

SILVIA CRISTINA MARTINS DE SOUZA E SILVA

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

# AS NOITES DO GINÁSIO

## Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868)

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Chalhoub

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 20/10/2000

### BANCA

Prof. Dr. Sidney Chalhoub (orientador)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarida de Souza Neves (membro)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Horta Duarte (membro)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Hunold Lara (membro)

Prof. Dr. Leonardo A. M. Pereira (membro)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clementina P. da Cunha (suplente)

Prof. Dr. Robert Wayne Slenes (suplente)

*Schalhoub*  
*Margarida de Souza Neves*  
*Regina Horta Duarte*  
*Silvia Hunold Lara*

Outubro de 2000



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex.
TOMBO	BC/ 43333
PROC.	248/2000
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	30/12/2000
N.º CPD	

CM-00153641-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Si38n

**Silva, Silvia Cristina Martins de Souza e**

**As noites do ginásio : teatro e tensões culturais na corte (1832-1868 / Silvia Cristina Martins de Souza e Silva. - - Campinas, SP : [s. n.], 2000.**

**Orientador: Sidney Chalhoub.**

**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Teatro -- Rio de Janeiro (RJ) -- História -- Séc. XIX.  
2. Teatro - Censura. 3. Crítica teatral. 4. História Social.  
I.Chalhoub, Sidney. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.**

## ERRATA

- p. 20 - Onde se lê “poderia estava sendo” leia-se “estava sendo”
- p. 63 - Onde se lê “sob a direção e João Caetano” leia-se “sob a direção de João Caetano”
- p. 91 - Onde se lê “base de criação” leia-se “base de criação”
- p. 102 - Onde se lê “através nota” leia-se “através da nota”
- p. 105 - Onde se lê “distancia” leia-se “distância”
- p.155 – Onde se lê “pois os folhetinistas vinham açulando” leia-se “os folhetinistas vinham açulando”
- p.156 – Onde se lê “eram, no mínimo, provocativos” leia-se “eram, no mínimo, provocativas”
- p. 157 – Onde se lê “comunicou o Conservatório” leia-se “comunicou ao Conservatório”
- p. 183 – “elaboração e aprovação um projeto” leia-se “elaboração e aprovação de um projeto”
- p. 184 – Onde se lê “ contra as fraquezas aos quais” leia-se “contra as fraquezas às quais”
- p. 185 – Onde se lê “sem com isto tivessem atingido” leia-se “sem que com isto tivessem atingido”
- p. 198 – Onde se lê “o campo em que deveriam” leia-se “ o campo em que deveria”
- p. 209 – Onde se lê “período de `baixa` no fluminense, de maneira geral, e o Ginásio” leia-se “período de `baixa` no teatro fluminense , de maneira geral, e no Ginásio”
- p. 235 – Onde se lê “à presença de diversão supostamente comprometedores” leia-se “à presença de diversões supostamente comprometedores”
- p. 254 – Onde se lê “se a questão era a de forma” leia-se “se a questão era de forma”
- p. 277 – Onde se lê “frequentemente” leia-se “freqüentemente”

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
RUA S. CARLOS, 137

**Para Meu Pai,  
*in memoriam***

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 – DE TEATRO DE SÃO FRANCISCO A TEATRO GINÁSIO DRAMÁTICO .....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 2 – OS LITERATOS FLUMINENSES E O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO .....</b>	<b>124</b>
<b>CAPÍTULO 3 – AS OUTRAS NOITES DO GINÁSIO .....</b>	<b>207</b>
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>290</b>
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>298</b>

## AGRADECIMENTOS

É impossível prescindir do apoio e do auxílio de várias instituições e pessoas num trabalho deste tipo.

Começemos, então, pelas instituições. Gostaria de registrar o apoio financeiro fornecido pela FAPESP ao conceder a bolsa que permitiu a realização da pesquisa que deu origem a esta tese. No Arquivo Nacional contei com a ajuda providencial do Sátiro, tendo sido da mesma ordem a contribuição dos funcionários do Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português de Leitura. Quanto aos funcionários do AEL/Unicamp, onde se realizou grande parte da pesquisa, agradeço particularmente ao Mário, ao Emerson e a Ema.

Os outros agradecimentos, aqueles que dizem respeito a pessoas que em momentos e locais diferentes participaram ou partilharam minhas ansiedades no decorrer do trabalho, a situação é mais complicada, pois corro o risco de cometer omissões.

Mesmo correndo este risco, não posso deixar de agradecer mais uma vez ao apoio da minha família que, mesmo distante, sempre esteve na torcida para que esta tese terminasse a contento. Infelizmente meu pai, de quem sempre recebi os maiores incentivos, não está mais aqui para comemorar comigo o término do trabalho.

Com Romilda Duarte da Silva minha dívida ficou um pouco maior. Após haver me recebido em sua casa no Rio de Janeiro, e me proporcionado toda a infra-estrutura necessária para que minha pesquisa para o mestrado se desenvolvesse no ambiente o mais tranquilo possível, repetiu a dose no doutorado.

Na Unicamp a convivência com alguns colegas no decorrer destes quatro anos propiciou um ambiente de trocas estimulante que quero deixar registrado.

Estão neste caso Luciana Areas, Ricardo Oliveira, Jefferson Cano, Socorro Cipriano, Elisa Nóbrega, Jeziel de Paula, Ermínia Silva e Fábio Gutemberg. À Ermínia agradeço particularmente a oportunidade de trabalhar na sua própria pesquisa para doutoramento que, sem dúvidas, contribuiu bastante para o enriquecimento da minha. Jeziel já se tornou um amigo “do peito” e nossa amizade hoje ultrapassa os limites da academia. Estão neste caso também “meus afilhados” Luciana e Ricardo, bem como Fábio, grande amigo dos forrós. Socorro, apesar de distante, é constantemente lembrada e com ela pude partilhar um período de pesquisa no Rio de Janeiro bastante divertido.

Fora do círculo mais direto de colegas do doutorado contei com a ajuda de outros amigos que, de diferentes maneiras, me ajudaram a superar este e outros desafios. Socorro Rangel, Sônia Pimenta e Meures Gurgel são amigas com as quais pude contar incondicionalmente em horas difíceis.

Com Lúcia Helena O. Silva tenho dividido a moradia em Londrina nestes últimos meses e sua ajuda não pode ser avaliada por um agradecimento nesta hora. Sem seu apoio e ombro amigo com certeza meu período de adaptação na Universidade Estadual de Londrina estaria sendo bem mais complicado e sofrido.

Minhas filhas Larissa e Juliana participaram mais intimamente das “agonias” do processo de elaboração desta tese mas, por mais esta vez, foram generosas o suficiente para me incentivar, mesmo nos momentos mais complicados para elas.

Aos meus outros “filhos” Nelson, Silviane e Paulinho um agradecimento especial pelos momentos de descontração nos sábados e domingos regados por conversas bem humoradas.

Leonardo Pereira e Sílvia Hunold Lara leram e discutiram uma primeira versão do trabalho apresentado na qualificação. Suas sugestões foram de grande serventia para que esta tese tivesse a “cara” que tem hoje. A Sílvia

quero particularmente agradecer o haver se “responsabilizado” por mim, perante à FAPESP, durante o período em que o Sidney esteve viajando a trabalho. Deixei deliberadamente meus agradecimentos ao Sidney para o final. Sem seu apoio e sua orientação precisa, estimulante, objetiva e séria (sem ser sisuda!) teria sido muito difícil concluir este doutorado e o mestrado, que ele também orientou. Sem sua ajuda teria sido particularmente mais difícil retornar à academia depois de alguns anos de afastamento e num momento em que minha vida havia virado de “cabeça para baixo”. Dentre muitas outras coisas agradeço ao Sidney o haver “apostado” em mim num momento em que nem eu mesma me sentia em condições de fazer isto. Mais uma vez muito obrigada pela sua generosidade.

## INTRODUÇÃO

*A semana que terminou deu-nos três noites amáveis no querido Ginásio. O pequeno teatro, o primeiro da capital, esteve efetivamente arraiado de novas galas e custosas louçanias.*

*É um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, as noites do Ginásio.*

*Machado de Assis, O Espelho, 23 de setembro de 1859*

Ao descrever a situação do teatro no Rio de Janeiro, em 1873, Machado de Assis, visivelmente decepcionado, identificou alguns sinais de mudanças, a começar pela grande aceitação de repertórios estrangeiros pelas platéias fluminenses. Vendo nisto uma prova de “degeneração” da arte dramática no Brasil, Machado concluiu que o teatro havia se transformado numa

*(...) linha de reticência. Não há teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores. A Província não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia – mas não apareceu, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado o ponto.<sup>1</sup>*

Machado escreveu este artigo num momento em que a cidade do Rio de Janeiro experimentava um verdadeiro *boom* na sua vida teatral. As casas de espetáculos haviam duplicado de número, e a cidade começava paulatinamente a fazer parte de um circuito artístico obrigatório que incluía outras duas capitais - Montevideu e Buenos Aires - e, com isto, a vivenciar uma “invasão” dos seus

palcos pelos elencos e repertórios estrangeiros. Tal foi a extensão desta “invasão” que, antes mesmo de terminar o séc. XIX, passariam pelo Brasil, além dos italianos Adelaide Ristori e Ermette Novelli, e do francês Coquelin, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, as duas mais famosas atrizes européias da época.

O Rio de Janeiro percorria, assim, um caminho semelhante ao trilhado pelas grandes capitais européias nas quais o teatro, ao findar o séc. XIX, transformara-se em diversão pública de primeira ordem, atingindo uma multidão diversificada de espectadores, que acorria às salas de espetáculos para divertir-se e desfrutar suas horas de lazer.

Mas certamente não foi uma aversão gratuita a esta sensação de popularização do teatro que levou Machado de Assis a emitir os comentários aqui reproduzidos. Para ele, o mais significativo naquele contexto era a forma como esta mudança vinha se operando, isto é, através da afirmação de uma gama variada de gêneros de teatro “popular”, pejorativamente denominados por ele de “espetáculos de feira”, deixando-se de lado os gêneros dramáticos mais “nobres”, como a comédia e o drama. Determinando uma suposta perversão no gosto das platéias, a propagação destes gêneros, segundo Machado, sufocara o teatro nacional e não mais se viam serem encenadas ou escritas composições de “valor” assinadas por dramaturgos da terra.

As impressões de Machado de Assis estavam longe de ser excepcionais em relação a muitos de seus contemporâneos. Estas alegadas decadência do teatro e perversão do gosto do público já vinham sendo diagnosticadas havia um bom tempo, e a partir da década de 1860 a bandeira de necessidade de regeneração do teatro nacional passou a ser empunhada por um número cada vez maior de literatos que participava ativamente de um movimento geral para a criação de um teatro nacional. Dentre os elementos por eles arrolados como decisivos para que o teatro viesse “degenerando” a olhos vistos, estava a ausência de adesão a uma escola dramática. Prova disto, diria mais uma vez Machado de Assis, era que

*Há uns bons trinta anos o Misantropo e o Tartufo faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil ressuscitar as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou da moda. Não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais.<sup>2</sup>*

Se esta falta de preferência por uma determinada escola dramática denotava uma total ausência de gosto estético e uma tendência declarada a modismos, como argumentava Machado, por outro lado não se deve esquecer que estas considerações estavam sendo feitas num momento bastante especial. Afinal, o teatro musicado já aportara no Rio de Janeiro, e Offenbach, com seu *Orphée aux Enfers*, bem como outras peças em gêneros também considerados “ligeiros” ou “alegres”, conquistado as platéias fluminenses, e no caminho por eles aberto toda uma produção local de revistas, cenas cômicas e comédias puxadas à farsa já se fizera bastante significativa. Simultaneamente, o teatro realista, um gênero considerado “sério”, em torno qual durante toda uma década os literatos haviam apostado todas as cartas como saída possível para a criação de um almejado teatro nacional, começara a dar mostras de haver cansado as platéias, as mesmas platéias que anteriormente foram as responsáveis pelas noites de “enchente” no Teatro Ginásio Dramático, casa de espetáculos que introduziu a estética realista na Corte, em 1855. Era, portanto, com o olhar mais uma vez voltado para o sucesso de certos gêneros dramáticos e a rejeição de outros que Machado de Assis lamentava a situação do teatro na capital do Império.

Retomada de tempos em tempos, esta questão da associação de uma suposta decadência do teatro nacional à popularização de determinados gêneros dramáticos vem atravessando décadas, a ponto de muito recentemente haver inspirado ao crítico e historiador de teatro Décio de Almeida Prado o seguinte comentário num estudo sobre o teatro brasileiro do séc. XIX. Segundo ele, a

concorrência que os elencos e repertórios estrangeiros fizeram aos nacionais, a partir de meados do século passado foi devastadora, ficando para eles “a parte mais rica: a comédia fina, de fundo psicológico ou moral; a tragédia, incluindo-se nela Shakespeare (...), e o drama moderno”, restando aos nacionais, “peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista de ano, a mágica.”<sup>3</sup> Desta maneira, tragédia e drama foram

*(...) tragados pelas sucessivas ondas do teatro musicado. Nesse sentido, o naturalismo, corolário lógico do realismo, nunca chegou a existir de fato no Brasil. Restava, portanto, para os autores nacionais, como gênero comercialmente viável a comédia. Esta, de acordo com a poética clássica encarnada por Molière, podia inclinar-se ou para o estudo psicológico (O avaro), ou para a descrição de costumes (As preciosas ridículas), ou para as complicações do enredo (As artimanhas de Scapin). Em Martins Pena encontrava-se, em germe, um pouco dessas três possibilidades dramáticas, que, evidentemente não se excluem. Foi a segunda que predominou no Brasil, dando origem à nossa única tradição teatral: a da comédia de costumes.*<sup>4</sup>

Mais de um século depois, o mesmo argumento utilizado por Machado de Assis reaparece na fala deste crítico, toda ela construída sobre a noção de superioridade de certos gêneros dramáticos em relação a outros, tomando como base certas noções de evolução e progresso, entendidos como gênese e desenvolvimento. Visto deste ângulo, o teatro brasileiro não passara por certas etapas sucessivas e progressivas, havendo tomado um caminho, por assim dizer, decepcionante, pois contentara-se com resultados modestos, não ultrapassando os limites do bom entretenimento e sem qualquer comprometimento com a “boa” literatura. Assim, apropriando-se de discursos anteriormente construídos, Almeida Prado acaba por repor os mesmos argumentos e por tratar a questão através da mesma ótica parcial que os literatos do séc. XIX. Resulta desta sua postura, inclusive, um certo tom de decepção contido na constatação daquela que seria a nossa única tradição dramática - a da comédia de costumes -, tanto mais lamentada por não ser uma tradição que se firmou em raízes mais “nobres”.

Afirmações muito repetidas, como estas, tendem a transformar-se em *clichés*. Projetando determinadas visões como verdades inquestionáveis, estes *clichés* tornam-se instigantes, sobretudo porque consubstanciam reducionismos e generalizações, acabando por ocultar particularidades e deixando de lado tudo o que poderia ajudar a compreensão da questão por outros ângulos. Se é verdade que versões muito repetidas tendem a cristalizar-se com o tempo, é também verdade, como já demonstraram certos historiadores sociais, que faz parte do ofício duvidar delas e que torna-se necessário sair em busca das “outras” histórias encobertas por estas certezas firmadas.<sup>5</sup>

Foi seguindo tais ensinamentos, e levando em consideração a recorrência com que me deparei com esta interpretação sobre uma determinada fase do teatro brasileiro, que encontrei o impulso inicial que deu origem a este trabalho. Um outro fator foi também decisivo. Refiro-me, aqui, ao convite irresistível feito por Machado de Assis, que consta da epígrafe introdutória e me pareceu adequar-se como uma luva a este propósito.

Meu primeiro contato com o Teatro Ginásio Dramático deu-se quando desenvolvia as pesquisas para elaboração de minha dissertação de mestrado. Como os objetivos centrais do estudo naquele momento eram outros, não fui além de um esboço geral sobre esta casa de espetáculos e as transformações que acabou por provocar na cena teatral fluminense com a introdução, no seu repertório, das comédias realistas, ou “dramas de casaca”, última novidade produzida pela dramaturgia francesa. Provocando amplas discussões na imprensa e seduzindo literatos de renome da época, a encenação deste repertório repercutiu a ponto de levá-los a posicionarem-se a favor da criação de um teatro nacional que tomasse como fonte de inspiração este modelo de dramaturgia que chegava da Europa.

Quando aportou no Rio de Janeiro, o repertório realista francês encontrou um clima receptivo à sua propagação. Em parte esta boa receptividade pode ser explicada por um certo desejo dos nossos homens de letras de romper com a

estética romântica, acompanhando o que já vinha ocorrendo em algumas capitais européias, numa espécie de movimento que sintonizasse o teatro brasileiro com o que de mais novo ocorria em termos de dramaturgia.

Mas, para além deste esforço de atualização estética, existia algo mais que esta dramaturgia parecia oferecer pois, afinal, a comédia realista, tal como imaginada e produzida na matriz, abria para os literatos brasileiros um espaço de intervenção social com dimensões até então desconhecidas. Os dramaturgos realistas franceses abordaram em suas peças os costumes da burguesia, classe com a qual particularmente se identificavam e da qual muitos deles faziam parte, transformando o palco em tribuna para a consagração de uma suposta superioridade dos valores éticos e das concepções de mundo desta mesma classe. Por estar presa a uma noção de arte associada à idéia de educação da sociedade, a comédia realista acabou por transformar-se em teatro de tese, chamando escritores, atores, crítica e público para a polêmica social. Trazendo para o palco o retrato de uma sociedade “civilizada” e alicerçada sobre valores como o casamento, o trabalho, a família, a propriedade, a honra e a inteligência, tais peças colocaram estas mesmas questões no centro dos debates nos palcos da cidade do Rio de Janeiro. Como o momento pelo qual passava a sociedade fluminense era de um intenso processo de transformação da vida material e de redefinição de valores morais e éticos, pode-se dizer que existia um clima favorável para que as propostas veiculadas pelos dramaturgos franceses encontrassem eco aqui, e fossem utilizadas pelos dramaturgos brasileiros sem que isto os distanciasse de aspectos de sua realidade e sem que deixassem de representar os modos de pensar das nossas classes dominantes.

Deve-se somar a isto um outro elemento significativo: a posição social atribuída aos literatos brasileiros, assumida sobretudo após a independência política e em conexão estreita com a noção de nacionalismo, que permitiu a união entre literatura e política, permitindo-lhes forjar para si próprios um espaço de atuação bastante definido.<sup>6</sup> Desejosos de complementar a independência

política no plano estético, aqueles literatos utilizaram-se do nacionalismo como pretexto para justificar sua ação criadora, como critério de afirmação de dignidade do escritor e como recurso para legitimar uma atitude militante de transmissão de determinados valores e visões de mundo. Dentro desta tendência mais geral de criação de uma literatura nacional estava inserida, sem dúvida, a questão da dramaturgia, que com o advento do realismo e de uma noção de arte com caráter pedagógico, abriu-se para nossos literatos como um campo efetivo de intervenção política. Não espanta, dentro deste raciocínio, que a comédia realista tenha sido reputada por nossos literatos um gênero dramático “nobre” e “sério”, devendo servir de modelo a uma dramaturgia que se queria apartada de tradições anteriores e denotasse o grau de “civilização” da sociedade que a inspirava, e que o Teatro Ginásio Dramático assumisse neste quadro um papel relevante para a concretização de seus propósitos.

Levando em consideração este elementos, decidi escrever estas “Noites do Ginário”, que convido o leitor a partilhar comigo a partir de agora. Elas, com certeza, não são exatamente aquelas que Machado de Assis imaginou ver escritas mas são, todavia, um esforço no sentido de fazer a história social entrar no teatro, colocando no centro das preocupações o entendimento de um momento histórico rico do teatro brasileiro, e de suas implicações para o surgimento de uma cultura urbana no Brasil em meados do século passado.

Cabe acrescentar, ainda, que por acreditar serem as relações entre palco e literatura mais complexas do que parecem à primeira vista, penso que qualquer possibilidade de questionamento de interpretações tradicionalmente consagradas ao tema pressupõe um movimento que permita separar definições e representações que foram juntadas harmonicamente, mas se apresentavam em choque no contexto de sua criação. Tal questionamento deve também privilegiar a penetração dos mecanismos dentro dos quais se originaram, pressupondo que qualquer análise viável neste sentido deve levar em conta que idéias e noções são historicamente construídas, se articulam com lugares de

produção sócio-econômicos, políticos e culturais, implicam um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias e dependem das ações e representações dos sujeitos históricos que com elas se envolveram e contribuíram para sua existência.

Resta, a esta altura, apresentar a estrutura desta tese. No primeiro capítulo procurei entender o processo de construção de uma imagem em torno do Teatro Ginásio Dramático, elaborada pelos literatos na imprensa, a partir da introdução da comédia realista no seu repertório, imagem esta calcada na noção de que teria sido ele o reduto da dramaturgia "séria" da Corte na ocasião e, em decorrência disto, de haver se tornado o primeiro teatro da capital do império e o lugar de onde poderia surgir um teatro nacional. A questão levantada a respeito desta imagem diz respeito aos significados que os contemporâneos atribuíram a ela, sobretudo porque o discurso letrado passou a associar o futuro do teatro nacional brasileiro ao sucesso da comédia realista em nossos palcos. A hipótese defendida foi a de que a função social da qual estava revestida a dramaturgia realista foi a substância que atraiu os literatos levando-os a considerar o teatro uma peça chave para a construção de uma almejada identidade cultural e de educação da sociedade a partir de determinadas noções e valores.

No segundo capítulo tentei acompanhar a atuação do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral no séc. XIX, colocando em foco a atuação dos literatos fluminenses como censores e os conflitos que tiveram de enfrentar dentro da própria instituição por eles criada, bem como com outras instâncias da sociedade. Com isto procurei entender os limites que o Conservatório traçou tendo em vista o controle das manifestações culturais e as ações de outros sujeitos históricos que, ainda que submetidos a este controle, criaram possibilidades reais de questionamento a ele. Minha hipótese é que o Conservatório Dramático Brasileiro tornou-se uma instituição inoperante porque a importância a ele atribuída por aqueles que dele participaram era inversamente

proporcional à compreensão dos significados que dele fizeram outros sujeitos históricos direta ou indiretamente envolvidos com as artes cênicas na ocasião. Desta maneira, a dissolução do Conservatório, em 1864, pode ser considerada, por um lado, resultado da inabilidade dos literatos para lidarem com o “outro” e suas diferenças e, por outro lado, uma vitória por parte daqueles que viam no teatro um espaço de efetivação de visões próprias, que muito se diferenciavam daquelas projetadas pelos literatos.

No terceiro capítulo, finalmente, defendo o argumento de que o teatro realista teve vida efêmera em palcos fluminenses porque foi censurado por atores, autores, literatos, empresários e público. Visto deste ângulo, sugiro que a derrota do teatro realista pode ser interpretada como a vitória de um determinado teatro nacional. Sobrevivendo baseado em certas tradições, ao mesmo tempo que incorporando aspectos novos em disponibilidade naquele contexto, este teatro, do qual a comédia de costumes puxada à farsa foi o produto mais representativo, demonstrou ser suficientemente poderoso para pressionar sua entrada num ambiente que se modificava e exigia conquistar um público cada vez mais heterogêneo, muito embora estivesse bem longe daquele teatro nacional que os literatos idealizaram.

Resta, apenas, convidar o leitor a se divertir com as histórias que encontrará nas páginas seguintes que são, com certeza, uma dentre outras possíveis de serem contadas sobre estas “Noites do Ginásio”

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
17

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1992, vol.3, p.808

<sup>2</sup> Machado de Assis, *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v.30, p.203. Este texto foi originalmente publicado em 13 de fevereiro de 1866.

<sup>3</sup> Décio de Almeida Prado, *Seres, Coisas e Lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.48.

<sup>4</sup> idem, p.31.

<sup>5</sup> Ver E. P. Thompson, *Tradicción, Revuelta y Consciencia de Clase*, Barcelona, Grijalbo, 1979 ; Sidney Chalhoub, *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991; Leonardo A. Pereira, *O Carnaval das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do séc. XIX*, Campinas, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1993

<sup>6</sup> Ver para o assunto Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

## **CAPÍTULO 1**

### **De Teatro de São Francisco a Teatro Ginásio Dramático**

# CAPÍTULO 1

## De teatro de São Francisco a teatro Ginásio Dramático

### 1 – Um espaço de manifestação pública

Era no tempo da Regência. Mesmo em meio a uma série de rebeliões que estouravam em diferentes pontos do país, transformando o período em ocasião propícia a conturbações generalizadas, a vida do Rio de Janeiro, capital e porta de entrada do Império, vinha sofrendo modificações estruturais importantes. Paulatinamente novos hábitos, costumes e modas que chegavam das capitais européias começavam a se instalar e a fazer parte do cotidiano ainda acanhado e simples da cidade, e o teatro ganhando espaço e se firmando neste contexto.

