizer que, como um homem do século XIX, o Machado lidou com as questões referentes à produção artística a partir do que era caro à sua época. Por conceber a atividade artística como formadora de valores e o teatro como escola de costumes, o seu trabalho com censor, a nosso ver, coaduna-se aos ideais sobre arte cultivados dentro e fora da instituição censória. Assim, por essa crença, por esse ideal, José Rufino, Victorino de Barros e Machado de Assis representam, separadamente, aspectos de uma mesma mentalidade que fundia e confundia a arte, moralidade civilidade com os rigorosos e impositivos padrões de comportamento característicos das classes dominantes. No entanto, não se pode dizer que, para Machado, a busca do equilíbrio, a fim de que a arte não se tornasse uma extensão quer da sacristia, quer dos paços do império, não tenha existido de fato. Existiu, apesar de irmanada à sua face oposta, compondo uma longa e insolucionável contradição que ora na crítica, ora nos pareceres de censura, revelou-nos quão movediços foram os caminhos percorridos pelos homens de letras do século XIX.

6. Considerações Finais

Em 1860, o **Conservatório Dramático Brasileiro**, em relatório enviado ao Ministério dos Negócios do Império, fizera um “balanço” do trabalho realizado durante o ano de 1859. Declarando apenas ter podido dar conta da censura das peças que chegavam à instituição, o órgão explicou-se e apontou os empecilhos que o afastavam de seus maiores objetivos referentes a uma ação mais direta e produtiva no campo das artes dramáticas. Os problemas apresentados não foram novos: falta de verba, conflitos com as empresas teatrais, por conta do desrespeito aos juízos feitos pela censura... No mesmo relatório, o secretário da instituição declarava também não serem novidade as dificuldades que afastavam o órgão da realização de seus projetos mais ambiciosos.

Além dessa espécie de lamento, no documento é possível encontrar o retrato da situação financeira do **Conservatório Dramático Brasileiro**. O corpo de funcionários da instituição resumia-se em um escriturário, um contínuo e um porteiro. A gratificação paga aos três representava um total de 672\$000. A subvenção anual recebida pelo governo imperial era de 600\$000. E além das despesas com os funcionários, o **Conservatório Dramático Brasileiro** ainda gastava um percentual de

suas finanças com anúncios. No ano de 1859, esse total foi de 200\$000. Como é possível observar, o que a instituição recebia do governo não era suficiente nem para que o órgão pagasse suas despesas básicas.

Sobre as peças censuradas no período, 134 foram escritas por franceses, 49 eram de autores brasileiros e 67 escritas por portugueses. Ao total, a instituição julgou 250 peças. Dessas, 15 foram reprovadas. Ao que parece, o **Conservatório Dramático Brasileiro** mais aprovou do que reprovou peças ao longo daquele ano.

O documento também coloca o teatro Ginásio Dramático no primeiro lugar, quanto à variedade de peças encenadas. Em segundo, encontramos o São Pedro de Alcântara. Curiosamente, observa-se que, das peças que foram enviadas pelos teatros de maior renome, poucas receberam veto. Já o maior número das reprovadas, relacionava-se às enviadas pelos teatros particulares, ou seja, pelas casas de espetáculo menos expressivas na época e, provavelmente, de maior apelo popular.

A partir desse relatório, salta também aos olhos a predominância francófona na escolha do repertório dos teatros, fato que reforçou a insatisfação do próprio **Conservatório Dramático Brasileiro** com o trabalho que vinha realizando – insatisfação também já conhecida por nós. Os anos posteriores ao período descrito no documento acima citado, não foram mais felizes para a instituição que depois de muito “debater-se”, depois de muito reclamar dos autores, do público, dos empresários e da omissão do governo, em 1864, encerrou as suas atividades. A censura teatral, no entanto, continuou a ser feita, voltando a ser responsabilidade exclusiva da polícia.

O fracasso administrativo e financeiro do **Conservatório Dramático Brasileiro**, ilustrado acima, a nosso ver, não significou a sua inércia quanto à

difusão de valores e à sua intervenção coercitiva no campo da representação e da formulação de opiniões e ideais sobre a atividade artística e sobre a sociedade como um todo.

Ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar o quanto a instituição atrelava-se à mentalidade dominante e o tanto que seus censores fizeram em prol da manutenção dos privilégios e preconceitos das elites. O resultado dessa atuação, dessa adesão às forças da ordem não foi desprezível. Ao contrário, demarcou um lugar de domínio quer no campo da política, quer no campo das artes, visto que, aos que nada tinham, ser censor ou ter a obra avaliada pelos “guardiões” da moral e da decência podia ser um indício de uma ascensão social e de reconhecimento público. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a importância da instituição e sua força simbólica podem ser melhor definidas a partir de sua estreita relação com o poder. De acordo com Michel Foucault,

Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.²¹²

Assim, ainda que contando com intempéries, o **Conservatório Dramático Brasileiro** caracterizou-se como instituição de poder. Nele se manteve e, em nome dele e por ele, selecionou verdades e condenou autores e composições à obscuridade; impôs e consolidou recortes sobre a mulher, sobre o negro, sobre a fé e sobre o que era bom ou ruim para o Estado nacional. Desse modo, acreditamos que, mesmo agônico, o poder e o papel coercitivo e, é claro, conservador da instituição foram, em verdade, a principal realização do órgão enquanto existiu. Essa tarefa jamais foi protelada, quer pela ausência de verba, quer pelo desânimo de seus sócios, frente ao vexame público

²¹² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993, p.75.

da instituição. Por outro lado, é importante ressaltar que nem todos os censores exerceram tal poder utilizando as mesmas estratégias. Essas foram variáveis: ora mais, ora menos rigorosas; ora mais, ora menos conservadoras; mas todas desembocavam num mesmo mar.

A literatura, o teatro e a crítica não foram mais felizes. Sob a tutela indireta do poder imperial e com a crença de que a proteção do governo era a alternativa para a solução dos entraves que impediam o fortalecimento da atividade literária e intelectual no país, não era permitido ir muito longe. Dos que constituíram a “grande literatura” e o “grande teatro” da fase áurea do Segundo Reinado, muito poucos ousaram trilhar, publicamente, caminhos mais livres e críticos. Assim, a nosso ver, como uma boa lição de Macedo, vencia a consciência do dever, dever que, por ideal ou conveniência, tornou-se o grande mote das produções literária e crítica da época.

Por outro lado, nos artigos de crítica e nos depoimentos de homens de letras da época, a percepção dos problemas advindos da precariedade das condições da produção intelectual no Brasil, da quantidade de analfabetos, da falta do hábito de leitura, das conseqüências da escravidão, de forma unânime, parecia incomodar a todos. No entanto, a consciência do problema não fez nascer naqueles que denunciavam um desejo de construir alternativas justas e eficazes para tamanhos e desafiantes obstáculos ao crescimento e à afirmação da atividade intelectual, das artes e da economia. Segundo a cartilha da época, quanto mais acirradas fossem as desigualdades entre rico e pobres, entre brancos e negros, entre homens e mulheres, entre senhores e escravos, mais o país avançaria em direção ao desenvolvimento, à civilidade e à consolidação das leis, da moralidade e da ordem...

Daí a necessidade de vetar a representação de peças como *Dr. Fabiano* e *Mistérios Sociais*. Nos discursos que consolidaram o veto a tais

representações, observa-se a tendência em culpar as vítimas, os dominados, pelos problemas ocasionados pelo Regime. Assim, pune-se o escravizado, não a escravidão; condena-se o pobre, não as causas da pobreza. Tal comportamento explica a ação em defesa do “branqueamento” da população e a política de incentivo à chegada e ao estabelecimento de estrangeiros “civilizados” no Brasil...

Tão entranhados e comprometidos estavam todos com a lógica dominante que, mais uma vez, crítica e censura parecem olhar e ver um mesmo horizonte e eleger as mesmas bases do que acreditavam ser a sociedade ideal.