No dia 3 de maio de 1831, o teatro São Pedro de Alcântara foi preparado para a encenação de um espetáculo em comemoração ao dia da abertura das Câmaras Legislativas. O drama escolhido para compor a récita foi *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade*, do dramaturgo português Camilo José de Soares Guedes. Provavelmente porque aqueles eram tempos de emoções à flor da pele, o cômico português José Joaquim de Barros, responsável por desempenhar o papel do tirano, apressou-se em declarar pelos jornais que “para bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se via obrigado a fazer sobre a cena”.<sup>1</sup>

Na hora prevista para o início do espetáculo tocou-se o hino de 7 de abril de 1831, que foi recebido com muitos aplausos. Tanto entusiasmo tinha lá seus motivos, já que a letra do hino dizia em alguns dos seus versos:

*Os bronzes da tirania  
já no Brasil não rouquejam;  
os monstros que o escravizavam,  
já entre nós não vicejam*

.....  
*Homens bárbaros gerados  
De sangue judaico e mouro,  
Desenganai-vos: a Pátria  
Já não é vosso tesouro.  
Uma prudente regência  
Um monarca brasileiro  
Nos prometem venturoso  
O porvir mais lisonjeiro<sup>2</sup>.*

Levando-se em consideração o clima de exaltação vivenciado pelos habitantes da cidade nos primeiros meses daquele ano, após a abdicação de Pedro I, pode-se entender porque estes versos agradaram tanto. Afinal, o tirano do título da peça poderia estar sendo associado ao dos versos do hino e ambos à figura de Pedro I. O mais interessante de tudo isto, porém, é que a recepção calorosa da platéia do São Pedro ao drama deu origem a um fato significativo: o nome daquela sala foi trocado para Teatro Constitucional Fluminense.<sup>3</sup>

Como se vê, o teatro, considerado um forte traço de união entre o poder e o povo, não estava fadado a passar em brancas nuvens por aquele período. Muito pelo contrário, cada vez mais as salas de espetáculos existentes na cidade<sup>4</sup> foram se transformando em espaço propício a desordens, sobretudo as que envolviam brasileiros natos e portugueses residentes, polarizados por uma política de nacionalização que punha em suspeição todos os estrangeiros domiciliados na cidade.

Em setembro de 1831 a situação atingiu o clímax, motivando o fechamento do Constitucional Fluminense por mais de dois meses, só reaberto para as comemorações do sexto aniversário de Pedro II. No dia da encenação da peça *O Estatuário*, de acordo com o relato de Carl Seidler que, segundo ele próprio, foi testemunha do evento, ocorreu um motim no teatro. Tudo começou quando um espectador gritou um “Viva a República!”, logo repetido por várias vozes simultaneamente. Em resposta ouviram-se gritos de “Viva D. Pedro II!” e, de repente,

*Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabelecera-se o tumulto. Na primeira fila um juiz de paz ergueu sua alentada figura (...) [e] reclamou silêncio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensório arriados e indecentemente aquilo que aqui não posso exhibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para “imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não pudesse escapar um só dos desordeiros” (pois um responsável único não era possível descobrir). Mas no momento em que apareceram às portas inteiramente abertas os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da platéia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa.<sup>5</sup>*

Final da história: ao debelar-se o motim restavam no teatro três mortos e vários feridos. Exagerado ou não, o relato de Seidler, ao mesmo tempo em que denota o espanto e a reprovação de um “civilizado” europeu, que se deparava com um tumulto daquela ordem no interior de um teatro, nos dá conta da particularidade de um momento no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado. Assumindo o papel de arena onde altercavam-se sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos, o teatro tornava-se motivo de inquietação para os poderes instituídos.

O fechamento do Constitucional Fluminense foi uma consequência deste evento, porém um outro fato, ocorrido dois meses após o motim, denota o teor restritivo das atitudes que então passaram a ser tomadas em relação aos teatros. No dia 29 de novembro de 1831 baixou-se um decreto determinando que

*(...) ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores os de – bravo, caput ou fora -, e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar esse caráter.<sup>6</sup>*

Proibidas de manifestar-se espontaneamente, as platéias tiveram de defrontar-se com dispositivos legais cerceadores, baixados por autoridades temerosas das consequências que as sensações rápidas, ardentes e unânimes

poderiam provocar em centenas de pessoas reunidas nos teatros. Foi, sem dúvida, com o olhar voltado para este caráter de imediatismo, emocionalidade e coletividade que, a partir desta data, todo um aparato legal começou a ser elaborado, tornando-se o traço distintivo de uma política que tinha em vista o controle sobre as manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que cada vez mais foram delegadas à polícia prerrogativas de fazê-la ser respeitada pelas audiências.

O motim relatado por Seidler, enfim, poder ser considerado paradigmático para a compreensão do desenvolvimento de políticas públicas, ora hostil, ora paternalista, do governo em reação ao teatro. Além disto pode-se também interpretá-lo como um marco para o desenvolvimento de uma concepção sobre teatro baseada na noção de que aquele era um lugar altamente perigoso, na medida em que propiciava a expressão da opinião pública e que, portanto, necessitava ser controlado.

Mas, ainda que perigoso, o teatro era também considerado um símbolo de civilização e, como tal, parte representativa de uma visão de regeneração de uma nação à qual começava-se a imprimir marcas próprias sobre uma herança portuguesa de origem. De acordo com o autor anônimo de um artigo publicado no jornal **O Par de Tetas** em 1833, “os literatos” diziam

*(...) que o teatro fora inventado para escola de moral e com as alegres cores da jovialidade conseguir instruir divertindo. Isto é o que eles dizem, mas no presente é o que está bem distante de praticar. Admiro que o único recreio de uma corte civilizada, chegue a tal ponto de degradação e indignidade! Dramas vazios do útil, e carregados de monstruosidades, a ilegação dos representantes para com os caracteres em que os temos vistos, sua falta de estudo lhes veda o conhecimento daquilo que repetem (...). A embriaguez, sim vemos! Que degradação! Que indignidade! A paciência dos espectadores está a toda prova; abre-se a cena aonde influi a estupidez, e aparece tudo quanto seja despropósito (...)*<sup>7</sup>

A julgar por esta fala, dotar o palco de símbolos de polimento, tornara-se uma necessidade premente, pois da forma “degradada” como se encontrava na atualidade, ele só vinha depor contra a feição do país, ao invés de enaltecê-la

diante do estrangeiro. Era, portanto, com o olhar voltado para uma idealizada “civilidade” que o autor elaborava esta crítica, ao mesmo tempo em que cobrava dos literatos a responsabilidade por dar partida a este processo.

Este discurso ressalta, assim, uma idéia essencial para a compreensão de um imaginário que tomaria corpo a partir da década de 1830 e percorreria todo o século XIX, assentado na noção de que todas as iniciativas e decisões no campo artístico, que viessem da parte dos literatos, estariam legitimadas *a priori*, e passariam a ser uma expressão mais pura daquilo que se queria atingir. Ou, dito de outra forma, o que se explicitava era a necessidade e o desejo de atingir uma almejada “civilização”, mas o que se tentava obter, em termos práticos, era a deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos e a supervalorização das de outros que, supostamente, estariam movidas por objetivos elevados e nobres.

Foi, porém, a partir de 1838, com a estréia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, que o tema da necessidade de criação de um teatro nacional passou a ser tratado periodicamente nos artigos de crítica teatral – os chamados folhetins dramáticos.<sup>8</sup> *Antônio José* foi considerada a primeira peça de assunto nacional escrita por um brasileiro, e seu autor – Gonçalves de Magalhães -, reputado o precursor do romantismo no Brasil, além de responsável por dar partida a um movimento de renovação teatral do qual esperava-se emergisse o teatro nacional.

Em artigo publicado pelo **Jornal do Commercio** em março de 1838, ressaltou-se as qualidades do drama de Magalhães, considerado

*(...) o florão mais nobre da nossa nascente literatura, porque nele resumem as qualidades próprias da obra do gênio, invenção, elevação de idéias, imaginação e arte; oposições felicíssimas e um crescendo de interesse dramático que toca o sublime (...). Nós somos gratos ao Sr. Magalhães por levantar um monumento a mais à pátria, e reavivar na lista do esquecimento a memória de Antônio José: a nossa geração fica sabendo que essas óperas do Judeu que tanto encanto deram ao público português são filhas do gênio do infeliz fluminense(...)*

*O drama Antônio José é uma obra de patriotismo mais puro; arrancado das nossas crônicas negligentes, o poeta teve de lutar com dificuldades; a escassez de detalhes históricos e o nome quase extinto, entre nós, de um homem tão conhecido na Europa (...).*<sup>9</sup>

Se for levado em conta que o drama de Gonçalves de Magalhães foi fruto de um “projeto” com pretensões nacionalistas, no qual se engajaram literatos que buscavam demarcar particularidades e diferenciar a literatura que se passava a produzir na ex-colônia de uma tradição herdada de Portugal, pode-se entender a expectativa provocada pela encenação de *Antônio José*.<sup>10</sup> Escrita com os olhos voltados para a posteridade, como explicitou o próprio autor no prefácio de sua obra,<sup>11</sup> *Antônio José* foi produto oriundo de dois objetivos bem definidos: o de dar início ao teatro brasileiro e o de fazê-lo com uma peça de assunto nacional. Visto desta perspectiva, pode-se afirmar que o “nacionalismo” funcionava para Magalhães como justificativa criadora e como critério de dignidade daquele que executava tal tarefa. Decorre deste duplo propósito a operação particularmente complicada de montar um enredo procurando inventar retroativamente uma nacionalidade desejada, a partir da figura de um indivíduo que nasceu no Rio de Janeiro, numa família de cristãos novos, mas que saiu do Brasil ainda bem jovem para Portugal com a família, por conta de perseguições sofridas pela Inquisição. Em Portugal, Antônio José formou-se bacharel, dedicou-se à dramaturgia, transformando-se em autor de sucesso, vindo a morrer queimado por ordem da Inquisição.<sup>12</sup>

No dia 21 de outubro do mesmo ano de 1838 fez parte da récita do Constitucional Fluminense uma outra peça. Trata-se de *O Juiz de Paz na Roça*, comédia de Martins Pena, literato que, tanto quanto Gonçalves de Magalhães, engajara-se na tarefa de criar o teatro nacional. A comédia de Martins Pena, no entanto, estreou sob um silêncio da crítica, embora os mais importantes jornais da Corte tivessem noticiado na ocasião que a peça fora enriquecida de todo o aparato necessário e de um vestuário inteiramente novo.

Gonçalves Magalhães passou rapidamente pela dramaturgia, tomando, a seguir, os rumos da política, do funcionalismo público e da diplomacia.<sup>13</sup> Martins Pena, ao contrário, escreveu regularmente para o teatro a partir desta época, e tornou-se o responsável pela inauguração de uma tradição de comicidade na dramaturgia brasileira que, em retrospecto, daria brilho a este começo anódino.

O período que vai de 1838 a 1850 é pródigo em artigos de crítica teatral nos quais o tom é quase sempre de lamento por uma dramaturgia que, após um início promissor, não decolara, pelo menos da forma como os literatos gostariam que tivesse ocorrido. Salvo uma ou outra estréia de peça ou autor, que parecia reacender as esperanças da crítica, a situação foi descrita como decadente, muitas vezes caótica.<sup>14</sup>

Quanto às companhias teatrais, a situação não foi vista de modo muito diferente. No decorrer do período que abrange de 1833, data da fundação da companhia de João Caetano, até meados do século, foi a empresa deste ator/empresário a que atuou com maior regularidade nos palcos da capital do Império. E embora João Caetano fosse definido pela crítica como o primeiro ator brasileiro e sua empresa como a primeira companhia teatral nacional, o fato é que estas expressões foram forjadas, tanto quanto a estréia histórica de *Antônio José*, tomando como base uma situação mais idealizada do que real, já que quando se falava de teatro nacional estava-se pensando num sistema integrado entre atores, autores e público, o que na prática não existia. Num país de poucas tradições teatrais, não causa estranhamento que fosse indispensável a colaboração ultramarina para a composição do elenco, do repertório e do pessoal envolvido com a representação, tais como cenógrafos e figurinistas. Tendo de lidar com esses problemas, João Caetano lhes deu as respostas que estavam ao seu alcance na ocasião. Desta forma sua companhia contou com um número significativo de atores portugueses, e seu repertório foi basicamente composto por obras de autores estrangeiros, sobretudo portugueses e franceses,

embora dois autores nacionais fizessem parte dele - Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo.

Dentro deste quadro não surpreende que a crítica vivesse a reclamar da forma de João Caetano empresariar, sobretudo após 1839, quando foi assinado seu primeiro contrato com o governo imperial, do qual começou a receber subvenções. Uma das suas cláusulas exigia que todos os atores da companhia fossem brasileiros, bem como tornava obrigatória a encenação de um certo número de peças de autores nacionais, cláusulas difíceis de serem cumpridas levando-se em consideração este quadro que vimos descrevendo.

Ainda que parte destas críticas estivesse baseada num elemento real, já que o teatro brasileiro dava mostras de permanecer ligado ao teatro estrangeiro, não se pode esquecer que elas foram elaboradas por indivíduos que lamentavam, sobretudo, a procedência daquilo que se encenava e o que era encenado. Porque em termos de aceitação do público, este foi o período no qual João Caetano firmou uma carreira de sucesso. Diante disto, restou à crítica encontrar uma explicação que correspondesse aos seus reclamos. Assim, a falta de discernimento das platéias, associada à idéia de caráter pouco "nacional" das mesmas, bem como a acomodação do empresário às glórias da fama foram as justificativas alegadas para dar conta da popularidade alcançada por João Caetano, tomando-se a interpretação consagrada a ponto de anos depois ainda ser utilizada.<sup>15</sup>

O "abrasileiramento" da dramaturgia e atores, portanto, foi o elemento priorizado pela noção de criação de um teatro "nacional" no decorrer da década de 1840. Nos anos 50 estes elementos ainda estariam presentes nos artigos de crítica teatral, mas um outro foi ganhando força progressiva, tal como já vinha ocorrendo em artigos similares publicados na Europa. Refiro-me à idéia de que alguns gêneros dramáticos passaram a ser reputados mais importantes que outros, fazendo com que se estabelecesse uma hierarquia entre eles, e

inaugurando uma vertente de critério na qual predominou a noção excludente de gêneros “inferiores” e “nobres”, “sérios” e “alegres”.<sup>16</sup>

Essas transformações eram do conhecimento dos literatos brasileiros que acompanhavam de perto tudo que ocorria nestes termos na Europa. Visto desse ângulo, entende-se o clima de ansiedade provocado pela inauguração do teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, em abril de 1855. Afinal, e de acordo com um anúncio publicado um mês antes da sua inauguração, o objetivo da nova companhia era o de renovar o repertório dramático encenado na Corte, colocando-o em pé de igualdade com os dos mais importantes teatros europeus.

Quando dois meses após sua inauguração a companhia do Ginásio pôs em cena o que de mais novo estava sendo produzido em termos dramáticos na Europa, isto é as comédias realistas ou “dramas de casaca”, um gênero considerado “sério”, a crítica, que já vinha tratando o Ginásio com simpatia, passou a tratá-lo de maneira ainda mais diferenciada em relação aos demais teatros da capital. A partir deste momento as referências positivas à nova empresa tornaram-se cada vez mais recorrentes, denotando um esforço para construir uma imagem peculiar para aquele teatro, imagem esta calcada na noção de que o seu palco era o reduto da “alta” dramaturgia e, em decorrência disto, de que seria ele o primeiro teatro da capital e o lugar de onde poderia surgir finalmente o teatro nacional.

Ao longo deste capítulo pretendo investigar os caminhos percorridos na construção desta imagem em torno do Ginásio buscando analisar os significados que os contemporâneos atribuíram a ela e, sobretudo, o sentido assumido pela associação, estabelecida na ocasião, entre o futuro do teatro nacional e o sucesso da comédia realista em nossos palcos.

A formulação destas questões, bem como a busca de respostas a elas, esteve pautada por um estudo, talvez o mais completo sobre a história do teatro realista no Brasil no séc. XIX, com o qual procuro estabelecer um diálogo. Refiro-me ao trabalho de João Roberto Faria intitulado *O Teatro Realista no Brasil*,

1855-1865.<sup>17</sup> que se divide em quatro partes. Na primeira delas, Faria elabora considerações sobre o declínio do romantismo teatral na França e a introdução da comédia realista, tal como se desenvolveu no decênio de 1850. A segunda parte tem por tema a introdução do teatro realista no Brasil através do Teatro Ginásio Dramático. Na terceira o autor enfoca o teatro realista brasileiro e o papel desempenhado por três companhias teatrais – as do Ginásio Dramático, do Teatro de Variedades e do Ateneu Dramático -, ao mesmo tempo em que analisa e interpreta peças brasileiras deste repertório.

Ao findar este percurso, Faria elabora algumas conclusões a partir da idéia central de que o período que abrange de 1855 a 1865 foi um momento no qual, por trás de um esforço de atualização estética e de rompimento com o anacronismo dos modos dramáticos românticos, houve algo mais, isto é, aquilo que denominou de “desejo de civilização”. Trazendo para os palcos fluminenses o retrato de uma sociedade “moderna, civilizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez de valores como o casamento, o trabalho, a família, a honestidade, a honra e a inteligência”, nossos literatos nele encontraram um modelo de sociedade desejada bem como sugestões para debaterem os costumes de determinados segmentos sociais brasileiros, aqueles mais abertos “ao liberalismo e à ideologia burguesa”.<sup>18</sup>

A conclusão de Faria é pertinente e seu argumento convincente. No entanto, e sem que isto diminua o mérito do seu estudo, por haver centrado-se nos discursos elaborados pelos homens de letras do período, não aparecem no seu trabalho ações e relações entre estes sujeitos históricos e outros, que também estiveram envolvidos neste processo, a saber, atores, empresários e público. Procurando avançar nesta direção, e tendo em vista elaborar uma abordagem mais condizente com os objetivos perseguidos pela história social, pretendo retomar o assunto, mas colocando a discussão de outra forma. Meu objetivo é questionar e problematizar os próprios termos em que o debate está posto na historiografia. Para isto penso ser necessário procurar vencer a

tentação de reproduzir as histórias contidas nos discursos elaborados pelos literatos. Superar esta tentação significa procurar penetrar nos mecanismos que deram origem a determinados tipos de avaliação indo em busca de significações específicas que permitam aprofundar reflexões a respeito das redes de interlocuções estabelecidas entre os diferentes sujeitos históricos envolvidos neste processo. Isto não significa que o papel desempenhado por estes literatos será ignorado, mas sim relativizado e colocado em diálogo com outros discursos buscando entender, de forma relacional, um processo permeado por tensões e conflitos, no qual outros pontos de vista também serão privilegiados como elementos de observação e entendimento.

## **2 – Um “teatrinho pequenino, apertadinho e miudinho”**

Estamos agora em 1832, ano em que um francês de nome Jean Victor Chabry, desembarcado no Rio em 1817, e registrado na cidade como professor, mandou edificar, na rua de São Francisco de Paula, uma pequena sala de espetáculos para servir à encenação de atores amadores franceses, que trabalhavam como caixeiros, modistas e contramestres na rua do Ouvidor.<sup>19</sup> As informações hoje existentes sobre o funcionamento deste teatro no período de sua inauguração nos chegaram através dos relatos de Martins Pena, Moreira de Azevedo e Melo Moraes Filho. Martins Pena (1815-1848) comentou várias das récitas às quais teve oportunidade de assistir naquela casa, entre os anos de 1846 e 1847, uma vez que na ocasião era o responsável pelo folhetim dramático do **Jornal do Commercio**. Moreira de Azevedo (1822-1903) e Melo Moraes Filho (1844-1919) dedicaram algumas linhas dos seus trabalhos como memorialistas ao tema, baseados em suas próprias observações (como deve ter sido o caso de Moreira de Azevedo), em informações de terceiros ou em pesquisas.

Segundo Martins Pena, construído num local de proporções exíguas, e não tendo sido projetado para ser um teatro público, o teatro da rua de São

Francisco de Paula possuía “uma incômoda platéia, uma única varanda corrida para as senhoras e um acanhado cenário (...) suportável aos curiosos que nele se reuniam, os quais mais atendiam à presença das pessoas que haviam convidado”.<sup>20</sup> Arruinando-se com o tempo, e chegando mesmo a ser condenado pelas autoridades a ser fechado por ameaçar ruína, o pequeno teatro sofreu uma reforma em fins de 1840, ganhando duas ordens de camarotes que, apesar de não muito cômodas, representavam uma melhoria e atendiam ao objetivo dos proprietários da casa de alugá-lo para companhias dramáticas profissionais.<sup>21</sup>

Após esta reforma, o teatro abrigou temporariamente a companhia de João Caetano que nele estreou representando *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal Júnior.<sup>22</sup> Data deste período a adoção do nome de São Francisco para o teatro, e de rua do Teatro, para a rua no qual estava localizado o prédio.<sup>23</sup> Por ocasião desta estréia, Justiniano José da Rocha registrou o clima de competição provocado pela ida de João Caetano para o São Francisco. Além dos elogios dirigidos ao empresário, por não haver poupado esforços para o brilho da récita, colocando em cena uma mobília “feita toda para esse espetáculo”, Justiniano acrescentou ter João Caetano procurado tirar do teatro

*(...) todo o partido que se pode tirar.*

*(...) Todo o vestuário é rico e apropriado; os cenários e os acessórios são de uma exatidão escrupulosa, e a peça está bem ensaiada e metida em cena com mais harmonia, com mais gosto do que no teatro de São Pedro.*

*(...) Oxalá o entusiasmo do momento não arrefeça ante às intrigas dos bastidores, que tantos danos têm causado aos progressos da arte dramática no Brasil<sup>24</sup>*

Podemos perceber, na fala deste folhetinista, um elemento significativo que transformar-se-ia, com o tempo, numa característica do teatro de São Francisco, amplamente sublinhada pela crítica: a de abrigar companhias dramáticas dissidentes do teatro de São Pedro. Tal fato pode ser explicado, sem dúvida, como sendo resultado de um processo que envolvia a disputa travada pelas companhias teatrais por um lugar no mercado de diversões ainda acanhado da Corte. Porém, se isto foi uma situação vivenciada por todas as

companhias teatrais da época, é preciso destacar o quanto esta diferenciação construída em torno do São Francisco acabou por reforçar a idéia de existência de peculiaridades deste teatro em relação aos demais.

Neste sentido, João Caetano pode ser considerado um dos responsáveis pela construção desta imagem. Em 1833, este ator encontrava-se escriturado no teatro de São Pedro, de onde se retirou para fundar sua própria companhia dramática. Após um período de atividade profissional descontínua, em que atuou no teatro do Valongo, em teatros da província e nos teatros de São Januário<sup>25</sup> e São Francisco, João Caetano instalou-se neste último em 1846, nele permanecendo por dois anos, com fases de menor ou maior atividade.

Moreira de Azevedo, em artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, interpretou da seguinte maneira a saída de João Caetano do teatro de São Pedro para fundar sua companhia:

*Era esse teatro dirigido por uma empresa portuguesa, e, como incendiados andavam os ódios entre brasileiros e portugueses, para abaterem o artista nacional e afastar-lhe as simpatias populares, encarregaram-no os diretores do papel de um velho no drama D. José visitando os Cárceres. João Caetano não negou-se ao desempenho da personagem, que não estava no seu caráter; estudou, esforçou-se, e quando apareceu em cena transformado em velho (...) o povo saudou-o com bravos e palmas, e acolheu-o ao som ruidoso de aplausos.*

*Foi uma decepção para os diretores do teatro, o artista erguera-se e conquistara louvores: mas era preciso inutilizá-lo, expô-lo ao escárnio, e por isso sujeitaram-no a representar na comédia O Chapéu Pardo, executando o papel de Manuelinho.*

*Não era João Caetano ator do gênero cômico [mas] entrou na comédia, e em cada cena obteve triunfo; o povo festejou-o e considerou-o artista notável. Mas lavrava a discórdia e os ciúmes entre os atores: João Caetano tinha contra si a sua nacionalidade, pelo que teve de despedir-se do palco em que pisava.<sup>26</sup>*

A versão de Moreira de Azevedo estava toda ela construída tomando como base o intenso fervor nativista da época, reputado o responsável pelo desenrolar dos acontecimentos no interior da companhia do teatro de São Pedro. De acordo com esta visão, fora por ser brasileiro que João Caetano acabara perseguido pela diretoria portuguesa do teatro, não lhe restando outra saída a não ser pedir o seu desligamento da empresa.

Esta versão, datada de 1870, segue de perto uma outra, estrategicamente elaborada pelo próprio João Caetano muitos anos antes. Na nota de despedida dirigida ao público, ao retirar-se do teatro do Valongo, após a diretoria do mesmo haver assinado contrato com uma companhia formada por atores portugueses egressos do São Pedro, João Caetano fez questão de frisar que “o ator brasileiro [grifo meu] João Caetano dos Santos e a bailarina Estela Sezefreda participam ao respeitável público que estão desligados do teatro do Valongo(...)”<sup>27</sup> A julgar pelo tom desta nota, o “ator brasileiro”, mais uma vez preterido, vivia despendendo um grande esforço para manter sua companhia em funcionamento, numa verdadeira luta “patriótica” contra os portugueses, que então dominavam os teatros mais importantes da Corte.

Em 1839, finalmente, como resultado de uma verdadeira campanha encabeçada por ele próprio, João Caetano assinaria o seu primeiro contrato com o governo imperial. Através dele comprometia-se a manter, em troca da subvenção que receberia dos cofres públicos,<sup>28</sup> uma companhia dramática composta por atores nacionais, cláusula que de antemão sabia de difícil cumprimento, já que não havia número suficiente de atores brasileiros para manter qualquer companhia na ocasião.<sup>29</sup> Em 1846, portanto, quando estabeleceu-se definitivamente no teatro de São Francisco, João Caetano já usufruía da fama de “primeiro ator nacional”, estendendo-se esta noção ao próprio teatro, que passou a ser visto como abrigo para a única companhia nacional da Corte, cujo maior adversário era o teatro de São Pedro.

Nos folhetins “Semana Lírica”, Martins Pena contribuiu para acirrar as rivalidades entre as companhias do São Francisco e do São Pedro, principalmente a partir do momento em que João Caetano assinou contrato com uma companhia lírica francesa que, de passagem pelo Rio, alugou o teatro de São Januário. Após findar o contrato da companhia com os proprietários daquele teatro, João Caetano transferiu-a para o teatro de São Francisco assumindo sua direção, passando assim a empresariar duas companhias, uma dramática e uma

lírica. No folhetim do dia 9 de dezembro de 1846, Martins Pena saudou com entusiasmo a iniciativa do empresário “nacional”:

*Dizer o que João Caetano é capaz de fazer em um teatro que dirige, é repetir o que todos sabem e o que a experiência tem mostrado. Só, lutando com o colosso do São Pedro de Alcântara, sem outro auxílio mais que seus próprios e incansáveis esforços, tem sabido sustentar o seu teatro com luxo e com esmero, e carregar com duas companhias.*

Além de elogiar o empresário, Martins Pena fazia questão de sublinhar o esforço da sua iniciativa, pois mesmo lutando com adversidades, conseguia manter o seu teatro funcionando em alto nível. Elaborado no ano em que um pedido de concessão de loterias para o teatro de São Francisco havia sido rejeitado por duas vezes consecutivas pelo Senado,<sup>30</sup> que na mesma ocasião favorecera o teatro de São Pedro, esta crítica parecia referir-se, embora o autor não explicitasse, à forma como tais subvenções estavam sendo votadas, sem levar em consideração um fato importante, isto é, a nacionalidade do empresário que as requeria.

Quando em 1845 os teatros de São Francisco e São Pedro enviaram à Câmara Legislativa seus respectivos projetos de pedido de subvenção, o confronto no plenário entre os defensores das duas companhias tornou-se inevitável. Foi o deputado Dias da Mota, amigo de João Caetano, que abriu fogo contra o teatro de São Pedro, acusando sua diretoria de manter fechado o teatro de São Januário para que não fosse “franqueado ao primeiro artista dramático do país”,<sup>31</sup> forçando-o a trabalhar no teatro de São Francisco, novamente fechado pelas autoridades por ameaçar ruína. Segundo Dias da Mota, e diante da propensão da Câmara a negar o pedido requisitado por João Caetano

*(...) a comissão da fazenda [estava] resolvida a fazer com que aquele que regenerou a cena do Brasil, aquele que nós e o estrangeiro admiram, o nosso único gênio dramático continue a estar refugiado na capital da província do Rio de Janeiro, onde a proteção da assembléia provincial evitou que não (sic) presenciássemos o triste quadro de ver o Sr. João Caetano dos Santos vítima de seus mesquinhos inimigos mendigar de porta em*

*porta o seu sustento, e o dos seus filhos, por isso que sobre ele se fecharam as portas dos teatros da capital do Império.*<sup>32</sup>

Como se vê, a defesa de Dias da Mota primava por uma retórica nacionalista, concentrando-se na crítica à concessão de subvenções ao teatro de São Pedro, no qual atuavam na ocasião, uma companhia dramática portuguesa e uma companhia lírica italiana. Malgrado os esforços de Dias da Mota, o pedido de João Caetano foi indeferido pelo Senado em duas votações consecutivas. Na primeira votação, sob o argumento de tratar-se de matéria atinente a empresas particulares. Dias da Mota propôs, então, uma solução conciliatória: loterias para as duas companhias, mantendo-se pelo menos a paridade na concorrência, no que foi novamente derrotado. No dia da votação definitiva, Dias da Mota ainda faria a defesa de João Caetano, alegando que “uma companhia portuguesa requereu loterias, e o corpo legislativo as concedeu; uma companhia francesa requereu loterias, e o corpo legislativo as concedeu; o teatro de São Pedro as deve ter e punir o brasileiro ousado, que desconheceu que neste país o título menos valioso que se pode ter, é ter-se nele nascido”.<sup>33</sup> Enfim, percebe-se, a partir destas falas, que o caráter político assumido pelo teatro no período não ficou restrito às discussões letradas divulgadas pela imprensa, às brigas de bastidores ou às manifestações das platéias, mas transbordou para esferas de decisões políticas efetivas.

As rivalidades entre as companhias dos dois teatros, no entanto, mantiveram-se acesas, incentivadas pelos folhetinistas na imprensa, sendo Martins Pena um dos mais combativos quando se tratava de apoiar João Caetano, não deixando escapar nenhuma oportunidade de comparar a companhia teatral do “ator nacional” às estrangeiras do teatro de São Pedro, transformando-se até mesmo os bailes mascarados do carnaval de 1847 em pretexto para demarcar o tino comercial de João Caetano. Naquele ano, quando o teatro de São Francisco ofereceu pela primeira vez na sua sala um baile

mascarado, Martins Pena não poupou elogios à companhia, sublinhando ter parecido

*(...) arrojo a muitos o querer o seu empresário dar bailes em teatro de tão pequenas dimensões, quando a dois passos outro apresentava o seu cômodo salão; mas João Caetano não é homem de recuar diante de qualquer obstáculo. Atacou a comodidade pela economia, pôs os seus bilhetes por metade do preço dos de São Pedro, e o povo, que conhece perfeitamente a diferença que vai de um mil réis a dois, correu em chusma atrás da barateza. Ainda desconfiou o Sr. João Caetano que a diminuição do preço seria pouca coisa, não para ganhar, mas para igualar a partida que São Francisco jogava com São Pedro, anunciou uma espécie de loteria, que apelidou de tombolá.<sup>34</sup>*

A julgar por estas palavras, o teatro de São Francisco, mesmo após submetido a outra reforma, não passava de uma sala de espaço físico reduzido e incômodo; enfim, ainda um “teatrinho”, principalmente se comparado ao teatro de São Pedro que comportava, nos bailes mascarados, cerca de 3000 pessoas. Dono de aguçado faro comercial, no entanto, João Caetano estava sempre adotando novas estratégias para atrair a atenção do público tanto assim que, num ato de grande ironia e numa espécie de resposta provocativa à decisão da Câmara e do Senado, instituiu naquele carnaval de 1847 a sua própria loteria que, ainda segundo Martins Pena, era semelhante às que já se conhecia na Corte, com duas pequenas diferenças. A primeira, de que na hora da apuração tocava-se um sino, as rodas contendo os números do sorteio giravam e “dois meninos [se] esgoela[vam] para proclamar o número premiado”.<sup>35</sup> E uma segunda, de que todo o resultado da apuração da venda dos bilhetes era embolsada pelo empresário, sem que nada fosse revertido para o governo, como tradicionalmente ocorria com as outras loterias. Dito de outra forma, o que João Caetano fez foi apropriar-se de uma prática inaugurada pelas autoridades governamentais dando a ela um novo significado, e transformando-a numa forma de tirar proveito próprio da situação.

Desta maneira, João Caetano garantiu pouco a pouco o seu espaço num mercado de divertimentos ainda incipiente, através da afirmação de uma

diferenciação para si e seu teatro, com base em três aspectos: a ênfase no espírito patriótico da sua empreitada, o seu descompromisso com vínculos políticos oficiais e, em decorrência deste último, a sua dependência exclusiva do público.

Descompromisso com vínculos políticos à parte, é importante termos em mente que João Caetano, como qualquer outro empresário teatral da época, acalentava o sonho de receber auxílios do governo e isto por alguns motivos. Em primeiro lugar, pelo significado simbólico dos quais tais auxílios estavam revestidos. Desde que em 1801 foram concedidas as primeiras subvenções a um empresário teatral no Rio de Janeiro, o requisito exigido para que se usufrísse de tal privilégio era uma ligação íntima com os representantes do poder.<sup>36</sup> De 1824 até o final do império, tal prática tornou-se uma espécie de norma que associava a concessão de subvenções à uma política de boas relações entre os empresários e os deputados e senadores, os responsáveis pela sua aprovação a partir de então.<sup>37</sup> Os favorecidos eram sempre aqueles que usufruíam de uma situação de livre trânsito entre parlamentares influentes, que faziam as articulações necessárias à defesa do seu projeto em plenário. Desta forma, as concessões de subvenções estavam revestidas de um certo peso simbólico e de reconhecimento da posição daquele que as recebia, o que reafirmava seu papel de marca de reconhecimento e diferenciação. Em segundo lugar, deve-se levar em consideração que esta era uma situação ideal para o governo, na medida em que, em troca deste auxílio, eram assinados contratos exigindo dos empresários o cumprimento de determinadas cláusulas prevendo desde o uso da verba recebida até exigências quanto ao repertório a ser encenado ou ao corpo de atores a ser contratado pela empresa subsidiada. Vê-se assim, que as concessões significavam para o governo uma forma de controle mais efetivo sobre o que deveria chegar até o público. E, por último, deve-se levar em conta também que, apesar de capital do Império, o Rio de Janeiro oferecia poucas opções de lazer à população, sendo o teatro praticamente o único divertimento

público noturno existente. Dentro deste quadro, manter uma companhia teatral era algo difícil, já que a dependência exclusiva da renda das bilheterias não significava garantia de sobrevivência, da mesma forma que não se podia dispensar a colaboração de além-mar, de onde chegavam ensaiadores, atores e repertório e nem, tampouco, as províncias podiam oferecer na ocasião um mercado de trabalho significativo neste setor.

Foi tamanha a importância deste auxílio financeiro para os empresários que João Caetano não deixou de pleitear, por mais uma vez, sua parte neste quinhão. Em 1847, finalmente, a Câmara aprovou sem discussão, e em regime de urgência, solicitado pelo mesmo deputado Dias da Mota, um auxílio mensal ao ator, no valor de dois contos de réis pelo espaço de seis anos, valor este que seria obtido através da extração de loterias.<sup>38</sup> Em 1848, João Caetano desocupou o teatro de São Francisco, transferindo sua companhia temporariamente para o de São Januário e deste, finalmente, para o teatro de São Pedro, em 1850. Neste último permaneceu até sua morte, doze anos depois, resistindo a dois incêndios e à concorrência de outros empresários. Durante todo este período, em momento nenhum as subvenções obtidas em 1847 deixaram de ser renovadas.

Entretanto, após João Caetano haver instalado-se definitivamente no teatro de São Pedro, as companhias teatrais que ocuparam a sala de São Francisco estabeleceram com o “primeiro ator nacional” uma concorrência acirrada, lançando mão, muitas vezes, dos mesmos argumentos que ele para demarcar sua diferença e identidade.

Dentre as companhias que deram espetáculo no teatro de São Francisco após a saída de João Caetano, apenas uma ocupou-o regularmente, durante dois anos consecutivos; a do ator Florindo Joaquim da Silva, entre 1851 e 1852. Fluminense, como João Caetano, Florindo ingressou na carreira artística no teatro de São Pedro, de lá saindo para atuar em um teatro do Rio Grande do Sul. Retornando ao Rio de Janeiro em 1851, a convite de João Caetano, passou a

fazer parte da companhia deste ator que, na ocasião, dava récitas nos teatros de São Pedro e no de Santa Tereza, em Niterói.<sup>39</sup> Por não haver concordado em trabalhar nos dois estabelecimentos por um só salário, Florindo decidiu montar sua própria empresa dramática no teatro de São Francisco, levando para ela Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, o principal ator da companhia de João Caetano, depois dele próprio, é claro!

O incidente acabou tendo desdobramentos na imprensa, já que o próprio Florindo acusou João Caetano, “seu mestre, o atleta da cena brasileira”, de firmar contratos escusos com os atores de sua empresa, mesmo sendo ela “largamente auxiliada pelos cofres da nação”.<sup>40</sup>

A nova companhia estreou na sala do São Francisco no dia 3 de abril de 1851. Dias depois, o folhetinista d’**A Marmota**, passando em revista o espetáculo inaugural, fez questão de sublinhar haver se tornado aquele teatro o refúgio para atores que não encontravam lugar no teatro de São Pedro,

*(...) que, não podendo fazer parte do grandes teatro [vão] pedir pão para si e para seus filhos! A sua missão, porém, tem mais alcance; e é: destruir o monopólio da arte dramática que os ameaçava! (...) [O Sr. Florindo fez do teatro de São Francisco] engraçadinho e pequenino como é, um teatro de Variedades, à semelhança do Gaité, Ambigu, Varietés, de Paris, e Ginásio, de Lisboa. No lugar deste empresário teríamos mudado o nome do São Francisco para algum desses, de acordo com a sua missão, porque fique certo o Sr. Florindo, os dramas de grande aparato, longos, estrepitosos, nunca irão bem no seu teatro; aí só se quer ver a comédia, a alta e a baixa comédia, os costumes do país, em forma de vaudevilles, etc.<sup>41</sup>*

A posição da crítica em relação a João Caetano ia se transformando paulatinamente, e de responsável por dar partida ao processo de criação do teatro “nacional” o ator/empresário passava a ser visto como obstáculo a ele, sobretudo porque, argumentava-se, uma vez conquistadas certas posições privilegiadas, João Caetano se acomodara à fama e exercia agora o “monopólio da arte dramática”. Decorre deste tipo de avaliação, sem dúvida, a missão que o autor deste artigo argumentava caber ao ator Florindo, ao instalar-se no teatro de São Francisco.

Críticas como esta, por sua vez, estavam baseadas numa noção recorrente na época, e que aparece explicitada num outro artigo de um autor anônimo, também publicado na **Marmota**. Segundo ele, para que o teatro estivesse à altura de uma capital de Império, como o Rio de Janeiro, havia a necessidade de edificar-se um prédio apropriado tanto às apresentações de canto como às dramáticas, idéia que aos poucos

*(...) vai sendo bem aceita por todos; e as diversas considerações que a este respeito só tem feito, já pela imprensa, e ouvem-se dos que melhor tem se ocupado da matéria, são incontestáveis.*

*(...) já um teatro é pouco, porque o de São Januário não pode entrar em linha de conta, e o de São Francisco, se for favorecido pelos Poderes do Estado, será um agradável teatro de variedades, porém nunca um teatro de primeira ordem; e não havendo próprio-nacional, o arrendamento anual, que pelo teatro grande [o de São Pedro] pagam hoje os cofres públicos, é extraordinário!<sup>42</sup>*

Levando-se em conta esta avaliação, a construção de um teatro “normal”, além de aliviar os cofres públicos, resolveria um problema adicional ainda mais importante, o de prover a Corte com uma casa de espetáculos “de primeira ordem”, à semelhança das existentes nas nações mais “adiantadas”, sem contar que solucionaria uma outra questão, a do monopólio da arte dramática. Mais interessante do que isto neste artigo, porém, foi o motivo que levou o folhetinista a propor a construção deste tal “próprio-nacional”, isto é, uma certa adequação baseada num critério que associava o gênero dramático ao espaço físico do teatro, adequação esta que se torna bastante elucidativa na medida em que nos permite entrever outras noções que estavam informando tal idéia.

Desde que João Caetano ocupara o teatro de São Pedro, restaram aos demais empresários teatrais que quiseram se estabelecer na Corte as salas do São Francisco e do São Januário, as únicas em disponibilidade na ocasião. O teatro de São Januário, apesar de maior e de mais cômodo do que o de São Francisco, apresentava um inconveniente incontornável para a época, fazendo com que não entrasse em linha de conta: o local onde fora erigido, na praia de D.

Manuel, perto do cais Pharoux, uma região que concentrava uma alta população de escravos, libertos e homens livres pobres. Esta localização influía sobre sua freqüência, a ponto de o teatro transformar-se no preferido dos caixeiros e de outros indivíduos de baixo poder aquisitivo e condições sociais mais humildes.<sup>43</sup> Além disto, o São Januário era freqüentado por uma outra parcela de público também desconsiderada na ocasião: o das mulheres de vida “duvidosa”.

Duplamente desqualificado, o teatro de São Januário não reunia as condições necessárias para que nele se estabelecesse uma companhia que quisesse desfrutar da imagem de distinção social e concorrer à altura com o teatro de São Pedro, supostamente freqüentado por uma platéia mais seleta.

Assim, para fazer frente ao São Pedro, naqueles idos de 1851, e levando-se em consideração que a disputa agora estava sendo travada entre dois empresários nacionais, não bastava apenas a escolha de uma sala de espetáculos condizente com um público alvo que se quisesse atrair. Dever-se-ia optar, também, por um repertório condizente com o espaço físico no qual seria encenado. Não podendo disputar em pé de igualdade com o teatro de São Pedro, que comportava a encenação de peças de grande aparato, com cenários grandiosos, restava ao teatro de São Francisco firmar-se como um teatro de variedades, a exemplo dos teatros deste tipo em funcionamento em Paris e Lisboa.

Se ao tecer essas considerações, o autor do artigo d’**A Marmota** demonstrava estar sintonizado com o que de mais novo vinha ocorrendo na França, conclamando Florindo a lançar mão do mesmo repertório encenado pelo Gaité, Ambigu,<sup>44</sup> e outros teatros semelhantes, por outro lado, já se pode perceber que a crítica teatral vinha mudando sua forma de tratar a questão da rivalidade entre as empresas do São Francisco e do São Pedro, tornando-se esta adequação anteriormente mencionada o critério prioritário. Esta almejada interdependência entre gênero dramático, teatro e público, com o passar do tempo e como teremos oportunidade de ver mais adiante, passou a fazer parte

de um procedimento crítico habitual. O forte sentido social do qual estava informado, todavia, merece ser sublinhado desde já pois, ainda que utilizando-se toda uma terminologia que remetia a questões estéticas, o que se estava fazendo, na prática, era delimitar os espaços de diversões públicas, respeitando-se as “devidas” diferenças a serem guardadas nestas situações. A necessidade de delimitar com precisão os espaços de divertimentos públicos emergia, assim como parte de uma definição de ordenamento social característica da ocasião, que tomava como base a lógica de dominação que regia aquela sociedade senhorial escravista, assentada na ritualização de desigualdades, definindo o papel social de cada um e demarcando diferenças até mesmo espacialmente.

Florindo parece ter seguido alguns dos conselhos da crítica, pois procurou renovar seu repertório, e lançou mão de outros expedientes para atrair o público, tais como baixar o preço dos bilhetes, colocando-os mais baratos do que os do São Pedro, e dar maior liberdade de interpretação aos atores da sua companhia. Neste último caso, pode-se mesmo dizer que no que diz respeito à Leonor Orsat e Jesuína Montani, as “musas” da sua empresa, em torno das quais os espectadores mais exaltados chegaram mesmo a formar partidos, Florindo foi particularmente condescendente.

Se para o empresário do teatro de São Francisco a disputa entre os partidários das duas atrizes tinha lá suas compensações, pois fazia com que se voltassem as atenções para sua empresa, outros, no entanto, vinham mostrando seu descontentamento com a situação. Este o caso do autor anônimo de um artigo publicado no jornal **O Martinho**, para quem a

*(...) sem cerimônia da Sra. Montani sobre a cena, que se julga em sua casa para rir, folgar, dizer ditos espirituosos, e nada escrevemos [até agora] porque atribuímos tudo à sua criança(...), mas depois que vimos que este procedimento vai lavrando, e que já tem atacado as Sras. Orsat, Clotilde, Velutti (...) é forçoso que digamos alguma coisa para ver se paramos esta epidemia que ameaça tomar o teatro em casa de fado [grifo meu]. O ator sobre a cena é todo o personagem que representa, e nem um gesto, deve sair desse character, quando não...adeus ilusões! Como se pode ter ilusões, quando um ator, depois de dar seu recado, começa a dar a língua para os bastidores(...)*<sup>45</sup>

Mesmo procurando centrar sua argumentação naquilo que definia como um desgosto pessoal com os supostos efeitos nefastos que a popularidade da atriz vinha produzindo sobre o comportamento de outros atores, o autor deste artigo não conseguia esconder a postura preconceituosa que o havia inspirado. Ao utilizar-se da expressão “casa de fado”, deixava vir à tona toda uma visão depreciativa compartilhada por indivíduos que, como ele, procuravam imprimir ao teatro um caráter restrito e viam com desprezo qualquer possibilidade de que se apagassem alguns dos sinais das diferenças que deveriam separar, na prática, as pessoas e os lugares por elas freqüentados.

Todo o esforço e o relativo sucesso que Florindo vinha alcançando junto ao público, no entanto, esbarravam num obstáculo; o de ter de tocar sua empresa apenas com os recursos advindos das bilheterias. Quando em agosto de 1851, o teatro de São Pedro sofreu o seu segundo incêndio, tudo parecia levar a crer que Florindo tiraria partido do incidente em favor da sua companhia. Isto, todavia, não aconteceu, apesar de a crítica recriminá-lo por continuar a dar espetáculos apenas aos domingos e dias santos, e de não procurar arregimentar os melhores atores da companhia do São Pedro, que estavam com seus contratos rescindidos após o incêndio. Segundo os críticos, esta falta de regularidade das récitas, além de demonstrar pouco tino empresarial, tinha o agravante de transformar-se num obstáculo à obtenção de qualquer subsídio junto aos poderes públicos,<sup>46</sup> sobretudo naquele momento, reputado o mais oportuno para requerê-lo.

No início de 1852 chegou-se mesmo a esboçar uma campanha na imprensa em prol do teatro de São Francisco, campanha esta que ainda manter-se-ia acesa em setembro daquele ano. No jornal **A Imprensa**, alguém que não se identificou, após fazer um balanço dos teatros dramáticos da Corte, procurou sensibilizar o governo imperial para que desse melhores condições de trabalho a Florindo. Isto seria, segundo a nota, uma forma de atingir dois fins elevados:

*(...) Ter-se-á feito com isso uma ação meritória, salvando da miséria algumas famílias, e ganhando a mocidade uma tribuna para seus ensaios; e quem sabe até onde atingiríamos, e os talentos que ali se revelariam? Uma subscrição para restaurar o teatro de São Francisco, e depois uma forte assinatura para sustentar o TEATRO GINÁSIO BRASILEIRO (....)<sup>47</sup>*

Novamente a disputa entre Florindo e João Caetano era colocada em termos de embate desigual no qual a figura do primeiro emergia como a de um batalhador solitário em prol de uma causa humanitária e patriótica. Mais sugestivo nesta fala, porém, é a maneira como o teatro de São Francisco estava sendo pensado como um ginásio, como uma escola de arte dramática. Embora a idéia de escola não fosse nova, ela assumia neste contexto um outro significado, como sugere o título Teatro Ginásio Brasileiro, que o autor do artigo propunha fosse dado ao São Francisco.

Antes da década de 1850, já se cogitara da necessidade de criar na Corte uma escola de arte dramática que se voltasse para o trabalho de ensinar aos atores dicção e declamação, uma espécie de curso regular dirigido à formação dos artistas. No entanto, a idéia acabou por ser abandonada diante da necessidade mais premente de retirar dos portugueses o monopólio da cena. E ainda que o contrato assinado pelo governo imperial com João Caetano, em 1839, previsse a criação de uma escola deste tipo, a idéia não vingou, pois não foram oferecidos auxílios financeiros suficientes para viabilizá-la.

Em 1850 quando o obstáculo representado pelos portugueses parecia estar sendo contornado, voltou-se a falar de escola, porém com um significado um pouco diferente do anterior, e muito semelhante ao papel assumido pelo Conservatoire Dramatique de Paris, uma instituição oficial na qual se ensinavam cadeiras de história do teatro, de pronúncia e declamação de tragédias e comédias, e onde se implementavam montagens das peças e ensaiavam os espetáculos por longos períodos, tudo sob os auspícios do governo. Ainda que o Conservatório Dramático Brasileiro já tivesse sido fundado em 1843, e que um dos seus objetivos fosse o de atuar da mesma forma que o

Conservatoire de Paris, sua influência artística ou intelectual havia sido nula até aquele momento, limitando-se os seus trabalhos à censura das peças que lhe eram remetidas pelos diretores dos teatros e necessitavam do seu visto obrigatório para serem encenadas. Nos termos propostos pelo artigo d' **A Imprensa**, um dos significados para o papel que o teatro de São Francisco podia assumir seria o de preencher exatamente a lacuna deixada em aberto pelo Conservatório Dramático, desde que o governo imperial oferecesse condições para isto.

A noção de escola assumia, além deste, um outro sentido no contexto dos anos 50 que, por sua vez, também estava informado pela influência francesa. Desde que em 1844 o ensaiador Montigny introduziu no Théâtre Gymnase Dramatique uma série de modificações na *mise en scène*, valorizando o espaço cênico e a naturalidade na interpretação dos atores, de forma a transformar o palco em espaço de recriação o mais próximo possível da realidade, teve início uma verdadeira revolução teatral na qual engajou-se toda uma geração de dramaturgos voltados para a elaboração de textos que descreviam os costumes da sociedade e discutiam as questões sociais do seu tempo. A esta ruptura operada pela ação conjunta de atores, autores e ensaiadores no Gymnase convencionou-se chamar realismo, em contraposição ao romantismo, estética teatral até então adotada.<sup>48</sup>

Os ruídos desta renovação ultrapassaram os limites dos palcos franceses e, como sugere o artigo d' **A Imprensa**, já podiam ser ouvidos no Rio de Janeiro, não demorando muito para que aqui também se passasse a desprezar a estética romântica, tão do agrado de João Caetano. É a partir desta perspectiva que a proposta de criação de um "Teatro Ginásio Brasileiro" torna-se inteligível já que, ao mencionar a idéia de escola, estava-se pensando numa escola prática para atores, mas também numa renovação da cena dramática através da adoção de uma nova estética teatral que parecia oferecer um modelo de dramaturgia supostamente mais compatível com aquele momento histórico.

Florindo não obteve qualquer auxílio do governo imperial, a despeito do apoio que recebeu da imprensa, e nos primeiros meses de 1853 dissolveu sua empresa, deixando o teatro de São Francisco em vacância, estado em que esta casa permaneceu quase que praticamente por três anos, não fosse uma ou outra récita esporádica oferecida no seu palco.