O **Conservatório Dramático Brasileiro**, ao longo desta pesquisa, foi o ponto de partida para a reflexão sobre a produção artística e sobre a sua relação com sociedade da época. Por ter sido fundado na década de 40, buscamos esboçar um desenho da instituição, da política e da vida cultural da corte a partir desse marco temporal. Como foi possível observar, os anos 50 foram áureos, em suas conquistas e em seus fracassos, para o **Conservatório Dramático Brasileiro** que, em decorrência da “revolução” que se operou na vida teatral da corte com a inauguração do Teatro Ginásio Dramático, tornou-se mais requisitado e aumentou o seu volume de trabalho. Consolidada a ênfase no **Conservatório Dramático Brasileiro**, interessou-nos investigar que tipo de relação era possível estabelecer entre a instituição e os demais campos de produção de arte ou de discursos sobre a atividade artística. Como resultado, percebemos que no cenário artístico da época, havia muitas confluências entre a crítica, publicada em jornal, um determinado aspecto das produções literária e teatral e as idéias sobre arte que motivavam e davam sentido à atuação do órgão. A partir da percepção dessa confluência, também compreendemos que, para os homens de letras da época, a existência de uma

instituição censória para regular e “direcionar” a atividade teatral era considerada necessária ao desenvolvimento e à afirmação das artes no Brasil.

Noutra perspectiva, palavras como moralidade, civilização, progresso, modernização, formação do gosto e ilustração do público também funcionavam como ponto de confluência de idéias e de objetivos entre homens de letras, o **Conservatório Dramático Brasileiro** e os setores das sociedades representados pelas elites intelectual e política.

7 Referencial Bibliográfico

a) Fontes Manuscritas da Biblioteca Nacional

Documentos relativos ao Conservatório Dramático Brasileiro Dramático Brasileiro

ARAÚJO, H. S. Solicitação de licença para a peça *Os íntimos*.

_____. Solicitando licença para a peça *Clermont ou a mulher do artista*.

ARTIGOS Orgânicos do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

ATA da Sessão do Conselho (tratando da influência do repertório francês sobre a moralidade pública e das atribuições da polícia em relação à censura).

CORRESPONDÊNCIA Oficial recebida de 1843 a 1857.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Solicitação de licença para a peça *Ópera das janelas*.

MINUTAS, atas, correspondências, ofícios.

MOTIVOS da reorganização do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

OFÍCIO a Angelo Muniz da Silva Ferrez.

PETIÇÃO a Sua Majestade, ofícios e cartas.

REGRAS para a censura das peças.

REGULAMENTO sobre as atribuições dos empregados de polícia.

REGULAMENTOS, projetos de reorganização, avisos sobre censura.

RELATÓRIO das atas do **Conservatório Dramático Brasileiro Dramático Brasileiro**, 1862-1863.

RELATÓRIO das condições do **Conservatório Dramático Brasileiro**.

SESSÃO da Assembléia Geral.

Relação dos pareceres de censura consultados

ADET, Carlos Emílio. *O conde de Penedono*.

ALENCAR, José de. *As ruínas de Calatarra*.

ARAÚJO, Antônio José de. *As conveniências*.

BARROS, Antônio José Victorino de. *O conde de Penedono*.