Em agosto de 1852, João Caetano reinaugurou o teatro de São Pedro em alto estilo. Nesta reconstrução, algumas modificações foram introduzidas ao prédio: a quarta ordem de camarotes foi transformada em varanda, reduziram-se as dimensões da tribuna imperial, dando lugar para a construção de mais dois camarotes na segunda ordem, e os camarotes das quatro ordens foram forrados de papel azul e branco e o salão ornado de branco com florões dourados.<sup>49</sup>

Não tardaria muito, porém, para que a situação cômoda desfrutada pelo “primeiro ator nacional”, atuando na Corte sem que qualquer empresário teatral pusesse em risco seu “monopólio” começasse a se reverter, e que os folhetinistas tivessem assunto de sobra para as suas crônicas domingueiras.

### **3 - Enfim, Teatro Ginásio Dramático!**

No dia 5 de março de 1855, o **Diário do Rio de Janeiro** noticiou que uma nova empresa teatral havia sido criada na Corte, devendo em breve instalar-se no teatro de São Francisco, onde pretendia encenar um repertório voltado para os vaudevilles e comédias. Nesta ocasião, os teatros que funcionavam regularmente na cidade eram o Lírico Fluminense, dedicado à ópera, e o de São Pedro de Alcântara que, salvo raríssimas estréias, vinha reencenando antigos sucessos do repertório adotado por João Caetano, isto é, tragédias e principalmente melodramas.<sup>50</sup>

Os artigos que trataram de teatro, durante os primeiros meses de 1855, não cessaram de chamar atenção para esta situação, reputada lastimável, sobretudo porque

*Se hoje acabar o Sr. João Caetano o que restará entre nós que possa manifestar que somos um povo ilustrado?*

*E que animação tem esse ilustre artista?*

*Nenhuma.*

*E nem pode ter desejos de se entregar ao improbo trabalho de criar artistas: Deus sabe as dificuldades com que luta!*

*Quando o país não tenha esse fluminense que nos honra, lembra-se-á então muito, mas sem remédio, do grande partido que poderia ter tirado dessa glória do nosso teatro (...)*

*Compreende-se o governo da necessidade de dar vista d'olhos para o nosso teatro nacional, e reconhecerá que o homem de gênio que está à frente desse estabelecimento vive afrontado com dificuldades, e por si só não pode solve-las nem dar ao país os frutos da sua atual ilustração.<sup>51</sup>*

Para o Barão de Mauá, autor deste artigo, das ações do governo, e só delas, poderiam surgir as soluções para dar cabo do estado de abandono em que se encontrava o teatro nacional. Homem de empreendimentos e uma das figuras centrais dos debates centrados nas questões concernentes à necessidade do “progresso”, desenvolvimento material e industrial e “civilização” do país, Mauá não poderia passar ao largo das discussões envolvendo a criação do teatro nacional na época. Afinal, o teatro, como já vinham demonstrando as nações mais “desenvolvidas”, era prova da ilustração de um povo e, portanto, símbolo destes almejados “progresso” e “civilização”.

Por outro lado, não há dúvida de que quando Mauá lamentava a decadência do teatro dramático nacional e o suposto abandono em que se encontrava João Caetano, símbolo das aspirações nacionais neste meio, assim o fazia criticando o governo imperial. Mas seu olhar estava também voltado para o bom andamento dos trabalhos do teatro Lírico, igualmente subvencionado pelos cofres públicos, e vivenciando um período de “vacas gordas”, desde que nele haviam se escriturado duas “divas” – a Charton e a Casaloni - que, de acordo com algumas críticas, os fluminenses tratavam muito bem e a quem davam uma importância que nunca tiveram na Europa.

Anos antes de Mauá, Martins Pena mencionara insistentemente este mesmo assunto em vários dos seus folhetins da “Semana Lírica”. Para Martins

Pena, todos os cantores de ópera que aportavam no Rio, fossem eles bons ou maus, lá chegavam por “arribação”, e laureados por imprensa e público, logo esquecendo-se que “a maior parte desses aplausos e elogios são devidos mais à bondade do público do que aos seus merecimentos reais, enfunam-se, julgam-se artistas de primeira plana e, como por milagre, esquecem-se do que foram na Europa e do que lá valiam”.<sup>52</sup> Assim, tanto para Martins Pena quanto para Mauá, se tais artistas desfrutavam de tamanho sucesso junto às platéias fluminenses, sem que seus dotes artísticos justificassem tais merecimentos, era porque o público não sabia discernir entre aquilo que era verdadeiramente bom daquilo que era ruim. O diletantismo, como era denominada esta verdadeira paixão dos espectadores pelos atores, fossem eles dramáticos ou líricos, tornava-se desta maneira uma “praga” tanto mais digna de ser disseminada porque emergia como prova de barbarismo, o que significa dizer que para Martins Pena, Mauá e outros tantos envolvidos nesta discussão, um dos resultados da ação efetiva do governo em prol do teatro nacional seria a formação do público, sem o que tal obra ficaria inacabada.

De qualquer forma, e para desespero de muitos, tal foi o sucesso que a Charton e a Casaloni desfrutaram que seus respectivos partidos viviam às turras, transformando o Lírico Fluminense em palco para manifestações acaloradas, nas quais abundavam as pateadas, clagues e assovios

*(...) entre uns e outros trocados desde que a uns e outros parecia que os aplausos dados á dama contrária eram exagerados e acintosos (...)  
Os que freqüentam o nosso teatro lírico sabem que essas questões são moléstia crônica do diletantismo, e ainda bem para os diretores, pois determinam a lucrativa afluência de espectadores e dão animação ao teatro.<sup>53</sup>*

Vemos emergir, aqui, um outro personagem para ocupar o banco dos réus no que diz respeito ao andamento do teatro nacional, como um todo, e ao comportamento das platéias, em particular: os empresários dos teatros. Enquanto indivíduos supostamente interessados apenas no lucro, que primavam

por oferecer ao público os “pratos” de sua preferência, e até que não houvesse interferências efetivas das autoridades competentes sobre suas ações, tudo o que se podia esperar deles era a contribuição para o alastramento da “moléstia crônica” do diletantismo.

Porém, se as exigências do público e o interesse financeiro dos empresários eram os responsáveis pelo sucesso do Lírico, não se deve esquecer que o teatro de São Pedro tinha também a sua platéia cativa, embora Mauá não tivesse feito referência a ela no seu texto. De acordo com Décio de Almeida Prado, a dramaturgia melodramática foi o esteio no qual se ancorou João Caetano a partir de 1845, sendo todos os seus sucessos, de uma maneira ou de outra, de natureza “popular”, e seus autores prediletos Pichérecourt, Adolphe Dennery, Vitor Ducange, Anicet Burgeois e Bouchardy, dramaturgos que se notabilizaram no gênero. O melodrama, já na década de 1850, era considerado pela crítica européia um gênero dramático comercial, devido ao conteúdo sentimental e inverossímil de seus enredos, bem como os autores que a ele se dedicavam denominados *faiseurs*, isto é, artesãos hábeis em ganhar a vida oferecendo ao público o que ele gostava de assistir.<sup>54</sup> Ora, se o melodrama carregava realmente consigo o segredo da popularidade, pode-se então sugerir que a bilheteria falava alto também para João Caetano, e que ele, sobretudo a partir do momento em que viu crescer os seus encargos por conta das benesses recebidas do governo imperial, não podia fechar os olhos a esta popularidade.

Se levarmos em consideração tais elementos, somos tentados a pensar que a omissão à questão do público no artigo de Mauá é reveladora, e que talvez ele assim tenha procedido por respeito a João Caetano e por não querer acusá-lo de também ceder às exigências das platéias. No entanto, ao colocar-se como advogado de defesa da causa do teatro nacional Mauá lutava a favor de uma idéia que já vinha sendo bastante ventilada na época, isto é, idealizava-se algo muito parecido com o que ocorria na França, onde o governo subvencionava uma escola (o Conservatoire), uma companhia padrão (a Comédie-Française), e

zelava pela vigência de um princípio estético (o romântico) o que, por fim, lhe dava as prerrogativas de garantir a representação de peças de “valor” literário e de interferir sobre o que os espectadores assistiam subvencionando diretamente sua educação. Ou, ainda, o que ocorria em Portugal, onde o teatro “normal” ou “nacional” D. Maria II e o Conservatório Dramático exerciam estas mesmas funções.<sup>55</sup>

É dentro deste quadro mais geral que as notícias da inauguração de uma companhia dramática pelo “capitalista” Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos,<sup>56</sup> no teatro de São Francisco, pode ser dimensionada. Quando no dia 8 de abril de 1855 o folhetim do **Diário do Rio de Janeiro** anunciou que a nova empresa organizada no São Francisco havia trocado o nome daquela sala para Teatro Ginásio Dramático, apresentando “espetáculos análogos com a denominação do teatro”, tudo parecia convergir para uma renovação da cena nacional, tal como vinha acontecendo nos palcos parisienses, tendo à frente o Théâtre Gymnase Dramatique.<sup>57</sup>

Joaquim Heliodoro, por sua vez, parecia realmente estar empenhado na tarefa que se atribuía, preocupando-se com outros detalhes essenciais à boa aceitação da sua recém-fundada empresa. Já no anúncio de estréia do espetáculo fez questão de publicar os preços dos bilhetes de entrada, bem menores do que os do São Pedro e do Lírico.<sup>58</sup> Além disto, submeteu o teatro a uma reforma significativa de forma que

*(...) o salão da segunda ordem está à disposição das famílias, e dá passagem de um lado para o outro do teatro. Na terceira ordem, lado direito, há um toilette para as senhoras.*<sup>59</sup>

Depois das reformas, o teatro de São Francisco, ou melhor, o Ginásio Dramático, recebeu no seu primeiro pavimento três portas para facilitar a entrada dos espectadores; no segundo pavimento foram colocadas duas janelas com sacadas, entre pilastras com capitéis; no friso do dístico foi escrito o nome

GINÁSIO, e nas extremidades do frontão reto foram colocadas uma máscara da tragédia e da comédia. No interior da sala, as reformas fizeram aparecer mais uma ordem de camarotes, totalizando três ordens de trinta camarotes cada uma, além de uma tribuna imperial, até então inexistente. A lotação do teatro, a partir daí, passou a ser de 256 espectadores; como se vê, ainda bem modesta, se comparada com a do São Pedro.<sup>60</sup>

As reformas, no entanto, tinham como fim atrair para o Ginásio um público específico, aquele composto pelas famílias e as senhoras “distintas”, denotando, assim, que na estratégia de concorrência montada por Heliodoro havia uma preocupação explícita com a construção de uma imagem de distinção social para o seu teatro.

No dia 12 de abril, uma quinta-feira, a nova companhia iniciou seus trabalhos. Foram escolhidos para esta primeira récita o drama *Um Erro*, de Scribe, e a comédia *O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo, sendo o elenco composto, na sua maior parte, por artistas egressos da companhia do São Pedro, e de um ou outro vindo de teatros das províncias.<sup>61</sup>

Nas edições domingueiras daquela semana o Ginásio foi o assunto predileto dos folhetinistas dos principais periódicos fluminenses. José de Alencar, no **Correio Mercantil**, saudou a companhia, os atores e pediu a proteção do público para o Ginásio.<sup>62</sup> No **Jornal do Commercio**, Justiniano José da Rocha, além dos elogios de praxe, ressaltou que a concorrência conveniente e profícua, inaugurada pelo Ginásio, tinha como consequência positiva acabar com o “monopólio do teatro dramático [que] tem sido tão fatal à arte como o monopólio da carne-seca à barriga dos pobres.”<sup>63</sup> O **Diário do Rio de Janeiro**, por sua vez, sublinhou que a escolha da comédia de Macedo tinha um significado especial, por abonar o talento de um ator nacional, e concluía afirmando que, a julgar pelo início promissor, o Ginásio

*(...) veio oferecer ao público fluminense mais uma distração agradável e útil e que, na realidade, satisfaz os desejos das pessoas para quem o teatro não é simplesmente uma praça de touros, mas um lugar de respeito, onde são necessários todos os preceitos da boa educação, como em qualquer salão onde se reúne gente civilizada e polida.*<sup>64</sup>

O folhetinista do **Diário** tocava mais uma vez na questão da adequação do público ao ambiente do teatro, pensado como espaço de “civilização”, idealizando uma platéia respeitável que sabia controlar seus sentimentos e emoções. Desta forma, percebe-se que, na medida em que o século avançava, cada vez mais o silêncio e o autocontrole passaram a ser os objetivos perseguidos como marcas de civilidade e sinal de que se havia feito contato com a arte. E isto o Ginásio teria conseguido uma semana após a estréia, como que num passe de mágica, a julgar pela rapidez com que se fez questão de declarar na imprensa que a “roda” que o vinha freqüentando era composta por pessoas pertencentes à “boa sociedade”, reinando nele a decência e a polidez, não se ouvindo na sua sala “aqueles ditos chulos que incomodavam as pessoas delicadas, e nos envergonhavam”.<sup>65</sup>

Difícil acreditar em afirmações deste tipo, sobretudo se for levado em conta que não se pode mudar de maneira abrupta toda uma série de comportamentos e condicionamentos sociais incorporados ao longo de vários anos. Além disto, se acompanharmos as notícias veiculadas pela imprensa ao longo deste período podemos perceber que a recorrência de incidentes envolvendo polícia e platéia, decorrentes das balbúrdias nos teatros, não deixaram a salvo sequer o teatro Lírico, justamente aquele considerado o reduto da *finesse* fluminense da época.<sup>66</sup> E principalmente se aceitamos, como a crítica vinha fazendo questão de sublinhar, que a platéia do Lírico e a do Ginásio eram semelhantes em refinamento, um outro elemento nos permite duvidar desta afirmação, pois se Joaquim Heliodoro estava realmente interessado em forjar uma imagem elegante para seu teatro, por que manteve o preço de mil réis para os bilhetes dos lugares mais baratos da sua sala, como já faziam os outros teatros da Corte havia duas décadas?<sup>67</sup> Num contexto no qual não havia quem

se furtasse a afirmar que “à troca de um bilhete que apenas custa dez tostões não há sujeito por aí que não encontre um instrumento” para ir ao teatro,<sup>68</sup> a atitude de Heliodoro parece sugerir que todas as parcelas do público eram importantes para a sobrevivência de uma empresa, sobretudo aquela que, por pagar preços mais acessíveis, freqüentava os teatros com maior assiduidade.

Por fim, e vindo também contradizer a imagem que se queria passar do Ginásio, a sua platéia não deixou sequer de contar com a presença das “dulcinéias”, como ficou registrado num artigo publicado no mês de agosto de 1859, no qual se relata o seguinte incidente que teve lugar no recinto do tão “distinto” Ginásio:

*(...) no teatro do Ginásio ocupava um dos camarotes uma mulher de má vida; ora como as mulheres desta espécie aborrecem sobretudo a solidão, estava a de que tratamos de palestra com algum predileto seu, que se conservava à porta do camarote. O porteiro do teatro advertira este que não era permitido a pessoas estranhas conversar às portas dos camarotes; interrompeu-se portanto a alegre palestra. Logo depois chegou um segundo predileto, e nova conversação travou com ele a dulcinéia, e ainda no mesmo lugar, no lugar proibido (...)*

*[Quando terminou o espetáculo, os dois prediletos se desentenderam] e o sócio da casa de pasto da rua do Rosário n.77, um estranho, um homem que não era predileto da dulcinéia, que não conversara na porta do camarote, que nada tinha com a bulha enfim, mas que teve a desgraça de passar junto dos contendores, recebeu na coxa uma facada, que decerto não se destinava a ele, valha-lhe ao menos a consolação! “Perdoe, que foi por engano”<sup>69</sup>*

Se o incidente aqui relatado é elucidativo do perfil heterogêneo do público do Ginásio, a sua intenção, por sua vez, reitera a idéia que vimos trabalhando, pois o autor deste artigo aproveitara-se deste incidente para procurar convencer Heliodoro a ser mais escrupuloso e seletivo na venda dos bilhetes para as récitas que oferecia no seu teatro. Três conclusões, enfim, parecem ser possíveis de serem tiradas de tudo isto. A primeira é a de que a platéia do Ginásio não diferia das dos demais teatros da Corte, e foi tão heterogênea quanto qualquer outra da época. A segunda é a de que, ao propalar justamente o contrário, os folhetinistas estavam se esforçando para apoiar a nova empresa na

construção de uma marca própria, na tentativa de fazer crer ser aquele um teatro diferente dos outros. E, por fim, que inversamente à compreensão que a crítica tinha daquele teatro, ele poderia assumir significados bastante particulares para freqüentadores que nele tomavam assento, mais atentos ao caráter de evento social e de ocasião propícia a flertes e aos encontros entre “dulcinéias” e rapazes aventureiros do que com a preocupação letrada de consubstanciá-lo como uma “escola de costumes”.

Quatro meses após a inauguração do Ginásio **A Marmota** daria relevo a outro fato interessante. Segundo este jornal,

*Aberto no dia 12 de abril [o Ginásio] tem posto em cena, até hoje - dezenove peças novas! – Raro é o domingo que os cartazes não convidam o público para ser testemunha de alguma novidade.<sup>70</sup>*

Neste esforço de apresentar novidades ao público a cada semana, percebe-se o empenho de Heliodoro para garantir um espaço para sua companhia no mercado teatral da cidade. A bem da verdade, nos primeiros seis meses de funcionamento o Ginásio colocou em cena nada menos do que vinte e cinco comédias de Scribe, tornando-se este dramaturgo o predileto da companhia.<sup>71</sup> Para realizar esta tarefa, Heliodoro contou com a colaboração do ensaiador francês Emílio Doux, contratado pela sua empresa, bem como com o trabalho da atriz Maria Velutti.

Emílio Doux chegou ao Rio de Janeiro em 1852, após uma longa passagem por Portugal, onde dirigiu várias companhias teatrais. Neste país, onde aportou em 1834 com uma companhia francesa, Doux encenou os primeiros vaudevilles em palcos lusitanos. Tal foi o sucesso alcançado pela inovação que os vaudevilles passaram a fazer parte dos repertórios das mais importantes companhias teatrais portuguesas.<sup>72</sup> No Rio, Emílio Doux foi contratado por João Caetano, com quem trabalhou por três anos. Durante este período esforçou-se para renovar o repertório do São Pedro, chegando mesmo a

representar alguns vaudevilles naquele teatro, como sugere um artigo no jornal **A Imprensa**. Nele falava-se desta preferência por um repertório francês, e atribuía-se isto ao fato de

*(...) ser o ensaiador da companhia dramática [do São Pedro] um francês...e um francês que nem sequer fala o português corretamente (...) Sobretudo não temos nós o teatro português? Pois porque havemos de levar a mal que seja ele transplantado para aqui(...) Aqui escreviamos antigamente vaudevilles, e na verdade Arthur, Graça de Deus, Cosino, etc., podemos dizer que foram os fundadores de uma escola nova, que se harmonizava com o nosso gênio (...) Mas graças ao Sr. Doux os vaudevilles nacionais acabaram-se.*<sup>73</sup>

Existe aqui um certo exagero por parte do autor deste texto ao responsabilizar Emílio Doux pelo desaparecimento dos “vaudevilles nacionais”, até porque não se tem notícias de uma produção brasileira significativa neste gênero dramático.<sup>74</sup> No entanto, esta foi a maneira por ele encontrada para criticar o que via como uma invasão de traduções e como falta de incentivo a uma dramaturgia produzida em língua portuguesa (fosse local ou vinda de Portugal), mais harmonizada, no seu entender, com um suposto “gênio” brasileiro e, portanto, mais apta a contribuir para a formação de uma nacionalidade literária. O que esta fala parecia ressaltar muito mais, todavia, era um certo padrão de gosto do público que dirigia-se ao São Pedro para assistir os melodramas e tragédias nele encenados, a quem, provavelmente, estas novidades do repertório de Doux deveriam desagradar.

Escriturado no Ginásio, em 1855, Emílio Doux gozou de liberdade para alçar vãos mais arrojados contando, para isto, com o apoio da crítica, incansável em tecer-lhe elogios, e em sublinhar que a ele cabia uma parcela de responsabilidade na tarefa de renovar os espetáculos fluminenses, tal como “regenerara” o teatro dramático de Lisboa.

Além de Emílio Doux, uma outra figura chave para a companhia de Joaquim Heliodoro foi Maria Velutti. Além de excelente atriz para papéis cômicos, Maria Velutti foi uma tradutora de “mão cheia”, o que fez com que se

tornasse a tradutora oficial das peças francesas e algumas poucas italianas com as quais a companhia do Ginásio montou seu repertório.

João Caetano deve ter sentido de maneira efetiva o baque que representou a inauguração do Ginásio, pois não apenas viu sua própria companhia ser desfalcada, com a saída de Emílio Doux e de muitos dos seus melhores atores, como também teve que lidar com a boa receptividade da imprensa à nova empresa. Mas João Caetano não era homem de “arrepisar carreira”, e recorreu a alguns expedientes para não ser vencido, passando cada vez mais a encenar peças de sucesso garantido do seu repertório, chegando mesmo a esboçar uma tentativa de renovação, ao preparar o drama *Homens de Mármore*, de Mendes Leal Jr., para ser representado no teatro de São Pedro.

A peça foi analisada e liberada pelo Conservatório Dramático em 10 de maio de 1855, recebendo um parecer favorável da censura, embora este viesse acrescido de um “senão” que provavelmente desagradou o empresário. Após tecer comentários elogiosos à peça, o censor acrescentou ser, no entanto, uma pena “ que esta sublime peça vá ser representada no teatro de São Pedro, por Germano e outros tais atores!”<sup>75</sup> A ressalva do censor tocava num ponto no qual a crítica vinha se atendo desde a estréia do Ginásio; a naturalidade na interpretação dos atores, tendo em vista criar uma *mise en scène* mais verossímil, através da eliminação dos apartes, dos monólogos e dos *coups de théâtre*, tão caros ao romantismo. E ainda que a defesa da naturalidade da interpretação não aparecesse revestida de maiores considerações sobre o anti-realismo das convenções da escola romântica no parecer deste censor, não deve ter escapado a João Caetano que ele procurou chamar sua atenção para o fato de que já não se aceitava com tanta facilidade, pelo menos nos meios letrados, as interpretações grandiloqüentes,<sup>76</sup> nas quais seu elenco era mestre e, principalmente, que não era aquela a interpretação condizente com *Homens de Mármore*. Isto porque o dito drama fazia parte do repertório realista português,<sup>77</sup> portanto do que de mais novo os dramaturgos lusitanos vinham produzindo,

tomando como referência as transformações introduzidas na literatura dramática portuguesa, encabeçada pelo *Gymnase Dramatique*.<sup>78</sup>

Não há dúvida de que a iniciativa de João Caetano foi arrojada, bem como de que seu elenco não estava preparado para dar um passo tão decisivo, já que a estréia da peça não provocou qualquer reação da crítica.<sup>79</sup> De qualquer forma, isto serve para mostrar que, no calor desta disputa que o teatro de São Pedro travava com o Ginásio, João Caetano acabou por antecipar-se, colocando as primeiras comédias realistas em cena nos palcos brasileiros. E talvez por temer que ocorresse consigo o mesmo que ocorrera com o empresário do São Pedro, Heliodoro só fez estrear a primeira comédia deste gênero no seu teatro em outubro de 1855, não sem antes haver conquistado as simpatias da crítica, do público e o apadrinhamento de S.S.M.M.I.I. que, desde junho, haviam se tornado freqüentadores assíduos do Ginásio.<sup>80</sup>

#### 4 – O primeiro teatro da capital

O leitor familiarizado com os textos de crítica teatral de Machado de Assis perceberá que foi tomado de empréstimo a ele este subtítulo. Num deles, escrito para o jornal **O Espelho**, em 1859, Machado se referiu ao Ginásio como um teatro pequeno no tamanho, mas o primeiro da capital, pela importância que assumira na vida cultural da cidade.

Antes mesmo de Machado, outros folhetinistas de renome contribuíram para forjar esta imagem, que acabou por se tornar a que prevaleceu nas décadas seguintes. Quintino Bocaiúva já considerava o Ginásio, nos folhetins que assinou para o **Diário do Rio de Janeiro**, em 1856, “a melhor casa de espetáculos” do Rio de Janeiro. José de Alencar, no **Correio Mercantil**, escrevendo um ano antes de Bocaiúva, não poupou elogios à companhia que considerava a única capaz de contribuir de maneira decisiva para a criação do teatro nacional. E até mesmo Joaquim Manuel de Macedo, que inicialmente

duvidou que aquele “teatrinho pequenino, apertadinho e miudinho” pudesse transformar-se numa peça chave para a criação do teatro nacional, acabou cedendo aos “encantos” do Ginásio e alinou-se aos demais na sua defesa,<sup>81</sup>

Este apoio quase que incondicional dos folhetinistas da época teve origem em algo que Machado de Assis definiu muito bem ao mencionar que o Ginásio

*Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte – que invadia então a esfera social.*<sup>82</sup>

Machado não poderia ter sido mais explícito ao centrar-se na noção de que esta transformação da arte dramática, que então tomava corpo, tinha uma função social a cumprir, ao mesmo tempo em que definia o próprio sentido do qual a atividade literária se revestira neste período, isto é, a de instrumento propício à intervenção e transformação nos modos de pensar, valores e costumes da sociedade.

Este projeto de promoção de uma renovação estética pela adoção do realismo foi assumido de maneira mais efetiva pelo Ginásio após a encenação de *Mulheres de Mármore*, decisão imediatamente aplaudida pelos folhetinistas teatrais, sendo as mudanças introduzidas, em relação à estética romântica, bastante significativas. Em termos de tempo dramático, passou-se a privilegiar o presente; como técnica, voltou-se para enredos simples, ausência de monólogos; como diálogo, a linguagem do cotidiano; como heróis, não mais reis e príncipes, mas os homens comuns; como temas, o dinheiro, o casamento o adultério e alta prostituição, estes últimos trabalhados como ameaças à sociedade.<sup>83</sup>

Mas a opção por novos temas, novos tipos de cenário e formas de interpretação não foram meras rubricas adotadas pelos adeptos do realismo em contraposição ao romantismo, uma vez que todas estas modificações se transformavam em instrumentos para que os dramaturgos refletissem sobre

questões sociais do seu tempo, e procurassem influenciar as possibilidades de vida das pessoas.

É de Machado de Assis, também outra definição exemplar do significado deste teatro com pretensões pedagógicas. Segundo ele, existiam “na atualidade três canais de iniciação” e de educação da sociedade, a saber, a tribuna, a imprensa e o palco sendo este último o mais eficaz dos três, porque

*(...) na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, nem análise.*

*Diante da imprensa e da tribuna as idéias albaroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade se vê reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática.*

*É quase capital a diferença.<sup>84</sup>*

Percebe-se, aqui, o conteúdo discriminatório e elitista do “projeto” que estes indivíduos tinham em mente quando clamavam pela renovação dos palcos nacionais. Dentro do raciocínio desenvolvido por Machado, era como se ao expor a pura “verdade”, o teatro fizesse com que ela prescindisse de ser analisada e discutida, cabendo ao espectador aceitá-la como lhe estava sendo apresentada. Dispensando a mediação do narrador, a personagem teatral poderia dirigir-se diretamente ao público, não contando, mas mostrando a sua história, como se fosse a realidade, e o espectador era, por assim dizer, levado a acreditar neste tipo de ficção que lhe entrava pelos olhos e ouvidos. Assim, a associação entre o teatro e um “canal de iniciação”, e dele com a idéia de persuasão partia de um pressuposto, o da incapacidade intelectual do público e, em decorrência, de uma total desconsideração em relação a ele. Foi esta definição arbitrária, sem dúvida, um dos elementos que permitiu a reafirmação de uma identidade dos homens de letras na dianteira deste processo de transformação, ao mesmo tempo que tornou possível um investimento no sentido de procurar forjar para o espectador uma personalidade pública que só

sobreviveria ao lado da idéia de passividade. E ainda que aparecendo nos discursos letrados através de eufemismos como comportamento “elegante” e “polido”, esta passividade nada mais era do que a tentativa de imposição de visões e valores de um grupo sobre outros, e um verdadeiro “balde de água fria” sobre a experiência tradicional da interação social dentro do teatro.

José de Alencar definiu este novo campo estético de forma similar à de Machado de Assis, ao atribuir ao dramaturgo Alexandre Dumas Filho, considerado o precursor do realismo, uma maior preocupação com valores humanos e literários “elevados”, justamente o efeito moral que o palco supostamente exercia sobre os indivíduos.<sup>85</sup> O próprio Dumas Filho afirmaria no prefácio a *Les Fils Naturels* que “toda literatura que não se preocupa com a perfectibilidade, a moralidade, o ideal e o útil é, numa palavra, morta ao nascer”. Quer dizer, o teatro para ele deveria mostrar o homem como ele é, mas só para indicar o que ele pode tornar-se e como conseguiu-lo. Enfim, foi precisamente esta qualidade didática do realismo o que seduziu os literatos fluminenses que a ele se alinharam.<sup>86</sup>

“Escola de costumes”, esta a nova função atribuída ao teatro, descortinando possibilidades de inserção sobre a realidade social com proporções até então desconhecidas e aparentemente ilimitadas. O palco deveria, dentro deste raciocínio, abster-se de fornecer apenas diversão e lazer, e restringir-se a influenciar a mentalidade das pessoas. Esta noção, tal como foi pensada na época, levava em consideração que

*Sempre que o poeta dramático limita-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que a 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 da moral.<sup>87</sup>*

É, sem dúvida, a função “civilizadora” e “moralizadora” do teatro a pedra de toque da noção de “escola de costumes” contida nesta definição indicando,

simultaneamente, o ponto de convergência na forma de pensar dos literatos da época. Enfim, o tom e os objetivos explicitados nestas falas denotam que aqueles literatos não disfarçavam seu intuito “moralizador”, um papel que, na verdade, desempenhavam com orgulho e assumiam como tarefa a cumprir.

Quintino Bocaiúva compartilharia com Alencar e Machado esta mesma convicção sobre a responsabilidade do dramaturgo que, ao “daguerreotipar” moralmente a sociedade, deveria buscar nela a inspiração para seus personagens, pois “é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos, e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte do seu todo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição”.<sup>88</sup> Cópia e lição passavam a ser os dois requisitos básicos aos quais os dramaturgos deveriam obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verossimilhança e utilidade. Desta forma, para além do divertimento, o teatro assumia a função, por assim dizer, bem mais “edificante” de buscar na sociedade os exemplos que esta lhe oferecia, recambiando-os em forma de lição a ser seguida, denotando que a imagem a ser refletida no palco não deveria ser uma reprodução neutra e mecânica do real. Por um lado, esta noção de lição constituía-se em paradoxo à idéia de cópia, uma vez que admitia a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando propõe-se a retratá-la “fielmente” mas, por outro lado, este era o mecanismo que permitia tirar partido da idéia de liberdade de criação para a defesa de uma tese. Desta maneira, e por estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade, a comédia realista se transformou em teatro de tese, chamando escritores, críticos, atores e público para a polêmica social. Por este motivo, também, o teatro realista acabou por chegar aos caminhos da artificialidade, fazendo com que os dramaturgos, na ânsia de defender certas idéias, produzissem textos muito retóricos e personagens excessivamente enfáticas para serem “daguerreótipos” de uma dada realidade.<sup>89</sup>

Todas estas considerações demonstram, enfim, a rapidez com que tais idéias disseminaram-se nos meios literários fluminenses, as possibilidades que o Ginásio parecia reunir para se tornar o impulsionador do teatro nacional que se queria, bem como para explicar o impacto causado pela representação da primeira comédia realista pela companhia de Heliodoro – *Mulheres de Mármore* –, em 25 de outubro de 1855.

Quatro dias após a estréia, José de Alencar sublinharia que a curiosidade provocada pelo primeiro espetáculo fez com que ocorresse uma verdadeira “enchente” no Ginásio. Segundo ele, justificava-se esta atenção da platéia pelo fato de ser a peça uma verdadeira obra de arte, além do que continha “austeros ensinamentos” que saíam da boca de um dos personagens, que sublinhava não ser

*(...) só a corrupção do dinheiro que é imunda e abjeta aos olhos da consciência, há corrupções de outro gênero, que, não devem fazer reinar com menos horror as almas que prestam culto ao dogma da dignidade humana.<sup>90</sup>*

Alencar chamava atenção aqui para um elemento totalmente novo que o autor da peça trouxera para a cena, isto é, um personagem que posteriormente passou a ser figura obrigatória nas peças realistas. Intencionalmente concebido para aliciar o espectador, este personagem, que passou a ser conhecido pelo nome de *raisonneur*, funcionava como porta-voz das idéias do autor, a ele cabendo emitir as advertências aos demais personagens e os discursos moralizantes para a platéia.<sup>91</sup> A presença do *raisonneur* em cena, ainda que na maior parte das vezes se consubstanciasse numa combinação artificial e caricatural entre tese e exposição supostamente parecia provocar um maior efeito persuasivo sobre as platéias, ao mesmo tempo que colocava nas mãos do dramaturgo uma arma poderosa para influenciar corações e mentes, resultando disto a importância atribuída a ele por Alencar e outros literatos fluminenses a partir de então.

No **Correio Mercantil**, na **Marmota** e no **Jornal do Commercio** as críticas à peça de Barrière e Thiboust foram também elogiosas e mantiveram este mesmo tom, o que parecia sugerir uma certa convergência de idéias entre os críticos dos principais periódicos fluminenses.

No entanto, se for levada em conta a lógica que alimentava este processo para muitos dos seus patrocinadores pode-se notar toda a tensão nela envolvida. Apesar deste apoio aparentemente incondicional, já é possível perceber neste momento que as inovações introduzidas pelo realismo não foram aceitas com unanimidade, levando a discussões que, com o passar do tempo, mobilizaram os homens de letras na imprensa. Quando enviada para o julgamento do Conservatório Dramático, *Mulheres de Mármore* recebeu do censor João José do Rosário um parecer elogioso principalmente porque, de acordo com sua avaliação, esta peça não ofendia a moral e os bons costumes, além de demonstrar claramente ter sido escrita para combater as idéias que Dumas Filho apresentou em *A Dama das Camélias*.<sup>92</sup> A peça de Dumas Filho ainda não era conhecida das platéias fluminenses. No entanto, José de Alencar, no mesmo artigo anteriormente citado, demonstrava conhecê-la, ao rebater esta crítica argumentando ser a peça tão verdadeira nas suas afirmações quanto a peça de Barrière e Thiboust, por não existir, “uma regra geral, uma síntese” a nortear todas as obras dramáticas realistas. Ao assim proceder, Alencar fazia a defesa de um espaço de liberdade de criação para o dramaturgo e concluía seu artigo acenando com a idéia de que era vital para os literatos manterem-se unidos em torno das mesmas idéias e concepções, uma vez que a quebra da união da “fraternidade literária” da qual participavam, colocava em risco o cumprimento da tarefa que lhes cabia: a “missão do soldado ou do operário que leva a sua pedra ao alicerce do edifício”.<sup>93</sup>

Quando no ano seguinte a companhia do Ginásio encenou *A Dama das Camélias* pela primeira vez, a reação da crítica já apontava para uma fissura dentro daquela suposta “fraternidade literária”, denotando que os procedimentos

postos em prática pelos dramaturgos realistas franceses não estavam sendo recebidos de maneira consensual pelos literatos fluminenses.

## **5 - Contradições de uma certa “fraternidade literária” diante da dramaturgia francesa**

No dia 7 de fevereiro de 1856, a companhia de Heliodoro estreou *A Dama das Camélias*, após um breve período de recesso no qual o teatro manteve-se fechado por conta dos festejos carnavalescos. Neste ínterim, o teatro de São Pedro sucumbiu ao terceiro incêndio, transferindo-se João Caetano e sua empresa temporariamente para o teatro de Santa Tereza.

Joaquim Manuel de Macedo, escrevendo no dia seguinte ao deste incidente, relataria com pesar os estragos causados pelo fogo, procurando simultaneamente sensibilizar as autoridades para a situação lamentável em que se encontrava a companhia de João Caetano. Para Macedo, o incêndio do São Pedro fizera emergir uma questão que vinha sendo mantida em “banho-maria” havia algum tempo, a da necessidade de um “próprio nacional” que abrigasse uma companhia regular, sob a direção de João Caetano, subvencionada pelos poderes públicos, única forma que via de não sacrificar-se os interesses artísticos ao “mau gosto de uma platéia nem sempre ilustrada”.<sup>94</sup>

Na verdade, Macedo, talvez por amizade a João Caetano, por ser mais apegado à escola romântica, ou quem sabe pelas duas coisas, não se alinhou de imediato ao Ginásio, como seus pares. Tanto sua decisão foi tardia que na ocasião em que as primeiras comédias realistas foram encenadas pelo Ginásio, seus folhetins dramáticos deram conta das estréias sem maiores considerações sobre as peças e encenações, e quando estas foram emitidas, demonstraram uma certa indisposição do escritor para com a nova escola dramática.

No *Diário*, ao contrário, Souza Ferreira sublinhou ser a peça de Dumas Filho “ a fiel reprodução desses combates que travam nos fundos da alma as

paixões ardentes e reprimidas, um estudo perfeito do coração, ou, o que é mais verossímel, a pintura de uma fato real”.<sup>95</sup>

Macedo viria engrossar as fileiras dos adeptos do Ginásio alguns anos depois. Outros, porém, que pensavam como ele na ocasião em que as comédias realistas passaram a ser o assunto predileto dos folhetinistas, mantiveram-se defendendo as mesmas idéias anos depois. E até mesmo alguns defensores “históricos” do Ginásio vez por outra transitaram de um lado para o outro, o que reforça a idéia de que a recepção da nova dramaturgia francesa não estava se dando de maneira tão tranqüila entre os literatos, provocando, muitas vezes, debates e discussões, como de resto já vinha ocorrendo na “matriz” da dramaturgia realista. Marguerites Gautiers e outras personagens similares foram temas polêmicos também na França, lá também insuflando debates sobre se deviam ou não ter direito a tanta atenção dos dramaturgos, e se não conspiravam o teatro.<sup>96</sup>

A encenação de *Le Demi Monde*, em março de 1856, foi uma das ocasiões em que as divergências no interior desta suposta “fraternidade literária” afloraram. Aproveitando-se da estréia, Heliodoro fez publicar na imprensa os seus planos de criar uma empresa para construir um teatro mais cômodo para abrigar sua empresa. O momento escolhido pelo empresário, contudo, não foi o mais adequado, pois discutia-se acaloradamente a encenação de *Le Demi Monde*. De acordo com o folhetinista do **Correio Mercantil**,

*(...) os folhetinistas da imprensa diária [estavam] divididos a respeito do alcance da moral da Sociedade Equívoca, de Dumas Filho. Segundo uns, é altamente moral, segundo outros, está longe disso. Por minha parte já o considerava uma obra literária admiravelmente traçada (...)*<sup>97</sup>

Ao se posicionar a favor do dramaturgo francês, este folhetinista estava, na verdade, rebatendo as críticas de Souza Ferreira, no **Diário**. Este, apesar de atribuir qualidades à peça se perguntava, a certa altura de sua crítica, se era daquela forma, mostrando “o luxo ao lado da miséria, a nobreza acotovelando a

infâmia, o amor puro da virgem e o cálculo vil da cortesã”, que o teatro atingiria o seu fim de escola de costumes.<sup>98</sup> Ora, tal observação partia de Souza Ferreira, que não economizara elogios à *Dama das Camélias* semanas antes, o que deve ter causado estranheza aos leitores.

Mas as divergências não pararam por aí. Outros se envolveram num debate acalorado em torno de *Le Demi Monde*, que acabou por perdurar até maio daquele ano. Dentre eles estavam o ator Furtado Coelho, recém-chegado ao Rio de Janeiro, Antônio Vitorino de Barros, censor do Conservatório Dramático, e um anônimo, que aproveitou-se da discussão para abrir fogo contra os planos de Joaquim Heliodoro de construção de um teatro próprio.

Furtado Coelho elogiou o progresso do teatro brasileiro, provado pela encenação de *Le Demi Monde*, uma comédia, segundo ele, de valor inquestionável, na qual a vida real era retratada com fidelidade e a moralidade era patente. Por fim vaticinou um futuro brilhante para o Ginásio, como primeira empresa da capital, caso continuasse a trilhar o caminho que vinha percorrendo pois, “são as peças da escola do *Mundo Equívoco*, que convém para um teatro em pé em que está o Ginásio [e] é com elas que o teatro sobe à sua verdadeira e nobre missão: moraliza, aperfeiçoa os costumes, civiliza, e castiga a língua (...)”<sup>99</sup>

Já para Antônio Vitorino de Barros, o espírito da escola realista, ao invés de educar a sociedade, sufocava os impulsos nobres, ajudando a propagar os vícios. Para ele, porém, existia um meio de obstruir a propagação desta dramaturgia - o veto do Conservatório Dramático -, já que a ele competia zelar sobre a moral no palco. Sendo assim, aconselhava a esta instituição que não consentisse subir à cena qualquer peça “sem exame acurado e demonstração de não conter ofensas diretas aos hábitos de nossa sociedade, de nossa índole, de nossos costumes, que não estão de todo arruinados, e hão de perigar se continuarem a ser licenciados dramas da natureza de *Mulheres de Mármore*, *Dama das Camélias* e *Mundo Equívoco*(...)”<sup>100</sup>

Por fim, o debatedor anônimo do **Jornal do Commercio** fez questão de mostrar serem descabidas as pretensões de Joaquim Heliodoro de construir um teatro próprio por esbarrarem em alguns obstáculos. Em primeiro lugar, porque o empresário partia da premissa equivocada de que todos apoiavam os trabalhos de sua companhia. Para este anônimo, no entanto, o Ginásio não podia ser considerado digno do apoio e da deferência do público, por haver-se afastado do plano que presidira sua criação, cedendo progressivamente ao “demônio da faduidade”, e encenando cada vez mais peças de requintada “imoralidade”. Em segundo lugar, porque por trás dos planos de Heliodoro existia a pretensão de tomar a dianteira na empreitada de fundar o teatro “nacional”, sendo a única pessoa habilitada para o empreendimento o ator João Caetano, e isto por dois motivos: por ser ele o ator e empresário mais importante e respeitado da Corte, e porque o seu teatro tinha um significado especial para a cidade, não só por ser o mais antigo da Corte, mas principalmente porque “todas as pessoas que assistiram a transformação da velha em nova monarquia (...) achavam-se identificadas, por assim dizer, com este teatro, não só da arte, mas de dois grandes fatos históricos”.<sup>101</sup> Quer dizer, para este autor, a qualquer empresa que tivesse pretensões de tornar-se reconhecida como primeira da capital era exigida uma estreita ligação com a tradição, o que não ocorria com o Ginásio.

Da escola de costumes, formulada por Furtado Coelho, a um poderoso instrumento de propagação de vícios, como descrito por Vitorino de Barros, passando pela idéia de meio de reafirmação de certas tradições, como entendido pelo autor do **Jornal do Commercio**, o teatro parece ter assumido diferentes feições para aqueles indivíduos, ainda que persistisse um ponto de união guiando as construções destes sentidos conflitantes: para todos eles o palco era assunto sério e apresentava-se como um meio de controle social. Assim a divisão da crítica em torno da encenação de *Le Demi Monde* deixava transparecer quatro pontos significativos. Em primeiro lugar, que João Caetano e seu repertório não foram totalmente descartados em favor da escola realista,

embora muitos folhetinistas afirmassem ser isto o que vinha ocorrendo. Esta constatação indica que, mesmo sofrendo a concorrência do Ginásio, a participação de João Caetano na vida teatral da cidade era ainda muito representativa, a ponto de ser ele considerado por muitos a peça chave para a fundação do teatro nacional. Em segundo lugar, que a crença no teatro como arte regeneradora da sociedade era uma idéia comum aos debatedores, tanto quanto o fato de que estes homens acreditavam ser eles próprios os indivíduos mais qualificados para encabeçar este pretendido processo de transformação cultural, embora discordassem da forma de implementá-lo. Em terceiro lugar, que a união destes indivíduos em torno de uma “fraternidade literária” era algo mais idealizado que real. Afinal, em torno dos sentidos conflitantes atribuídos à influência do teatro realista sobre o público reafirmavam-se divergências políticas, e explicitavam-se diferentes projetos em embate naquele momento. E, por fim, que existia um ponto em comum aos debatedores: o de todos eles considerarem o público incapaz de pensar de maneira autônoma e de andar com “as próprias pernas”.

Difícil saber se Joaquim Heliodoro desistiu de seus planos por conta da campanha movida contra ele na imprensa. O fato é que o Ginásio manteve-se fiel ao seu propósito renovador, continuando a encenar peças da polêmica dramaturgia realista, embora começassem a correr boatos de que o peso da má vontade dos críticos começava a ser sentida pela companhia.

## **6 – Outros impactos do realismo teatral francês**

As modificações introduzidas pelo Ginásio não se restringiram apenas ao repertório, pois atingiram também a interpretação dos atores, a cenografia, os figurinos, enfim, todos os elementos que voltavam-se para a potencialidade cênica e permitiam colocar nos palcos personagens críveis e verdadeiras. Se todas estas transformações significaram um verdadeiro aprendizado para crítica,

atores, ensaiadores e público, no sentido de absorver uma nova concepção de espetáculo teatral, simultaneamente vieram acirrar ainda mais as rivalidades entre as companhias do Ginásio e do São Pedro.

Em artigo escrito para o *Diário*, Souza Ferreira, procurando entender o estado pelo qual passava a companhia de João Caetano diante desta “vazante” de atores renomados ponderaria que, dentre as muitas falhas cometidas por aquele ator e empresário, a maior delas estava sendo desprezar um adversário “(...) não porque se conhecesse provido da força necessária para vencer, mas porque contava com o hábito do povo, com a posição já ganha; esquecera porém que a novidade sempre oferece um atrativo à mobilidade do espírito público.<sup>102</sup> Embora a intenção de Souza Ferreira com esta crítica fosse recriminar uma certa acomodação de João Caetano à fama, o que ele acabava por explicitar neste texto era uma outra idéia, já que reconhecia que o ator contava com uma platéia cativa, ainda que tal fidelidade emergisse do seu texto como consequência de um certo “hábito do povo” e não como opção racional do mesmo. E mesmo que, nesta ânsia de defender o Ginásio, ele e outros críticos procurassem arranhar a imagem do “primeiro ator nacional”, esta foi uma realidade que seus adversários foram obrigados a reconhecer mesmo que a contragosto, a de que João Caetano agradava as platéias. Este reconhecimento e reverência a uma certa crença romântica na noção de “dom genial” determinou em vários momentos, inclusive, o tom respeitoso com que os críticos se dirigiram àquele ator, e procuraram convencê-lo de que deveria trabalhar com mais empenho para a melhoria do teatro brasileiro.<sup>103</sup> As regras de avaliação às quais estiveram submetidos os intérpretes “comuns”, no entanto, foram bem outras, como veremos oportunamente.

O Ginásio representava o novo dentro daquele contexto e vinha, com certeza, conquistando as simpatias de parte da crítica. Desde o espetáculo inaugural foi ela quem incumbiu-se de chamar a atenção dos atores para que abandonassem certos vícios de interpretação, e fossem se adequando ao novo

gênero de peças representadas. Quatro meses após a estréia já se podia ouvir que

*(...) o teatro Ginásio está fazendo todos os esforços para agradar os seus freqüentadores. (...) Os seus artistas, ainda que lento, têm feito incontestável progresso. O Sr. Martinho, cujo talento natural e prodigiosa habilidade o tornam tão estimado do nosso público, tem ido muito bem, e é por esse motivo que lhe pedimos que não exagere, nem tampouco invente palavras que se não acham no seu papel.*<sup>104</sup>

Especialista em papéis cômicos, o ator Martinho Correa Vasques cresceu à sombra do teatro de São Pedro e de João Caetano, como de resto praticamente todos os atores fluminenses do período, e foi dos que teve de adaptar-se aos novos tempos inaugurados pelo Ginásio, e às novas regras de representação adotadas a partir de então. E estas regras eram bastante rígidas em determinados aspectos, dentre eles o que se poderia chamar de necessidade de manutenção da disciplina e do decoro no palco. De acordo com os preceitos da escola realista, a naturalidade na interpretação era o que de mais caro deveria existir para o ator, pois só através dela poder-se-ia dar à ficção a aparência de "verdade". Domesticar gestos, interpretação e dicção procurando adequá-los ao ritmo imposto pelas comédias realistas para a construção deste efeito no palco, isto o que se passou a cobrar de ensaiadores e intérpretes.<sup>105</sup>

No entanto, a naturalidade por si só quando muito "modernizava" o espetáculo, faltando um outro elemento para completar o quadro para o qual o ator Martinho também estava sendo advertido: a manutenção da interpretação nos limites do decoro ou da "moralidade". Sendo o teatro uma escola de costumes, a reprodução do real no palco não poderia ser algo mecânico e neutro. Ao contrário, deveria contribuir para o aprimoramento da vida em sociedade, pela crítica moralizadora de costumes, pois o ator, como definiu Bithencourt da Silva, censor do Conservatório Dramático, era o

*Poeta em ação [ e como tal] identifica o seu espírito com o ator poeta que idealizou a obra, casa o seu sentir com o sentir do irmão, abre a sua alma á dele, derrama no seu*

*cérebro as lavas que rebentam do vulcão daquela inteligência (...) e, profeta da mesma crença, soldado da mesma cruzada, morre com ele ou com ele vai também ao fastígio da glória, ao seio da imortalidade.*<sup>106</sup>

Dramaturgo e ator, assim, atuavam de maneira conjunta, aquele, “vulcão” de onde saíam as lavas da “inteligência”, copiando o “real” e adicionando-lhe o “corretivo” que julgava necessário introduzir ao original, e este, subordinando-se aos preceitos prescritos por aquele e abandonando os vícios de lançar mão de certos recursos cênicos, tanto mais condenáveis porque escapavam aos limites traçados por quem estava supostamente mais apto a fazê-lo.

Se a busca da capacidade de ser natural para alguns atores do Ginásio foi algo que requereu esforços adicionais, para outros não exigiu maiores aprendizados. Este o caso de Gabriela de Vecchy, atriz contratada pela empresa no ano de sua inauguração, mas que já atuava, desde 1837, na companhia de João Caetano, na qual ingressou ao chegar de Portugal.

Foi no papel de Marguerite Gautier, protagonista de *Dama das Camélias*, que Gabriela de Vecchy destacou-se no elenco do Ginásio, passando desde então a desfrutar das simpatias da crítica e, posteriormente, da fama de primeira atriz fluminense. O impacto causado por sua atuação neste papel foi tamanho que levou o folhetinista do **Diário** a afirmar que às outras atrizes que quisessem representá-lo restava procurar imitá-la. Machado de Assis, também “tiete” de Gabriela de Vecchy, engrossou o coro laudatório à atriz afirmando:

*Confesso não me cansa esse magnífico drama. Mas não me cansa com essa Marguerite Gautier que a Sra. Gabriela nos sabe dar; frívola, no princípio, depois sentimental, depois apaixonada, resignada enfim do alto do seu amor, tendo percorrido a escala gradual desse sentimento lustral que a leva da culpa e lhe ergue uma coroa de flores, em sua sepultura física.*<sup>107</sup>

Machado elogiava na atriz a sua capacidade e habilidade para ser natural e convincente em cena, justamente tudo o que necessitava para tornar sua personagem verossímil e persuasiva aos olhos do público.