_____. *Os espinhos de uma flor*.

_____. *Mistérios sociais*.

_____. *O filho do almocreve*.

_____. *Os hipócritas*.

_____. *A desperdiçada*.

_____. *Quem tem boca vai a Roma*.

_____. *Rosa a fruteira*.

_____. *Melina e Jorge*.

_____. *O Sr. Coutinho*.

_____. *Benvenuto Cellini*.

_____. *Une aventure de carnaval*.

_____. *Dr. Fabiano.*

_____. *Eu te amo.*

BIVAR, Luis Garcia de. *O moço loiro.*

BURGAIN, Luiz Antônio. *A mulher que o mundo respeita.*

CORDEIRO, Antônio Carlos. *As conveniências.*

CONCEIÇÃO, Francisco Correa. *O casamento de Olympia.*

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *Um segredo de estado.*

_____. *Madame de Cérigny.*

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. *O conde de Penedono.*

_____. *Os dois.*

MACHADO DE ASSIS. J. M. *Clermont ou a mulher do artista.*

_____. *Finalmente.*

_____. *Um casamento da época.*

_____. *Íntimos.*

_____. *Os nossos íntimos.*

_____. *Os descarados.*

_____. *As garatujas.*

_____. *Mistérios Sociais.*

_____. *A mulher que o mundo respeita.*

_____. *As leões pobres.*

_____. *A caixa do marido e a charuteira da mulher.*

_____. *As conveniências.*

_____. *O anel de ferro.*

_____. *As mulheres do palco.*

_____. *Espinhos de uma flor e O filho do erro.*

_____. *Ao entrar na sociedade.*

NOVAIS, Justino de Figueiredo. *O filho do almocreve.*

PINHEIRO, José Pedro M. *Sr. Coutinho.*

PINTO, Boaventura Delfino. *Clermont ou une femme d'Artiste.*

SERQUEIRA, Thomaz José Pinto. *O anel de ferro.*

_____. *Cobé.* Biblioteca Nacional.

_____. *O filho do almocreve.* .

RIBEIRO, Santiago Nunes. *Catharina Howard.*

ROSÁRIO, João José do. *O demônio familiar.*

_____. *As mulheres de mármore*

SILVA, Francisco Bithencourt da. *Mistérios sociais.*

SILVA, Francisco Manuel da. *A bela costureira.*

SOUSA E SILVA, Francisco José. *Sofia ou A filha do próscrito.*

SOUTO, Luis Honório Vieira. *O casamento de Olympia.*

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto. *Os mártires da liberdade ou a Conjuração de Tiradentes.*

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. *O arrependimento.*

_____. *Lourenzino.*

_____. *O noivo do algarve ou astúcia de dois londrinos.*

_____. *Catharina Howard.*

_____. *O casamento de Olympia.*

_____. *O filho natural.*

_____. *Amor, traição e vingança.*

_____. *A ambição castigada ou o paulista na Corte.*

_____. *O taberneiro logrado.*

_____. *O convênio ou o caixeiro opcional.*

_____. *A iluminação a gás.*

_____. *O casamento de Olympia.*

_____. *O ópio e o campanhe.*

_____. *A oração das naufragadas.*

_____. *O cometa ou o fim do mundo.*

_____. *A bela costureira.*

_____. *A ópera das janelas.*

_____. *O vale de andorra.*

_____. *Salvoisy.*

_____. *Dois médicos ambulantes.*

_____. *Amor e morte.*

_____. *A priminha.*

_____. *O morro do diabo.*

_____. *O tribunal do júri.*

_____. *O magnetismo ou o preto fugido.*

_____. *Satanás ou o amor del frade.*

_____. *O reino das mulheres.*

c) Obras de referências

Índice de Bibliografia Brasileira: Instituto Nacional do Livro, Ministério de Educação e Cultura, 1963.

SACRAMENTO BLAKE, Augusto Vitorino. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*.

Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883-1902, 7v.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa:

Imprensa Nacional, 1858- 1923, 22v.

SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo II. Subsídios para uma

bibliografia do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro,
1960.

Códigos

Código de Posturas da Cidade do Rio de Janeiro (1889). Rio de Janeiro: Câmara

Municipal, s/d.

d) Obras de caráter geral

ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de

Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, s/d, v.4.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, s/d, v.1.

ALMEIDA, Manoel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica

de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos*

ideológicos de Estado. São Paulo; Edições Graal, 1985.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "Literatura Brasileira". In: *Caminhos*

do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974, v.2.

- ALVES, Lizir Arcanjo (org.). *Mulheres escritoras na Bahia (1822-1918)*. Salvador: Étera Projetos Editoriais, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: UNESP, 1997.
- BOCAIUÚVA, Quintino. *A crise na Lavoura*. Rio de Janeiro: Tip ografia Perseverança, 1868, p.16.
- BOSI, Alfredo. “O enigma do olhar”. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. “Decifração do tempo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de março de 1999. Caderno Mais!, p.4-5.
- BRAGA, Teófilo. *História do teatro português*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora, s/d.
- CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2v.
- _____. “Dialética da malandragem”. In: *Memórias de um sargento de milícia*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p.317-342.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- _____. (org.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v.3.
- _____ (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v.4.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- ESTATUTOS do **Conservatório Dramático da Bahia**. Bahia: Pharol, 1867.
- ESTATUTOS do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1846.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil, 1855-1865*. SP: Perspectiva, 1993.
- _____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- _____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 1993.