Furtado Coelho foi outro ator do Ginásio elogiado diversas vezes pela crítica. Chegando ao Rio em março de 1856, após uma breve passagem pelo teatro Ginásio Dramático Riograndense, este ator português conquistou as simpatias da Corte quando, por ocasião da encenação de *Le Demi Monde*, elogiou a montagem de Doux e o trabalho dos atores na imprensa. Contratado em 1856 por Heliodoro, Furtado Coelho começou a exercer no Ginásio a função de ensaiador, já que Emílio Doux desligara-se da empresa, voltando a trabalhar com João Caetano.<sup>108</sup>

Seus méritos como ensaiador passaram logo a ser enaltecidos justamente porque, tanto quanto Doux, era fiel aos ditames da *mise en scène* realista. Nesta ânsia de ser fiel à reprodução do “real”, Furtado Coelho chegou mesmo, de acordo com a crítica, a ultrapassar os limites do teatralmente aceitável, na montagem do cenário de *A Última Carta*, de César de Lacerda. Segundo Quintino Bocaiúva, o ensaiador dispusera as cadeiras e sofás no primeiro ato de tal maneira que deixara “os atores de costas para o público; é um luxo de realismo no teatro, onde o sol é de papel, as nuvens de papelão e o mar um lençol passado pelo anil”.<sup>109</sup> O “luxo de realismo”, no qual incorrera Furtado Coelho, neste caso, foi extrapolar os limites da própria ilusão no palco. Vê-se assim que a idéia de teatro realista, ainda que voltada para a reprodução da realidade, não dispensava o apelo à imaginação do espectador, pois a unidade cênica decorria da harmonia entre cenário, idumentária e interpretação, sem que a necessidade de desembaraçar-se das amarras convencionais do romantismo implicassem na quebra do sortilégio, sob o perigo de falsear o impacto do próprio espetáculo.<sup>110</sup> Ou, como diria Martins Pena, não se podia esquecer que o teatro era pinho, linhagem e tintas.<sup>111</sup> De qualquer forma, e apesar da crítica aos exageros de Furtado Coelho, o mais representativo aqui é que os preceitos cênicos impostos pelo realismo à interpretação, também remetiam à idéia de persuasão por parte da cenografia. Tudo, enfim deveria ter em mira aliciar o espectador.

Os impactos do realismo, por fim, podem também ser mensurados a partir da escolha e elaboração dos figurinos. Neste sentido é exemplar a crítica de Quintino Bocaiúva a Pedro Joaquim, figurinista do Ginásio, que vinha mostrando ser um “artista inteligente”, acatando as sugestões da crítica, e colocando em cena atores vestidos a caráter e com certa elegância. De acordo Bocaiúva seria perfeito “se todos os artistas fizessem o mesmo! Se todos tivessem a habilidade de inutilizar as críticas pela antecipação em corrigir detalhes censurados!”<sup>112</sup> É claro que esta observação estava permeada por um certo tom de pedantismo, até porque se todos atores se antecipassem à crítica anulariam o papel dos folhetinistas dramáticos o que, sem dúvida, os críticos prezavam sobremaneira. Afinal, desde que se iniciara a luta pela criação de um teatro nacional na década de 30, nunca a situação lhes fora tão favorável no sentido de concretizar suas ambições – explícitas ou não -, de intervenção social.

E estes seus objetivos podem ser localizados em vários dos textos por ele elaborados, permitindo delinear os contornos da função do crítico, tal como estava sendo pensada na época. Souza Ferreira, por exemplo, chegava mesmo a aconselhar aos que aspiravam exercer tal função tomar “por norte a verdade e a justiça; escutai a voz da consciência, e depois firme, pela convicção de que sois justos, distribuí a cada um a sua parte de louvor e censura”.<sup>113</sup> Dever, verdade e consciência eram os elementos que justificavam e legitimavam a crítica, até porque os homens que as elaboravam partilhavam a convicção de agirem com justiça e de, ao assim proceder, estar contribuindo de maneira benéfica para a elevação do espírito do público que, incapaz de discernir por si próprio, orientava-se pelas leituras dos jornais.

Bem, isto pensavam os críticos! Os espectadores não necessariamente partilharam esta idéia e tinham destes indivíduos uma visão diversa da que eles vinham construindo para si. Esta divergência de perspectivas ficou registrada exemplarmente na avaliação de um espectador (ou espectadora) que, oculto sob o pseudônimo “Mademoiselle Mars”, argumentaria que os “tais folhetinistas de

*pince-nez* e bengalinha” ignoravam ser na “prática da cena aquilo que na teoria se chama declamação e gosto “e, por acharem que “nesta terra das araras não há cristão que entenda disso” , viviam a prescrever todas as reações a serem tomadas pelas platéias, concluindo:

*“Ou são ignorantes presumidos ou então...zanagas repelentes da verdade. Querem impingir gato por lebre, ou rodovalho por tartaruga! Que meninos!”<sup>114</sup>*

O que “Mademoiselle Mars” na verdade fazia era recriminar uma atitude compartilhada pelos críticos que, por olharem o mundo unicamente a partir de seus próprios olhares, tinham uma noção distorcida de toda uma outra realidade que acontecia debaixo do seu campo de visão, desconsiderando-a e julgando-a despida de valor por não ser o “reflexo” daquilo que idealizavam e valorizavam. Além disto, é possível perceber, através deste olhar peculiarmente crítico de um espectador, qual o posicionamento de indivíduos que partilhavam com ele tais idéias em meio ao círculo restrito dos literatos. Afinal, ao tentarem vender “gato por lebre” o que os críticos manifestavam era seu preconceito sobre o outro, bem como seu total distanciamento de um mundo que eles próprios lutavam para transformar o que, de resto, consubstanciava-se em obstáculo para a tarefa que se propunham executar.

Em meados de 1856, o Ginásio parecia desfrutar da situação cômoda de ter grande parte da imprensa ilustrada a seu favor. Todo este apoio, no entanto, não foi suficiente para manter a companhia em posição de destaque, principalmente após a chegada de uma companhia dramática recém-contratada de Paris que, instalando-se no teatro de São Januário, passou a provocar “enchentes” naquela sala

## **7 – Primeiros sinais de infidelidade ao propósito renovador**

*A chegada da companhia francesa a esta corte, companhia mandada engajar na Europa por alguns indivíduos desta cidade, foi, como o público sabe, marcada com uma série de fatos e de boatos infamantes para os que mandaram contratá-la, e vexatórios e tristes para os pobres artistas que confiados se entregaram à honestidade e boa fé que devem presidir os contratos (...) principalmente com estrangeiros chamados a um país diverso. Alguns dias têm decorrido; consta que a companhia engajadora dissolveu-se (...); que uma nova companhia se pretende organizar (...)  
Que se instaure essa nova companhia, que sua direção seja confiada a homens probos e inteligentes, que se procure pela proteção e pelo amparo, esmeradamente prestado aos artistas franceses, lavar a nódoa que no crédito da nação foi lançada pelo proceder indiscreto e leviano de alguns indivíduos.*

Quintino Bocaiúva abria o seu folhetim domingueiro do **Diário do Rio de Janeiro** do dia 11 de agosto de 1856 lamentando o episódio desagradável envolvendo a chegada da companhia dramática francesa ao Rio de Janeiro naquele ano. Condenando a atitude irresponsável e inescrupulosa dos que foram incumbidos de contratá-la, Bocaiúva tanto mais lamentava esta atitude por manchar a imagem do país perante os estrangeiros, e incentivava o público a não se deixar levar por boatos e a bem receber os atores franceses.<sup>115</sup> O que este folhetinista não sabia era que, ao assim proceder, estava contribuindo para agravar uma crise que paulatinamente foi-se abatendo sobre o Ginásio.

Vendo-se privado da presença dos atores Gabriela de Vecchy, Adelaide Amaral e do Sr. Orsat, afastados dos seus trabalhos por enfermidade, o Ginásio teve de contratar às pressas atores para substituí-los. Aventurando-se num terreno perigoso, uma vez que tais atores, além de pouco renomados, estavam habituados à escola de João Caetano, de onde saíram, o Ginásio logo deparou-se com a indiferença da crítica e do público, com a primeira calando-se a respeito dos seus espetáculos, e o segundo abandonando a sua sala. Na tentativa de reverter este quadro pouco animador e de reviver as noites do Ginásio de outrora, seu empresário cedeu o teatro para a estréia da recém-fundada companhia de Ópera Nacional, sob a direção de José Amat.<sup>116</sup> Joaquim M. de Macedo referiu-se ao acontecimento parabenizando Heliodoro pela boa vontade demonstrada em receber a Ópera Nacional, ao contrário do teatro Lírico, que se recusara a fazê-lo. Macedo, todavia, lastimava que a companhia

organizada com tanto esforço tivesse de estreiar numa sala “mal construída, pouco ou nada acústica e menos própria para a música”, como a do Ginásio.<sup>117</sup>

A récita inaugural foi composta pela zarzuela *A Estréia de uma Atriz*, de José Feliciano de Castilho, contando com a presença de S.S.M.M.I.I. Se o Ginásio conseguiu chamar a atenção do público naquele momento, ela logo se desviou para o teatro de São Januário, para onde a companhia de ópera se transferiu após a terceira representação, e onde se encontravam a companhia dramática francesa e a do ator Florindo. Data desta época, inclusive, a introdução dos espetáculos vespertinos na cidade, idéia implementada por Florindo, que agradou de cara à “caixeirada”.<sup>118</sup> Tal foi a repercussão da novidade que chegou a provocar a reação por parte de alguns patrões que, pela imprensa, procuraram chamar o empresário à (sua) razão, por vir consentindo que os empregados no comércio despendessem as horas de serviço assistindo não só às récitas, mas até mesmo aos ensaios no São Januário.<sup>119</sup>

Se às tardes o São Januário oferecia récitas para os caixeiros, à noite era a vez da companhia francesa colocar em cena as peças realistas que faziam parte do repertório do Ginásio, proporcionando ao público fluminense a possibilidade de ver, no original, aquilo que conhecia de traduções.

Encontrando-se o Ginásio às moscas, alguns críticos apressaram-se em anunciar a morte da companhia, caso providências urgentes não fossem tomadas. Quintino Bocaiúva, sempre fiel ao Ginásio, ocupou páginas e páginas dos seus folhetins numa espécie de campanha de salvamento da empresa. Procurando avaliar as causas da crise, logo encontrou uma justificativa para ela: “o despotismo atroz da novidade” da companhia francesa sobre o público. E mais uma vez o público com sua suposta falta de discernimento era transformado em “bode expiatório”, reafirmando um procedimento cada vez mais habitual da crítica em questões desta natureza. Porém, mesmo encontrando um responsável pela situação, Bocaiúva foi obrigado a reconhecer serem as forças do adversário do Ginásio superiores, e que a companhia francesa era realmente

boa, e seus atores superiores aos do Ginásio. No entanto, não abdicou da tarefa de tentar sensibilizar os espectadores para que não abandonassem a empresa que tanto contribuíra para a renovação da cena brasileira, conclamando-os a manifestar seu reconhecimento ao Ginásio, “ ao estudo e ao trabalho dos artistas por bem terem adivinhado de seus papéis o gênio dos autores que interpretaram [nos dando] as noites que gozamos”. À diretoria do teatro incentivava ponderando que a companhia francesa, longe de ser considerada um embaraço, deveria ser vista como um estímulo: “o que de novo e de bom nos traz seja aproveitado” sem com isto fazer uma “imitação servil”. Por fim concluía que se a companhia do Ginásio tinha inserido algumas modificações às interpretações dos papéis das peças apresentadas, assim o fez porque estas modificações tiveram causas influentes: visaram atender à “ natureza especial de cada país, de sua posição geográfica, de seu clima, de sua civilização, de sua origem e da índole de sua língua”.<sup>120</sup>

Joaquim Heliodoro, no entanto, parecia ter uma visão bem particular de como enfrentar a crise e de procurar atrair novamente o público, tanto que a solução por ele encontrada para dribá-la foi contratar um novo ensaiador e optar pela alternância de gêneros dramáticos na programação do seu teatro. Assim, no dia 12 de setembro, estreou o novo ensaiador do Ginásio – o ator Areas -, em *Homens de Mármore*, que também não obteve sucesso nesta casa, como já ocorrera no São Pedro.<sup>121</sup> Na mesma semana, porém, o Ginásio levou o dramalhão *Os Conspiradores*, que os folhetinistas consideraram “ uma produção exagerada que na época atual não pode ter efeito e que só pode ser apreciada pelo fato de algumas posições e pela excentricidade dos caracteres”.<sup>122</sup> Não tardaria muito para que o ator Areas recorresse a outros dramalhões como *Os Pobres de Paris*, de Adouard Brissebare e Eugène Nus, e *A Cigana de Paris*, de Gustave Lemoine e Paul de Kock, todos bem aceitos pelas audiências. De imediato a crítica reagiu condenando Heliodoro e Areas por contribuírem para a “promiscuidade” da cena, por fazerem concessões ao gosto do público e por

cederem aos apelos de um teatro comercial atitudes que, segundo eles, explicitavam um rompimento com os propósitos que levaram à criação do Ginásio.

A situação se complicaria ainda mais para Heliodoro com a saída de Gabriela de Vecchy e de Maria Velutti do seu elenco. Quer dizer, como se não bastasse a concorrência da companhia francesa e a do ator Florindo, chegara a vez de o Ginásio encarar João Caetano, que reescreveu Gabriela de Vecchy na sua companhia. E João Caetano parecia estar realmente disposto a enfrentar o Ginásio usando de todas as suas armas, pois logo no espetáculo de estréia encenou *Mulheres de Mármore*, e isto num dia em que o Ginásio levou a mesma peça, só que sem Gabriela de Vecchy no papel da protagonista. A comparação foi inevitável, e diante do quadro desfavorável para o Ginásio, foi ele quem saiu perdendo, pois no São Pedro houve “enchente”. Como se não bastasse o desprezo do público, a represália para com o Ginásio foi tamanha que alguns folhetinistas dramáticos não titubearam em aclamar o São Pedro, até então alvo preferido de seus ataques.

Ao iniciar o ano de 1857 era esta a situação em que se encontravam as companhias dramáticas da Corte, enfrentando-se numa rivalidade acirrada. Nem mesmo o retorno da companhia francesa a Paris significou uma trégua para Heliodoro que, ao que parece, passava por uma situação financeira complicada que o levou, inclusive, a aumentar todos os preços dos bilhetes do seu teatro.

Diante da situação pela qual passava o Ginásio, e vendo escapar-lhes aquilo que vislumbravam como única esperança de renovação da dramaturgia nacional, os folhetinistas aumentaram os protestos pela imprensa. Começaram a proliferar artigos nos quais apontavam-se diferentes causas para o estado lastimável do teatro nacional, e dentre elas a mais recorrente foi o excesso de traduções, associada à ausência de apoio do governo aos homens de letras para que se dispusessem a atuar de maneira efetiva na formação de um repertório original brasileiro. A única saída que se via no momento para dar cabo desta

situação de abandono era um esforço conjunto entre governo e literatos.<sup>123</sup> Freqüentador assíduo do Ginásio, e provavelmente entusiasmado com a feição renovadora da empresa e com o espaço por ela aberto para os autores nacionais desde a sua inauguração, coube a José de Alencar dar o primeiro passo no sentido de mudança, quando ofereceu a Heliodoro sua primeira composição dramática – *Rio de Janeiro, verso e reverso* –, para ser encenada pela sua companhia.

## 8 – Primeiras peças brasileiras identificadas com a estética realista

No dia 28 de outubro de 1857, os principais periódicos da Corte noticiaram que “uma espirituosa composição nacional escrita por uma das mais hábeis penas da imprensa fluminense” havia subido ao palco do Ginásio.<sup>124</sup> O *frisson* provocado na crítica pela notícia foi inevitável. Alguns dias após a estréia, Francisco Otaviano aplaudiu a iniciativa do escritor que, fazendo sua primeira incursão por um novo gênero literário, transportava

*(...) para a cena um desses estudos de costumes que sabia traçar com naturalidade e sentimento. Verdade nos tipos que escolheu, simplicidade e viveza de diálogo, enredo fácil e desfecho feliz, são as qualidades que se notam no primeiro ensaio do autor dramático.*<sup>125</sup>

Francisco Otaviano sublinhava as duas qualidades que reputava presentes em *Rio de Janeiro, verso e reverso* – a naturalidade e a pintura dos costumes –, mostrando, assim, que o autor não se alinhava à escola dramática antiga. No dia anterior ao da publicação deste artigo, Souza Ferreira emitiu suas impressões sobre a peça. Além de elogiar a construção do texto dramático, chamou a atenção dos leitores para um outro detalhe:

*Essa composição não passa de uma revista, espécie, muito vulgar nos teatros de França, mas uma revista em que diversos tipos da sociedade foram apanhados a daguerreótipo e grupados com muita graça. O que há aí de dramático é o modo porque*

*se combinam todas as cenas, o laço que prende todos os personagens a um mesmo fim e o conhecimento das exigências do teatro. A elegância e a naturalidade do estilo são qualidades que se encontram em todos os escritos do Dr. José de Alencar.*<sup>126</sup>

*Verso e Reverso* seria, então, um misto de revista e comédia de costumes, embora Souza Ferreira se apressasse em afirmar serem os elementos da comédia os que prevaleciam na composição. E esta observação não era algo casual nem irrelevante na sua fala. Na verdade ela servia para realçar a originalidade e o ineditismo contidos na composição, já que nela o autor lançara mão de elementos dramáticos de um gênero ainda desconhecido no Brasil, mas escolhendo um caminho mais “edificante” ao elaborar um texto de acordo com as exigências da “alta” dramaturgia.<sup>127</sup> É interessante observar, também, que a crítica de Souza Ferreira estava informada por um acontecimento que tivera lugar dias antes, quando José de Alencar publicou dois folhetins, sob forma de texto teatral, com o título *Rio de Janeiro, às direitas e às avessas*, no **Diário do Rio de Janeiro**, jornal no qual ocupava o cargo de redator-chefe.<sup>128</sup> Nestes folhetins, cujo título lembra o da peça, os leitores tomaram contato com um texto bem mais próximo da revista do que viram posteriormente encenado no Ginásio.<sup>129</sup> No lugar de pessoas, o autor preferiu personificar coisas, a política, o folhetim, o teatro, e algumas profissões, dialogando em quadros independentes, cujas ligações eram feitas pela idéia central contida no título, que exercia no texto a função de *compère*.

Sobre o título o próprio Alencar fez questão de explicar na introdução dos folhetins ser ele “um pouco original; mas o que talvez vos admire é o enredo da peça; cada cena é uma espécie de medalha que tem seu verso e o seu reverso; de um lado o cunho, do outro a esfinge.”<sup>130</sup> Mostrar as duas faces da cidade do Rio de Janeiro, os dois lados de uma realidade, este o objetivo que movera Alencar, numa operação relativamente fácil para um folhetinista habituado a recolher na matéria viva das situações do cotidiano os temas que lhe serviam de inspiração,<sup>131</sup> sendo este cotidiano, na ocasião, particularmente fervilhante.

Produto de dois gabinetes conservadores, a década de 1850 é geralmente associada a uma fase de trégua entre os partidos políticos do Império e a um tempo de transformações e renovações. Sérgio Buarque de Holanda refere-se a este período como sendo um tempo no qual registrou-se uma espécie de “febre de reformas”. A relativa tranqüilidade política, fruto da base de apoio fornecida por liberais e conservadores ao governo, permitiu uma maior organização e expansão do crédito bancário e um maior estímulo à iniciativa particular, com o direcionamento de grande parte dos capitais, colocados em disponibilidade com o fechamento do tráfico de escravos, para outros investimentos (ainda que parte destes recursos continuasse a ser investidos no tráfico interprovincial de escravos).<sup>132</sup> Podemos encontrar no folhetins do **Mercantil** um Alencar descrevendo, ao lado de conciliações, saquaremas, luzias e praieiros, as representações do Ginásio, descrevendo a viagem de trem para Petrópolis, maravilhado com as primeiras máquinas de costura importadas dos Estados Unidos, louvando a iluminação a gás do Passeio Público, descrevendo um Rio de Janeiro elegante que comprava luvas no Wallerstein, perfumes do Desmarais e vestia-se no Dagnam....Enfim, incansável no mencionar os melhoramentos materiais que a cidade vivenciava.<sup>133</sup>

Vê-se, assim, que escrever sobre assuntos do dia-a-dia para este escritor não era nenhuma novidade. De qualquer maneira, se *Verso e Reverso* foi imaginada para ser uma crônica de costumes, não o foi para ser uma crônica de costumes qualquer. De acordo com o próprio autor, seu objetivo ao escrevê-la foi o de

*(...) fazer rir, sem fazer corar.*

*Essa reflexão, coincidindo com alguns dias de repouso, criou O Rio de Janeiro, espécie de revista ligeira que na minha opinião não tem outro merecimento senão o de ser breve, e não cansar o espírito do espectador.*

*O público que ouve de bom humor, diz que consegui o primeiro fim, o de fazer rir; os homens os mais severos em matéria de moralidade não acham aí uma só palavra, uma frase, que possa fazer corar uma menina de quinze anos.<sup>134</sup>*

O entretenimento, permeado por um toque de humor “elegante”, mas sobretudo amoldado ao preceito realista de comprometimento com a moralidade, isto que Alencar quis, e julgou ter alcançado, levando em consideração a boa receptividade de público e crítica.

Esta busca do efeito “moral” na sua peça pode ser detectada a partir do movimento do qual nos dá conta o próprio título. No seu texto o autor esforçava-se para mostrar um lado e o outro da cidade, revelando a sua visão de que na rua os homens exibem sua leviandade, sua ganância e seu oportunismo, mas na intimidade do lar revelam sua face boa e amistosa. Neste movimento de vai-e-vem, que ressalta os contrastes, Alencar trabalhou a noção de que o verso e o reverso são categorias morais dos homens, e que é no interior dos próprios homens que está a chave da questão que tinha em mente ressaltar; a da necessidade de adequar a mentalidade da sociedade aos novos tempos que se vivenciava. Assim, percebe-se como a forma dramática emergia da pena de Alencar não como um “reflexo” desses processos de mudança, mas sim como mediadora e criadora de um conjunto de relações alteradas por uma ordem econômica e social em transformação. Procurando interferir numa dada realidade, através da prática discursiva, Alencar reafirmava, desta maneira, o papel que o homem de letras assumiu no período, utilizando-se da literatura como instrumento de intervenção social.

Por outro lado, todo este esforço do autor nos permite entrever, também aquilo que para ele significava “nacionalizar” o teatro, isto é, colocar a sociedade brasileira no palco, mas embelezada e “maquiada” para torná-la digna, o que importava não apenas uma transformação de efeitos estéticos, como também transformações éticas, sem as quais não se poderia reconhecer este teatro como passível de fazer parte de uma dramaturgia “civilizada”. Machado de Assis, num artigo dedicado ao teatro de Alencar, publicado no **Diário do Rio de Janeiro** em 6 de março de 1866, sublinharia justamente esta preocupação do autor em engalanar a sociedade, ao mencionar que *Verso e Reverso* era a “comédia

elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão”. Para Machado, como se vê, este era um dos méritos da peça, sobretudo porque o seu autor percebera que a criação do teatro nacional envolvia a remissão do próprio teatro, espécie de passaporte para a “civilização” podendo, todavia, tornar-se um elemento de corrupção dos costumes, quando não controlado por uma ética adequada.

De qualquer forma, *Verso e Reverso* não era ainda o que na ocasião se convencionou chamar de “alta” comédia.<sup>135</sup> Porém, escrita num momento no qual as traduções eram o ponto forte dos repertórios de todos os teatros flumimenses, valeu a iniciativa e a tentativa de dar partida para a criação de um repertório assinado por escritores brasileiros, abordando temas locais. Aliás, o próprio Alencar procurou revestir sua decisão de escrever para o teatro com uma aura de monumentalidade, em artigo publicado um mês após a estréia. Segundo ele, sua iniciativa fora acertada porque provavelmente serviria de exemplo aos que procurassem seguir o mesmo caminho, ao mesmo tempo que contribuiria para disseminar o bom gosto entre as platéias. Em relação aos atores acrescentaria que sua participação na criação de um teatro nacional cada vez mais ficava definida como sendo a de abrir mão do “fogo-fátuo que brilha nas noites de vigília (...) que a esperança chama a glória”, aceitando que os literatos, “aqueles que Deus marcou com o sol da inteligência”, os conduzissem.<sup>136</sup> Demonstrando acreditar neste tipo de representação, este escritor reforçava mais uma vez os limites do espaço de atuação dos literatos, procurando transformá-los nos principais agentes de um processo de transformação cultural em andamento. A presença recorrente nestes textos da idéia de superioridade da ilustração, por fim, denota que, acostumados a discutir entre si, aqueles literatos não se preocupavam em entender as lógicas dos outros, mas sim em modificá-las a partir de certos padrões, acabando por mostrar o seu despreparo para o diálogo cultural que acreditavam poderia ocorrer sem tensões ou conflitos.

O clima de animação provocado pela estréia de *Verso e Reverso* tornou-se ainda mais efervescente quando no dia 5 de novembro o Ginásio encenou *O Demônio Familiar*, também de José de Alencar. No *Diário*, Souza Ferreira definiu a peça como sendo a “primeira alta comédia que aparece na cena brasileira”, demarcando o ineditismo do evento.<sup>137</sup> Alencar, por sua vez, reiterou estas observações declarando que sua intenção ao escrever suas primeiras peças teatrais fora a de pintar os costumes do Rio de Janeiro, sendo *Verso e Reverso* a “comédia da rua” e o *Demônio Familiar*, a “comédia do interior da casa”. Para dar cabo desta tarefa que se impusera e, no momento de escrever o *Demônio Familiar*,

*(...) sendo minha intenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não o achei; a verdadeira comédia, a representação exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro (...)*

*Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto de harmonisa com a realidade brasileira; na França.<sup>138</sup>*

O *Demônio Familiar*, então, deveria ser um “daguerreótipo” da moral e dos costumes da família brasileira, nos moldes da comédia realista francesa. Além desta havia, segundo o autor, uma outra diferença entre esta peça e *Verso e Reverso*. Esta última teve em vista oferecer às “boas” famílias um divertimento à sua altura, e por isto foi um texto que teve como alvo o espectador. Já o *Demônio Familiar* foi escrito com a preocupação primeira de angariar as simpatias da crítica ilustrada, até porque, diria Alencar, sem ela “talvez (sua) representação (...) passasse despercebida”.<sup>139</sup> Nesta atitude de supervalorização da crítica pode-se entrever outro assunto de interesse dos folhetinistas dramáticos: a tendência considerada reprovável, em alguns dramaturgos, de agradar às platéias e obter popularidade. Afinal, levando-se em consideração a noção de “escola de costumes”, e sendo o público considerado uma massa bruta à espera de quem a “modelasse”, não surpreende que um dramaturgo hábil em

estabelecer com as platéias um clima de empatia fosse considerado uma espécie de traidor pelos seus pares, pois retirava simbolicamente o poder de decidir o que tinha ou não “qualidade” das suas mãos e colocava-o nas de indivíduos considerados inabilitados para a tarefa.

Alencar compartilhava com outros literatos esta representação, tanto que não se furtou a desqualificar a obra de dois escritores que ele próprio reconhecia serem os mais significativos para a dramaturgia brasileira – Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Em relação a Martins Pena reconhecia ser ele possuidor do dom da observação e da reprodução de costumes, mas que não fazia uso deste talento natural para educar as platéias. Ao contrário, diria, o “desejo de aplausos fáceis (...) influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época”.<sup>140</sup> As restrições de Alencar aos trabalhos de Martins Pena, da forma como explicitadas, reverberavam justamente o seu repúdio por uma dramaturgia que, supostamente, voltava-se apenas para a popularidade, e transformava o dramaturgo em marionete das platéias, invertendo papéis, e relegando o literato a uma posição em nada condizente com a sua função de formador de idéias, opiniões e de transformador de hábitos.

No que diz respeito a Macedo as críticas de Alencar giraram em torno da mesma questão. Para ele, podia ser dito

*(...) desse autor o mesmo que o primeiro: sentiu a influência do seu público; se continuasse porém, o Sr. Dr. Macedo tem bastante talento e muito bom gosto literário, para que conseguisse a pouco e pouco corrigir a tendência popular, e apresentar no nosso teatro a verdadeira comédia.*<sup>141</sup>

Macedo e Martins Pena dividiam o mérito de serem os escritores que escreveram com maior assiduidade para o teatro no séc. XIX, tendo sido grande parte de suas peças encenada por João Caetano, e uma delas – *O Primo de Califórnia*, de Macedo, escolhida para a récita inaugural do teatro Ginásio. Macedo tinha em comum com Martins Pena o fato de ser hábil comediógrafo e

dado a recheiar seus enredos com incidentes burlescos, “quiprocós” e elementos de comicidade da farsa, sendo justamente isto o que Alencar denominava de tendência popular de suas obras. Emergindo como uma ameaça, esta popularidade desfrutada por certos dramaturgos acabava por provocar um certo incômodo em Alencar. Por outro lado, a própria necessidade que sentiu de formular este apelo indica que, na sua visão, dramaturgos como Macedo acabavam por contribuir para dar ao teatro um significado diferente, em muito afastado das pretensões dos supostos “verdadeiros” defensores da causa da arte, tornando-o um meio de projeção individual. Quer dizer, tais dramaturgos negavam com suas atitudes as representações veiculadas pelos seus pares, sobretudo a de união de todos eles em torno de uma “fraternidade literária” em nome de uma causa “elevada”.

O *Demônio Familiar* manteve-se em cartaz por nove representações, o que significou um sucesso para a época.<sup>142</sup> Apesar da boa receptividade junto ao público e à maior parte da crítica, não faltou quem visse nela defeitos graves. Antes de nos atermos a eles, seria interessante saber do que, afinal, trata esta comédia. O *Demônio Familiar* tem sua ação dramática localizada no Rio de Janeiro da década de 50, e esta ação baseia-se em duas questões fundamentais, que atravessam a trama de ponta a ponta: as relações entre amor, dinheiro e casamento, e a presença do escravo no interior da família brasileira. O protagonista da peça é um escravo doméstico que, maquinando uma série de intrigas e embroglhos, transforma a vida da família do seu senhor num verdadeiro inferno. No desfecho, procurando livrar sua família do mal que a presença deste escravo representava, seu senhor lhe concede a liberdade como castigo.

Na urdidura do enredo estavam presentes, como se vê, todos os elementos do teatro realista francês pela primeira vez utilizados por um escritor nacional. Nele encontrava-se o material do teatro definido como contemporâneo e, junto com isto, nativo, no sentido de que existia uma convergência entre a

época, o lugar e o ambiente da ação dramática e da representação teatral. Por outro lado, havia um outro elemento que apontava para o ineditismo do trabalho de Alencar: pela primeira vez aparecia como protagonista, no palco, um escravo.

Foi de Paula Brito, redator e proprietário dos jornais **A Marmota** e **Revista Literária e Recreativa**, que partiram as críticas desfavoráveis à peça, críticas estas centradas sobretudo na maneira escolhida pelo autor para abordar no teatro assunto tão grave quanto o era a escravidão. De acordo com ele, o protagonista da peça, da forma como fora concebido por Alencar, personificava a transgressão de uma norma social, por ser um rapaz de má índole e ludibriador, que vivia enganando o seu senhor, um indivíduo que lhe dava proteção e a quem devia, como as normas sociais o exigiam, obediência e respeito. Mais reprovável ainda do que isto, para Paula Brito, fora o desfecho escolhido pelo autor -- a alforria concedida a um escravo tão insubmisso e desobediente, em nada condizente com o comportamento que o tornava digno da liberdade. Desta forma, concluía, ao associar duas propostas tão conflitantes quanto liberdade e castigo, o autor invertera a ordem estabelecida pelos costumes, tornando seu texto inverossímil, e fazendo com que o mais precioso dos bens concedidos ao homem --a liberdade--, se convertesse

*(...) em azurrague e flagelo (conspirando) para destruir a família e os princípios morais e sociais sobre os quais é fundada. Isso será lá na França onde o espírito esquisito e volúvel da nação se prestará facilmente a ouvir e quererá reduzir à prática exemplos.<sup>143</sup>*

Paula Brito procurava deixar claro que não compartilhava com o autor a idéia de “harmonia de espírito” da sociedade brasileira com a sociedade francesa. Em decorrência deste ponto de vista conflitante, não acreditava que o procedimento de tirar partido do contraste para a defesa de uma tese pudesse ser um recurso utilizado sem restrições pelo teatro. Pelo contrário, para ele, este procedimento pressupunha o respeito aos limites impostos pelos costumes, sob o risco de inversão do socialmente estabelecido. E em se tratando de uma

sociedade senhorial escravista, assentada numa política de dominação que tinha na inviolabilidade da vontade senhorial e na produção de dependentes os elementos organizadores das relações sociais, estas críticas acabavam por evidenciar o seu verdadeiro móvel, isto é, o suposto perigo que a persuasão proporcionada pelo teatro poderia significar para espectadores mais vulneráveis. O significado contido nesta idéia poderia ser explicitado de outra forma: se aquela história fosse tomada ao “pé da letra”, o que não aconteceria àquela sociedade na qual senhores insatisfeitos com seus cativos tomassem a peça como exemplo e passassem a libertá-los de uma hora para outra, dando origem a uma massa de indivíduos repentinamente livres da sujeição, provocando um mal incalculável à economia e a ordem pública? A levar em conta tais considerações, o escandaloso para Paula Brito, enfim, era a publicidade potencialmente desastrosa que Alencar proporcionava a um tema tão delicado.

Por outro lado, vê-se que mesmo lançando mão de uma retórica que remetia a questões relativas à arte, o que Paula Brito corroborava com sua fala era uma dimensão social raramente reconhecida pelos que vivenciaram um momento histórico particular no qual a figura do escravo perigoso era central.<sup>144</sup> Por fim, vê-se também que, na sua visão, a peça de Alencar entrava em conflito com a própria concepção ideológica de teatro que a originara, não se consubstanciando em escola de costumes, o que significa dizer que para este crítico a extensão do caráter formativo atribuído ao teatro deveria reafirmar os limites estabelecidos por certos valores e concepções já legitimados pela prática.

Souza Ferreira foi quem respondeu às críticas de Paula Brito no **Diário do Rio de Janeiro**. Para este folhetinista, Alencar não apenas manifestara estar movido por um pensamento nobre ao escrever sua nova peça, como também fora impecável na forma de abordar o assunto escolhido, mostrando a corrupção moral que a proximidade com o cativo operava na vida do seu senhor. Sendo assim, concluía, Alencar montara a trama de uma forma convincente para os espectadores, e o maior efeito de persuasão por ele utilizado advinha justamente

do resultado que conseguira atingir através da inversão do socialmente estabelecido.<sup>145</sup> Prova disto, concluía, fora o desfecho por ele construído, no qual passava uma lição altamente moral, ressaltando os contrastes entre uma situação real e uma ideal, do qual retirava um ensinamento; o da necessidade de remoção do perigo que a escravidão representava para a família, em particular, e para a sociedade, em geral, através da conscientização do mal por ela representado.<sup>146</sup>

A discussão envolvendo **A Marmota**, o **Diário** e a **Revista Literária e Ilustrada** durou poucos dias, provavelmente porque Alencar não se dispôs a debater diretamente com Paula Brito, deixando aos folhetinistas amigos o encargo de defendê-lo. De qualquer forma, as questões levantadas no debate retomaram um assunto melindroso: afinal, qual a extensão real do perigo que o teatro realista poderia representar para a moralidade e ordem públicas?

A terceira peça de Alencar, intitulada *O Crédito*, foi encenada dias após a estréia de *O Demônio Familiar* e, contrariamente a esta comédia e a *Verso e Reverso*, saiu de cartaz após três representações por falta absoluta de público.<sup>147</sup> Parte da crítica, no entanto, foi mais uma vez simpática ao autor, e enalteceu a finalidade moralizadora contida neste novo trabalho de Alencar.<sup>148</sup> É bem verdade que, vindos do **Diário**, jornal dirigido pelo autor, e assinados por Leonel de Alencar (cujo sobrenome dispensa comentários), e de Souza Ferreira, pode-se entender o porque destes elogios. De qualquer forma, não foram tão calorosos como os emitidos às outras duas peças, o que sugere haver algo de errado com esta nova comédia.

No **Correio da Tarde** foram apontadas falhas na composição por M. Leite Machado. Afirmando gostar de comédias que desenvolvessem a intriga com facilidade, Leite Machado diria não ter encontrado isto n' *O Crédito*, cujas cenas

*(...) são frias e extensas e os diálogos demasiadamente longos (...) A comédia do Sr. Dr. Alencar parece-me mais uma composição para ler, do que para ser representada, mais*

*um romance do que uma comédia; é ela uma composição de muito merecimento, mas de pouco efeito cênico.*<sup>149</sup>

“Teatro de papel”, esta a definição de *O Crédito* na visão de Leite Machado, de acordo com uma expressão de época utilizada para identificar composições dramáticas cujas qualidades estavam na folha impressa, e não no rendimento cênico que poderia proporcionar através do jogo dos atores no palco. Para um escritor que alimentava a pretensão de contribuir para a construção de uma dramaturgia renovada, tal crítica deve ter repercutido de forma contundente. Alencar chegou mesmo a escrever uma resposta a Leite Machado, mas por algum motivo não a tornou pública na ocasião. Este texto, no entanto, foi publicado no ano seguinte como parte da dedicatória do drama. As *Asas de um Anjo* ao Conservatório Dramático. Nele o autor creditava o fracasso da sua peça não aos possíveis defeitos que ela pudesse conter, mas aos críticos. Para Alencar, havia

*(...) em nosso país um fenômeno curioso que no futuro há de caracterizar esta época em que tanto se fala de progresso literário. Na Europa, quando aparece uma nova produção, um novo escritor, são os homens superiores e as grandes capacidades que julgam a obra, a condenam ou lhe dão o prestígio que vai despertar a sua aura popular. Entre nós, ao contrário, a opinião pública parece caminhar de baixo para cima; é preciso que o aplauso e a aceitação geral forcem as reputações já feitas a reconhecerem não só o merecimento, mas a (sua) existência (...)*

*O único Mecenas que existe no Brasil para os moços que começam é o público, o qual, com esse senso íntimo e essa inspiração que Deus lhe deu, discerne o bom do mau e anima as aspirações do homem ativo e trabalhador; se ele erra algumas vezes, se ainda não se acha a par do desenvolvimento que têm tido as letras e artes nos povos civilizados, a culpa é dos que não têm sabido educá-lo.*<sup>150</sup>

Podemos rever neste texto muitos dos argumentos anteriormente utilizados pelos literatos em favor do teatro. Dando sua versão particular de como entendia o fracasso de sua peça, Alencar cobrava dos seus pares um maior comprometimento com a tarefa que se haviam imposto e responsabilizava-os por não unirem-se para conduzir o público no aperfeiçoamento do gosto, ao mesmo tempo que elaborava para si próprio uma imagem de lutador solitário por

uma causa nobre. A idéia de união, em torno de uma mesma causa reaparecia, portanto, como receita para a renovação cultural que se pretendia, ao mesmo tempo que a dramaturgia emergia como um remédio perfeito para a dar cabo dos males diagnosticados.

Independente das desculpas de Alencar, há de se reconhecer que Leite Machado foi até elegante na sua crítica e que tinha razão em pelo menos um ponto: *O Crédito* pecava pelo excesso de retórica e pela ausência de situações dramáticas de interesse. Na ânsia de diagnosticar os males sociais que o ritmo frenético dos negócios e especulações financeiras vinham produzindo nos costumes da sociedade fluminense dos anos 50, Alencar criou um *raisonneur* extremamente militante que não se furtava a emitir a todo instante lições morais sobre o papel corruptor do dinheiro, utilizando-se de um vocabulário panfletista que, provavelmente, tornou sua peça maçante e monótona aos olhos do público. Como se isto não bastasse, no desfecho da trama, tudo e todos, até mesmo o personagem que representava um agiota corrupto e sem escrúpulos, se regeneram por força da ação dos discursos deste *raisonneur*. Quer dizer, é muita moralização e regeneração para uma peça só, para que ela se torne convincente, ainda que a fidelidade do autor à crença do teatro “missionário” saia de tudo isto sem sofrer arranhões.

No balanço geral dos sucessos e fracassos, por fim, há de se reconhecer que Alencar criou uma versão nativa do teatro realista suficientemente convincente para que alguns dos seus contemporâneos acreditassem ser ela um “daguerreótipo” da sociedade brasileira de então, a ponto de ser este autor considerado uma peça fundamental para a criação do teatro nacional. E ainda que não faltasse às suas peças os infalíveis pares amorosos, isto não diminuiu em nada o envolvimento com outras abordagens nos seus enredos. Salta aos olhos a predisposição permanente em passar “lições morais” que, na concepção do autor, deveriam ser introjetadas pelos espectadores, posto que bons exemplos a serem seguidos. É patente, também, a presença, no rol de suas

preocupações, do objetivo de educar um certo segmento social, tornando-o coeso e portador de uma identidade inspirada em práticas e costumes europeus, o que denota a sua fidelidade à noção de “escola de (certos) costumes”. Desta maneira, o teatro de Alencar configura-se como registro de um esforço de persuasão através da propagação de uma dramaturgia com alto índice de exemplaridade e calcada na preocupação com a mudança histórica como elemento que daria base de criação à forma artística.

Quanto ao Ginásio...Bem! Entre “enchentes” e “vazantes” a companhia foi sobrevivendo. Entre mortos e feridos, pode-se dizer que salvou-se o público, para quem a temporada de 1857 foi de disputa por sua presença nos diferentes teatros da Corte. Já os literatos tiveram de se contentar em continuar esperando pelo surgimento do teatro “nacional” que tanto queriam, já que o exemplo de Alencar não foi seguido de imediato.

### **9 – Mais uma difícil conjuntura: as temporadas de 1858, 1859 e 1860**

Ao iniciar o ano de 1858, um certo G.C.B, escrevendo no **Correio Mercantil**, fazia um rápido balanço dos dois últimos anos para o Ginásio. De acordo com ele, mesmo tendo de enfrentar uma série de contrariedades, que foram desde a guerra deflagrada por parte da imprensa à empresa, até o desligamento de atores de nomeada de seus quadros, o Ginásio soube contornar a crise que lhe assolou. Prova disto foi que as encenações de peças como *A Última Carta*, *A Cigana de Paris* e *Os Pobres de Paris*, dentre outras, foram muito aplaudidas pelo público, apesar do ataque mais violento de alguns folhetinistas contra esta atitude do empresário do Ginásio, insistindo em

*(...) apresentá-lo ante a opinião pública como um homem que só tomou a direção do teatro impelido por vistas ambiciosas e cálculos mercantis (...) Uma outra increpação sofre o empresário do Ginásio, e é a de não ser artista (porém a) propriedade e a*

*decência e suntuosidade mesmo que se nota nos cenários e nos trajes nos mostram (...) que ele sabe compreender e conciliar os seus interesses e os do público (...) (A prova de sua atuação satisfatória fora) que o Ginásio cumpriu a sua missão, recebeu este teatro no ano próximo pretérito uma prova bem significativa da superioridade de que goza, enviando-lhe o Sr. Dr. José de Alencar as suas belas composições.<sup>151</sup>*

G.C.B. tocava num assunto já conhecido. Desde que as primeiras notícias sobre a organização da companhia do Ginásio começaram a circular na imprensa, não faltaram alusões ao fato de Heliodoro não ser um homem ligado às artes cênicas. De qualquer forma, este “porém” parecia ter sido razoavelmente contornado por ele ao contratar atores de renome para sua empresa e, sobretudo, o competente ensaiador Emílio Doux. Com o passar do tempo, e havendo o Ginásio enveredado por um caminho que desagradou à crítica, as avaliações em relação a ele foram também sofrendo modificações. Não foram poucas as vezes, inclusive, que viu seu nome ser precedido pela expressão “capitalista”, como numa atitude explícita de demarcação do seu distanciamento do *métier* do homem de teatro e, simultaneamente, do seu maior comprometimento com o caráter especulativo do negócio que gerenciava, sugerindo que os empresários davam ao teatro um significado diferente daquele veiculado pelos literatos. Esta tensão também poder ser localizada na própria necessidade que G.C.B. sentiu de formular esta defesa de Heliodoro, chamando a atenção para as melhorias que o empresário acabara por introduzir na cena fluminense.

Que a expressão “capitalista” estava revestida de um cunho pejorativo parece não haver dúvida se levamos em consideração uma outra avaliação sobre o assunto, esta emitida por Souza Bastos. De acordo com este empresário teatral, tão famoso no Brasil quanto no seu nativo Portugal, dirigir um teatro era uma tarefa arriscada, e nem sempre um negócio lucrativo, por isto

*Um homem sério, com prática de teatro (...) nunca arranja um sócio capitalista para o auxiliar. O primeiro intrusão, sem nada conhecer de teatro (...) lembra-se de tomar um teatro como último recurso de vida e encontra logo um capitalista que lhe entrega seis ou oito contos de réis (...)<sup>152</sup>*

Se o ponto de vista especulativo do “capitalista” excluía o ponto de vista do verdadeiro homem de teatro, este último nunca deveria ser como aquele, um negociante antes de tudo, pouco se importando com o produto que vendia, e para quem vendia. Assim, ao explicitar como para um homem de negócios o envolvimento com o teatro assumia um sentido específico, Souza Bastos procurava traçar os limites que separavam homens como ele deste tipo de indivíduos, ao mesmo tempo em que sua fala nos permite entrever como outros sujeitos históricos imaginaram para si um lugar próprio e especial no contexto mais geral da cultura urbana naquele período.<sup>153</sup> A importância que os empresários atribuíam a seu papel, como se vê, era inversamente proporcional à compreensão dos significados que dela tinham os literatos, e vista como tão dignificante quanto a de qualquer indivíduo que abraçasse a vida teatral sem reservas e por paixão.

Provavelmente o desgaste da imagem de Heliodoro e sua empresa contribuíram para que em fevereiro de 1858 a companhia se retirasse da Corte por três meses para uma turnê pela Bahia. De acordo com uma nota publicada no dia 14 de fevereiro de 1858, no **Diário do Rio de Janeiro**, esta decisão fora tomada tendo em vista um triplo propósito: submeter o teatro a uma reforma para melhorar suas acomodações, ganhar as “simpatias na província” e fazer a companhia “desejada na Corte”.<sup>154</sup>

O espetáculo de despedida do Ginásio ocorreu no dia 26 de fevereiro, e dois dias depois a companhia zarpou para a Bahia, deixando o campo livre para os demais empresários. João Caetano procurou de imediato tirar partido da situação, oferecendo récitas com maior regularidade no teatro de São Pedro. Seus dias de tranqüilidade, no entanto, estavam contados, pois logo teve de enfrentar a concorrência do ator Germano de Oliveira, que no início de 1858 instalou-se no teatro de São Januário.<sup>155</sup>

Entre fracassos e sucessos de bilheterias, o São Pedro e o São Januário foram vivendo aqueles meses, enquanto da província chegavam notícias da companhia do Ginásio que, segundo os jornais, estava obtendo sucesso. Nem só de sucessos, todavia, foi feita esta turnê. No dia 16 de maio, alguns admiradores de dois atores do Ginásio fizeram publicar uma nota no **Diário** condenando Joaquim Heliodoro por haver consentido que seu primeiro ator se escriturasse numa companhia

*(...) inferior, como é a da Bahia; e lamentando pois esta falta, julgamos que o Sr. Amoedo deixou um vácuo, hoje muito difícil e preencher; a não ser como deve, pode contar a empresa com esse completo naufrágio; e quanto a muito sensível falta da Sra. Leolinda, não sabemos como considerar, e nem tampouco como o Sr. Diretor gerente a substituirá; contudo ainda desta vez aguardamos os efeitos da direção, para então voltarmos mais seriamente ao assunto.*<sup>156</sup>

Longe de ser apenas um passatempo o teatro era, na ocasião, capaz de inspirar paixões aos espectadores e estes parecem nem sempre ter aceito as decisões dos empresários sem questioná-las, sobretudo quando atingiam assuntos de seu imediato interesse. Criando limites reais às intenções dos empresários o público mostrava, através de situações como esta, saber exercer o direito de censura e fazer valer seus pontos de vista. Os empresários, por seu lado, reconheciam esta autoridade, tanto é que procuravam atender às reivindicações das platéias.

Provavelmente por sentir esta pressão do público, Heliodoro procurou compensar a perda dos dois atores oferecendo aos seus espectadores uma casa de espetáculos totalmente remodelada. No espetáculo de reabertura, que ocorreu no dia 30 de maio, os frequentadores do Ginásio tiveram a agradável surpresa de encontrar sua sala “elegantemente preparada, e a que presidiu o bom gosto e merecimento artístico dos distintos cenógrafos os Srs. Freitas e João Caetano (Ribeiro), nota-se uma platéia geral de cadeiras cômodas e de melhor gosto, e de um grande ventilador, que destruiu o principal defeito do teatro, achando-se hoje perfeitamente ventilado”.<sup>157</sup>

As novidades não se restringiram às melhorias das instalações, pois também para a récita de reabertura Heiodoro escolheu uma peça inédita de José de Alencar. *As Asas de um Anjo*, a dita peça, foi posta em cena com todo o esmero que a sua montagem requeria. O teatro esteve lotado no dia da reabertura a ponto de às 7 horas encontrar-se “o pequeno saguão apinhado de espectadores, à espera que se abrisse a porta das cadeiras (...) aberta quase às 8 horas, hora esta a que se dignaram chegar Suas Majestades Imperiais” e, ao findar o espetáculo, o autor e os atores foram chamados ao palco para serem aplaudidos.<sup>158</sup> Nada disto impediu que após a terceira representação a peça fosse retirada de cena pela polícia, sob alegação de conter pensamentos e mesmo lances “imorais”.

A proibição repercutiu como uma bomba entre os literatos fluminenses, e desencadeou uma polêmica, por envolver a figura do redator do **Diário**, já conhecido como escritor de renome<sup>159</sup> e, além disto, por se tratar de um membro do corpo de censores do Conservatório Dramático. Para Alencar, a proibição da comédia fora arbitrária, por não ter havido qualquer tipo de manifestação de reprovação por parte do público, importando

*(...) não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado à polícia; como uma contradição com o ato anterior; pois uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumido haver lido e tomado conhecimento do seu conteúdo.<sup>160</sup>*

A reação de Alencar era, sem dúvida, pertinente e provocativa. Pertinente porque se baseava no fato de que, se a empresa do Ginásio havia cumprido os trâmites legais para a encenação da peça, isto é, obtido a licença do Conservatório e o visto da polícia, não fazia sentido que as ditas “imoralidades” nela existentes não tivessem sido notadas na ocasião. Provocativa porque colocava Conservatório e polícia em confronto, exigindo de ambas as instituições uma retratação pública o que, todavia, não ocorreu.