- GARRET, Almeida. “ A restauração das letras , em Portugal e no Brasil, em meados do Século XVIII”. In: César, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, D. J. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”. In: Coutinho, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980.v.1.
- HERCULANO, Alexandre. “Futuro literário de Portugal e do Brasil”. In: César, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- HELENA, Lúcia. “A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro”. *Letras 6*. Universidade Federal de Santa Maria, jul/ dez 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- JOBIM, José Luís. “ Os estudos literários e a identidade da literatura”. In JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e Identidade*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.
- _____. *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1999.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LABIENO (Lafayette Rodrigues Pereira). *Vindicae: O Sr. Sílvio Romero crítico e filósofo*. Rio de Janeiro: Livr. Cruz Coutinho, 1898.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*.

São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”. In:

Dispersa demanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. “A crítica literária na cultura do século XIX”. In: *Dispersa demanda*.

Rio

de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. “Quem tem medo de teoria?” . In: *Dispersa demanda*. Rio de

Janeiro:

Francisco Alves, 1981.

MACEDO, JOAQUIM Manuel de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço

Nacional do Teatro, 1982, 3 tomos.

_____. *O culto do dever*. Rio de Janeiro: Domingos José Gomes Brandão,

1865.

_____. “Teoria do crítico sensível”. In: CADERNOS DO MESTRADO/

LITERATURA. Rio de Janeiro: UERJ, 4, 1993.

MACHADO DE ASSIS, J.M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson
Editores, 1962. V.29: Crítica literária.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1997. .3v.V.3: Crítica, p.776-
940.

_____. *Pareceres emitidos por Machado de Assis* (Manuscritos). Biblioteca
Nacional, referência 49,7,17.

_____. *Pareceres emitidos por Machado de Assis*. In: *Revista do livro*, Rio de
Janeiro, nº 1-2, junho, 1956.

- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J.M. Jackson, 1938.V.30 : Crítica teatral.
- _____. *Ressurreição*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v. V.1, p.115-195.
- _____. *A mão e a luva*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v. V.1, p. 196-270.
- _____. *Helena*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v.V1, p.271- 389.
- _____. *Iaiá Garcia*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997,3v.V.1, p.390-509.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v.V1, p.510-639.
- _____. *Quincas Borba*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v.V.1, p.640-806.
- _____. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997,3v. V.1, 807-994.
- _____. *Esau e Jacó*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v. V.1, p.945-1093.
- _____. *Memorial de Aires*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1997, 3v.V.1, p.1094-1205.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. Rio de Janeiro: Livros Irradiantes / Instituto Nacional do Livro, 1972.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977, v.3.
- MASSA, Jean- Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. Rio de Janeiro: ACCESS, 1994.
- MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica: conceitos europeus, crítica Literária e literatura crítica no Brasil do século XIX*. Niterói: EDUFF, 1997.

- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 2.v.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936(?).
- PINA, Patrícia (org.). *Vindicae: em defesa de Machado de Assis* (polêmica e crítica). *CADERNOS DA PÓS/ LETRAS*, v.20, 1998.
- PONTES, Joel. “Censor e autor”. In: *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional do Livro (Serviço Nacional de Teatro), 1960.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. “Idéias propedêuticas”. In: ROMERO, Sílvio; RIBEIRO, João. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906.
- _____. “Terceira época ou período de transformação romântica (prosa). In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, v.4.
- _____. “Reações anti-românticas na poesia”. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, v.4.
- _____. “Da crítica e sua exata definição”. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, v.1.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- SILVA, Luciane Nunes da. *Formação estética ou censura moral? Machado de Assis crítico e censor*. Niterói, 1999. 155p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Universidade Federal Fluminense.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- _____. “Machado de Assis, censor dramático”. In: *Revista do livro*. Rio de Janeiro, nº 1-2, junho, 1956.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Editora da Universidade do Rio de Janeiro/ Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira 1601 a Machado de Assis, 1908*. Introdução de Heron de Alencar. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française: réalisme et naturalisme*. Paris:Hachette Livre, 1998.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)