Houve, porém, quem visse no episódio os desdobramentos de uma campanha que vinha sendo movida contra o Ginásio para impedir o deferimento de seu pedido de subvenção, prestes a ser submetido a uma segunda votação na Câmara. Por isto, e para procurar desfazer qualquer mal entendido, sugeria-se ser

*(...) bom que a empresa saísse a público mostrando a legalidade de sua existência, seus meios regulares de direção, os títulos de que está investida a sua gerência e enfim tudo quanto possa tender a fazer aceitar o seu estabelecimento regular.<sup>161</sup>*

Desde que no ano anterior Joaquim Heliodoro remetera à Câmara um pedido de três loterias anuais pelo período de quatro anos para o Ginásio, o assunto foi diversas vezes ventilado na imprensa, até porque naquele mesmo ano os teatros de São Pedro, São Januário e o Lírico também requereram subvenções. Havia algum tempo questionava-se a necessidade de o governo subvencionar os três teatros dramáticos da cidade, e cogitava-se se a melhor decisão não seria subvencionar apenas o São Pedro, provendo-o de todos os instrumentos necessários para que se tornasse o teatro normal da Corte.<sup>162</sup>

Diante dos pedidos enviados à Câmara por todos os teatros da Corte, os parlamentares viram-se diante de um dilema. Foi o deputado Paes Barreto que no plenário saiu em defesa do Ginásio procurando convencer os outros deputados da legitimidade do projeto enviado por Heliodoro, sobretudo no que diz respeito ao deputado Luiz Carlos, para quem o pedido implicava em prejuízo às loterias já concedidas a outros estabelecimentos da cidade.<sup>163</sup> Segundo a avaliação deste parlamentar, as loterias eram um jogo ilícito, um imposto cobrado dos pobres que, na esperança de enriquecimento, não se furtavam a gastar seus poucos tostões na compra dos bilhetes. Afora isto, o deputado Luiz Carlos não considerava o Ginásio digno de receber tal privilégio por parte dos cofres públicos, pois a empresa não demonstrava regularidade no seu gerenciamento, e uma prova disto eram as constantes dificuldades que vinha

enfrentando nos últimos anos. Sendo assim, concluía que a Câmara até poderia aprovar o pedido de subvenção, mas sem que ficasse estipulado um tempo para sua extração.<sup>164</sup>

O projeto acabou por ser aprovado na Câmara, e enviado ao Senado no ano de 1858, para ser submetido a votação naquela casa. Como muito da aprovação dependia das relações de amizade ou acertos entre os donos das empresas e os parlamentares, não é improvável que a hipótese de uma campanha de oposição estivesse sendo movida em relação ao Ginásio, e que Alencar estivesse sofrendo as conseqüências dela, até porque no ano de 1859, quando os pedidos dos quatro teatros foram votados pelo Senado, apenas o do Ginásio foi indeferido.

O fato concreto é que *Asas de um Anjo*, peça escrita à sombra de outras comédias realistas que tratavam da prostituição, serviu como estopim para que antigas discussões em torno da influência do teatro realista sobre os costumes voltassem à baila.<sup>165</sup> Levando-se em consideração o tema abordado pela peça, e o contexto no qual foi escrita, pode-se entender o porque de Alencar tê-la defendido como sendo uma reflexão sobre os efeitos do progresso material sobre os costumes e a vida urbana através de um dos seus lados mais explícitos. Afinal, a prostituição já era, naqueles idos de 1858, um problema sobre o qual se debruçavam políticos e médicos. Estes últimos, através da Academia de Medicina e da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, vinham desde a década anterior promovendo a construção de um conhecimento médico aplicável às condições específicas da sociedade fluminense, com o objetivo de viabilizar a perspectiva política de higienização do espaço urbano, considerado “doente” pela presença e mistura de indivíduos de condições sociais e ocupações bastante heterogêneas.<sup>166</sup> Especificamente em relação à prostituição, considerada uma “doença” ainda mais grave pelo fato de não estar restrita a um espaço delimitado da cidade, o discurso médico esmerou-se em sublinhar os supostos riscos de “contaminação” pelo restante da sociedade em contato com

ela, justificando com isto seu interesse em conhecer a fundo o problema para explicá-lo e submetê-lo a um controle efetivo. E assim como o discurso médico assumiu um caráter político na construção de um projeto normatizador, Alencar, enquanto literato, e em concordância com o propósito missionário do qual a função que exercia estava revestida, elaborou uma trama tendo em vista atingir um fim semelhante, só que lançando mão das armas que estavam ao seu alcance.

Por ser um assunto bastante explorado pelo repertório que o Ginásio vinha representando havia um bom tempo, Alencar argumentou não entender a proibição da polícia baseada na reação de alguns espectadores ao tema de sua peça, até porque

*(...) assistindo Asas de um Anjo o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio das ruas, nos passeios e espetáculos (públicos).<sup>167</sup>*

Se, portanto, a situação fazia parte do cotidiano da cidade e, além disto, ao abordá-la houve de sua parte – argumentaria Alencar-, um cuidado em utilizar uma linguagem elegante e decente, o único motivo que justificaria a proibição da peça era ser ela “produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobria a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade”.<sup>168</sup> Situando a questão no campo do confronto entre o nacional e o estrangeiro, Alencar renovava sua profissão de fé no realismo como elemento de “modernidade” do qual a dramaturgia nacional não deveria marginalizar-se; desqualificava o conceito de moral da censura policial e de alguns espectadores “escrupulosos”, ao mesmo tempo em que reabilitava a imagem do literato como peça chave para a educação e “civilização” da sociedade. Neste último caso, valendo-se da noção de que ao desvendar os “véus” que escondiam as partes “degeneradas” da sociedade, o literato estava movido por uma “idéia social

(comprometida com) uma missão moralizadora”<sup>169</sup> o que, dentro deste raciocínio, legitimava seus atos na tarefa que empreendia.

Engrossando o coro de protestos à intervenção da polícia em questões de âmbito literário, Francisco Otaviano, Quintino Bocaiúva e Souza Ferreira vieram juntar suas vozes à do autor, mesmo que discordando entre si a respeito de qual seria a melhor maneira de o teatro influir beneficentemente sobre o espírito do espectador. Este o caso de Souza Ferreira que aproveitou-se da ocasião para reafirmar pertencer “ao grupo que combate esta escola (realista)”, embora concordasse com os demais debatedores que a “inteligência (não podia ser) combatida por uma autoridade policial”.<sup>170</sup> Vê-se com a explicação de Souza Ferreira que existia algo mais do que uma questão de ordem literária subjacente a este debate, e que os sentidos específicos atribuídos ao teatro realista, emergindo por vezes como radicalmente conflitantes, denotavam os diferentes projetos sociais que se articulavam naquele momento, a despeito de um alinhamento comum pela causa do teatro nacional.

Já as críticas negativas à peça, particularmente as elaboradas por um certo “M.T.” no **Correio Mercantil**, centraram-se numa grave análise do texto, em especial da cena da sedução não consumada da filha pelo pai, observando que

*Nem tudo quanto vê-se pinta-se; nem tudo deste mundo mostra-se. Há cenas que não se copiam, porque sua hediondez repugna (...); tipos como a meretriz, o sodomita, e outros, que por dignidade da espécie humana e do teatro, não devem ser expostos em um palco.*

*A missão do artista não é copiar exata e servilmente a natureza, muito menos para exhibir ao público o lado mau da mesma e as suas chagas; é com o embelezamento na imitação que o gênio revela a posse desse fogo santo, que Deus por distinção, só dá aos seus eleitos.*

*Não quero dizer que no teatro não possa o autor mostrar um tipo ou outro vicioso; mostre-o, porém, não quando engolfado na torpeza, e ainda assim por tempo curto, sem a úlcera escancarada e ainda sangrenta.<sup>171</sup>*

Ora, o que M.T. explicitava era sua incompatibilidade com a concepção de teatro do autor e o temor que a visibilidade proporcionada pelo palco podia

exercer sobre os que tomavam assento nas salas de espetáculos. Resulta desta postura a sua preocupação em afirmar que o teatro deveria voltar-se para o “embelezamento na imitação”, o que significa dizer que para ele, mais importante no teatro do que “retratar” era “provar” a tese que se defendia o que, na sua visão, Alencar não realizara.

Diante da proibição irremovível da peça, restou ao autor publicá-la em livro no ano seguinte e, em 1869, levantar-lhe o interdito, aproveitando-se do fato de ocupar na ocasião o cargo de Ministro da Justiça do Império.<sup>172</sup> Sintomaticamente, a publicação da peça não sofreu qualquer restrição por parte da crítica mas, em se tratando de uma sociedade composta por um grande número de analfabetos, é compreensível que a circulação do livro se afigurasse menos perigosa do que a representação da peça, pois não teria o mesmo alcance que esta última. O problema, enfim, era o mesmo, isto é, o da necessidade de controle efetivo sobre a obra de arte sujeita à maior exposição pública e a garantia de uma distância segura dos espectadores do que poderia ser moralmente ameaçador o que, por si só, o analfabetismo se incumbia de realizar, no caso da publicação do livro.

Já para o Ginásio a situação foi mais complicada, pois como que corroborando a existência de um complô contra ele, os espetáculos oferecidos após o incidente com a peça de Alencar foram friamente acolhidos. No dia 20 de setembro, inclusive, um espectador que não quis identificar-se fez questão de pedir ao ensaiador Areas, que tivesse mais cuidado na escolha do seu repertório, e não seguisse “tanto esse mau gosto, filho dos excessos da escola realista; e o mesmo esperamos de todos aqueles que tenham de fazer escolhas de peças (...) Sentimos vermo-nos obrigados a estas observações, mas elas estão longe de traduzirem má vontade de nossa parte. O que desejamos é que em matéria de teatro haja cuidado em tudo”.<sup>173</sup> A julgar por este espectador, o teatro realista já vinha cansando o público, ao contrário das representações dos folhetinistas, que diziam ser ele bem aceito pelas platéias.

O resto da temporada daquele ano foi marcada pela irregularidade das récitas, sendo que durante os meses de outubro e novembro o teatro sequer apresentou espetáculos. Ao mesmo tempo, as brigas de bastidores proliferaram a ponto de já haver quem dissesse que se assim continuasse, seria necessária a interferência da polícia para dar cabo de tantos atritos.<sup>174</sup>

Diante de tantos problemas, Joaquim Heliodoro optou por tomar atitudes radicais, a começar pelo afastamento do ator Areas da função de ensaiador, substituído no início de 1859 por Furtado Coelho.<sup>175</sup> A atitude demonstrou-se acertada, pois Furtado Coelho gozava de admiração de grande parte da crítica, que logo manifestou sua simpatia pelo seu trabalho. Para reorganizar o elenco desfalcado, Heliodoro reescreveu Gabriela de Vecchy e contratou os atores brasileiros Joaquim Augusto e Vasques, e os portugueses Eugênia Câmara, Antônio Moutinho de Souza e Antônio Silva. A extensão dos resultados alcançados por estas contratações ficou registrada nas críticas teatrais de folhetinistas como Machado de Assis, nas quais são fartos os elogios às interpretações de vários atores, particularmente a Gabriela de Vecchy e Joaquim Augusto.<sup>176</sup>

Quanto ao repertório, pode-se dizer que, sob a responsabilidade de Furtado Coelho, o Ginásio tendeu a privilegiar dramaturgos realistas portugueses tais como Mendes Leal Jr., Ernesto Biester, César de Lacerda, Antônio Mendes Leal e Camilo Castelo Branco, dentre outros, embora a maior parte deles professasse um tipo de realismo bastante peculiar e diferente do realismo teatral francês. De acordo com o próprio Mendes Leal Jr, o “drama da atualidade” (denominação que a comédia realista recebeu em Portugal) era um gênero híbrido, vário e múltiplo, que buscava inspiração no drama de Goethe, no melodrama de Pixérécourt e na comédia lacrimajante de Ancelot, tirando de “cada um a sua parcela de verdade”, contrariando um certo purismo defendido pelos dramaturgos realistas franceses.<sup>177</sup> E foi justamente este ecletismo que transformou estes dramaturgos em alvo das críticas dos folhetinistas

fluminenses, que em várias oportunidades fizeram questão de ressaltar não serem eles representantes genuínos da nova escola.<sup>178</sup>

Foi ainda em 1859 que o ator Vasques começou a escrever suas cenas-cômicas que, encenadas no Ginásio, foram pouco a pouco tornando-se sua marca registrada, a ponto de na década de 1860 serem publicadas em edições baratas, vendidas por preços módicos, sendo bastante procuradas pelos espectadores que provavelmente já as conheciam das representações.<sup>179</sup>

O Ginásio ia, assim, distanciando-se do seu repertório inicial e abrindo espaço para uma dramaturgia bem menos “nobre”. Mais significativo ainda deste distanciamento foi a incursão em outro gênero – a revista-, também no ano de 1859. *As Proezas do Sr. José da Piedade*, escrita por autores brasileiros, foi a primeira revista a ser encenada em palcos brasileiros, que acabou tendo o mesmo destino que *Asas de um Anjo*. O argumento utilizado pela polícia para retirá-la de cartaz, porém, foi o de estar preservando os interesses de alguns espectadores que se sentiram pessoalmente atingidos através de alguns dos personagens.<sup>180</sup>

A má aceitação por parte do público pode ser mensurada através nota de um anônimo, no **Correio Mercantil**, que chegou mesmo a aconselhar ao Ginásio, caso quisesse reviver seus dias de glória, procurar um “homem de letras e de bom gosto para não passar a decepção de anteontem”, isto é, ver a peça ser proibida pela polícia.<sup>181</sup> Já na **Revista Popular**, o cronista Carlos diria que

*Esse gênero de trabalho, desconhecido entre nós, não pode ser devidamente apreciado por uma sociedade que faz garbo de ostentar-se prevenida e ultra-sensível; quando no mais insignificante gracejo se enxerga uma ofensa, quando na mais leve censura divisasse um ataque feito a interesses pessoais, debalde se pretenderá introduzir entre nós a revista.*<sup>182</sup>

Carlos condicionava o fracasso da estréia à tacanhice e ao atraso da sociedade fluminense, mostrando assim o seu descompasso com as sociedades

mais “adiantadas” nas quais a revista já se tornara um gênero aceito e aplaudido. Prova de atraso, também, na avaliação de Joaquim Heliodoro que, respondendo às críticas do **Mercantil**, argumentaria ter sido a composição elogiada pelo Conservatório Dramático, portanto, por homens conceituados, que a consideraram uma boa composição num “gênero de representação tão bem acolhido nos teatros da França e Portugal”. Diante do julgamento de um júri tão qualificado, concluíra o empresário ser ocioso ouvir outras apreciações, e lembrou aos leitores ter sido a sua administração incansável “para bem merecer do público e da imprensa, e parece-me que não há motivo pelo fato de ser posto em cena a revista para desmerecer seus favores”.<sup>183</sup>

Heliodoro procurava, sem dúvida, reconquistar as simpatias do público que o abandonara à própria sorte. Se o merecimento da imprensa foi difícil de reconquistar, a do público fez-se sentir de imediato, após a encenação de *A Probidade*, comédia de César de Lacerda, que rendeu ao Ginásio quatorze “enchentes” consecutivas. Um sucesso tão reconhecido que incentivou os cambistas a montarem praça nas bilheterias do teatro para comprarem ingressos que revendiam por preço mais alto, fazendo com que as entradas desaparecessem “às nove horas da manhã”.<sup>184</sup>

A companhia parecia ir se reerguendo, e as estratégias postas em prática pelo seu empresário surtindo o efeito esperado, não fosse Heliodoro ter de contar com mais um obstáculo: a concorrência do Alcazar Lirique, recém-inaugurado na cidade pelo empresário francês Monsieur Arnaud.<sup>185</sup> Embora não tenha sido o primeiro café-concerto da cidade, o Alcazar foi quem inaugurou nas suas noites um tipo de espetáculo diferente, do qual constavam desde números de orquestras, representação de paródias, bailados, operetas e números de cantos, até pequenas representações de ginástica, interpretados por um belo elenco de atrizes francesas, que faziam as delícias do público majoritariamente masculino da casa, ao preço único de 1\$ réis, com direito a fumar e beber cerveja durante as representações.<sup>186</sup>

Num Rio de Janeiro que via diversificarem-se as atividades e investimentos em vários setores do comércio, tornando o perfil econômico e social da cidade mais complexo, não admira que empresários estrangeiros se vissem atraídos por este mercado potencial de consumo de diversões públicas, que a inauguração do Alcazar se desse neste período, e que esta casa se tornasse uma concorrente para as companhias dramáticas já estabelecidas na Corte.

Finda a temporada de 1859, o Ginásio viu iniciar-se a de 1860 com uma nova crise se abatendo sobre ele, que teve como estopim a saída de Furtado Coelho e Eugênia Câmara da empresa para montarem companhia própria no teatro de São Januário.<sup>187</sup> O início dos trabalhos desta companhia, que trocou o nome do teatro para Teatro de Variedades, ocorreu com a estréia do drama realista *Dalila*, de Octave Feuillet. Deste repertório inicialmente adotado, porém, Furtado Coelho afastou-se rapidamente, pondo em cena dramalhões e melodramas, tão do agrado da caixeirada do São Januário, além de manter a tradição dos espetáculos vespertinos naquela casa.

Na mesma rapidez com que mudou-se o repertório, mudou o comportamento dos críticos em relação à empresa. Em maio daquele ano, o jornal **Entreato**, fazendo um balanço dos teatros em funcionamento no Rio diria que no caso do São Januário, Furtado Coelho deixou o artista ficar

*(...) por detrás do empresário e o amor da arte tornou-se do lucro.*

*Foi pena, repetimos, a arte perdeu.*

*E saindo do Ginásio o Sr. Furtado Coelho, supunhamos todos que o apóstolo da lei nova iria pelas praias não desertas, plantar a santidade de uma nova verdade desconhecida naquelas regiões arcentas (...)*

*E iludiu-nos! Deixou o seu lugar e foi trocar as galas de artista pela gravidade do empresário! (...)*

*O Ginásio sentiu-se, e principiou a armar a popularidade. Montou peças de barracão! Se lhe faltava o seu querido restaurador da arte...que saiu frenético para ir montar o "29".*

*E assim acabou um teatro regular! E assim um artista de merecimento desceu tanto abaixo, ao nível dos empresários...capitães do "29"! E assim se espetou nas Variedades a regularidade espalmada do Ginásio<sup>188</sup>*

Duplamente condenado, por haver perdido a oportunidade de regenerar o teatro da praia de D. Manuel e por haver contribuído para a “degeneração” do Ginásio, Furtado Coelho transformava-se em culpado por toda uma situação “deplorável” que o teatro fluminense supostamente vivenciava. E mais uma vez nos deparamos com uma representação depreciativa da atividade do empresário, como que corroborando uma noção que parecia cada vez mais ir tornando-se um lugar comum na ocasião, mas cujo sentido nada mais era do que o de delimitar a distancia que os separava dos “reais defensores” da causa do teatro nacional – os literatos –, garantindo a estes uma marca de superioridade.

Mesmo tendo que defrontar-se com a animosidade da crítica, Joaquim Heliodoro encontrou fôlego para oferecer estréias a seu público. Dentre elas talvez tenha sido *Mãe*, de José de Alencar, a mais representativa, por ser peça de lavra de autor nacional e a quarta de um escritor que já se fizera conhecido do público.

*Mãe* pisou o palco do Ginásio sob o signo do sucesso, e tal foi a extensão de sua aceitação que não houve um crítico sequer que não a tenha saudado. Conseqüentemente, a peça foi mesmo considerada “uma das composições mais delicadas e sentidas que têm figurado nas nossas cenas dramáticas, sem excetuarmos as produções dos teatros estrangeiros”.<sup>189</sup>

Muito desta boa recepção pode ser creditada ao que Machado de Assis observou num artigo que publicou nove dias após a estréia. Segundo este crítico,

*(...) revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas da cor local.*<sup>190</sup>

O sucesso alcançado por Alencar, a julgar por esta fala, teria sido o resultado obtido pelo casamento perfeito entre a forma artística e o tema nacional. Há na peça, com certeza, elementos suficientes para justificar este

juízo de Machado. *Mãe* tem um enredo simples; é a história de uma escrava que tendo tido um filho do seu senhor, tornou-se escrava do próprio filho, quando este foi instituído herdeiro do seu pai. O segredo do nascimento de Jorge, o filho desta escrava, que recebeu na peça o nome de Joana, só lhe é revelado no desfecho da trama, quando o rapaz, procurando salvar seu futuro sogro de dívidas que contraíra, hipoteca a própria mãe sem que o soubesse. Joana, num gesto de extrema grandiosidade, suicida-se após saber de toda a situação, para poupar seu filho da vergonha de saber toda a verdade sobre sua origem.

Vê-se, assim, que Alencar não se distanciou do preceito realista de buscar inspiração em fatos do cotidiano, tanto que escolheu mais uma vez focar a escravidão como tema central. Por outro lado, é patente no seu texto a presença de uma natureza política, ao tratar do assunto podendo-se mesmo dizer que o dramaturgo expressava, através desta escolha, um consenso moral amplo no período em relação a casos reais similares. Na década de 60, situações como a enfocada pela peça já eram consideradas um atentado contra a humanidade, e já havia longo tempo que pensava-se numa solução legal eficaz para proibir ou amenizar casos em que a mãe escrava se tornasse escrava do filho concebido ilicitamente com o senhor, quando aquele se tornasse herdeiro deste.<sup>191</sup>

Existe também um outro elemento que aponta para a filiação realista da peça, perceptível no movimento privilegiado pelo autor de provocar uma determinada reação no espectador através do contraste. É na peça este contraste tanto pode ser detectado no sentimento de maternidade daquela escrava, quanto no fato incomum, para uma sociedade senhorial escravista, de consentimento do casamento de uma moça livre com um liberto. Alencar parecia, desta maneira, estar condenando moralmente a luxúria dos senhores que permitia o relacionamento sexual entre livres e cativos, e acenando com a possibilidade de degradação da sociedade por dentro, com o aparecimento de famílias híbridas como resultado indesejado a ser evitado.

Mais interessante neste texto, ainda, é que toda esta lição moral não saía da boca de um *raisonneur* inflamado e militante, mas das conclusões que os próprios espectadores poderiam tirar dos conflitos dramáticos. Alencar eliminou desta peça o elemento talvez o mais defeituoso da dramaturgia realista, obtendo com isto um resultado mais convincente o que, de qualquer forma, não esconde uma visão de mundo politicamente comprometida do autor, por força da perspectiva idealizada da solução que propõe no desfecho. Assim, o que se vê em *Mãe* é o drama da escravidão atenuado por uma saída moralizadora e conservadora, que condena esta instituição do ponto de vista ético e redime a sociedade que a mantém. E a despeito deste posicionamento conservador, Alencar oferecia com esta peça mais uma contribuição para o processo de renovação teatral da época e confirmava sua reputação de escritor mais profícuo do período.

Gravemente enfermo, Joaquim Heliodoro viu-se forçado a dissolver sua companhia em julho de 1860, vindo a falecer no início de agosto, deixando viúva e três filhos em situação financeira difícil<sup>192</sup>, tendo mesmo os atores da extinta empresa lhes oferecido, como forma de ajuda, um espetáculo em benefício no dia 17 de outubro daquele ano.<sup>193</sup> Com sua morte abriu-se um novo período na história do Ginásio, que passou a abrigar uma nova companhia composta por antigos atores do Ginásio e por atores da recém-extinta companhia de Furtado Coelho. Desta fusão formou-se a

*Sociedade Dramática Nacional que dará representações no teatro Ginásio. Pretendem os associados nada menos que procurar desenvolver a arte dramática no país – fundar um montepio para atores – e oportunamente abrir aulas em que se ensine as matérias necessárias ao artista dramático. A notícia deve ser recebida com especial agrado (...) Conseguirá porém a Sociedade Dramática Nacional realizar os grandes e importantes fins que tem em vista? O futuro somente responderá à esta pergunta. Pela nossa parte nem tanto exigimos dela; basta que consiga dar desenvolvimento à arte dramática no país para merecer uma coroa de glória.*<sup>194</sup>

Sob a direção de Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, Eduardo Graça e Antônio Moutinho de Souza, tendo Furtado Coelho como ensaiador, a Sociedade Dramática Nacional propunha-se retomar o projeto inicial abraçado pelo Ginásio. Alguns dias após o espetáculo inaugural, que se deu com *Luxo e Vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo, no dia 17 de setembro, e contou com a presença da família imperial, um artigo do **Diário do Rio de Janeiro** mencionou que o início dos trabalhos da nova empresa confirmavam o seu objetivo de “engrandecer a arte e favorecer, senão fundar, o teatro nacional”, pois optara por privilegiar um autor nacional.<sup>195</sup> Um mês depois o Ginásio ainda levava a mesma peça o que, por um lado, vinha dando origem a um número significativo de artigos elogiosos da crítica mas, por outro, não estava agradando a alguns espectadores, que chegaram mesmo a pedir aos empresários “não continuassem as representações do drama (...) porque lhe(s) parecia isso enfadonho”.<sup>196</sup>

Em novembro um outro drama original brasileiro foi representado pela empresa – *A Época*-, de Aquiles Varejão, e a partir de inícios de 1861, Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Macedo, Álvares de Araújo, Sizenando Nabuco de Araújo, dentre outros, foram os autores privilegiados pela Sociedade Dramática Nacional.

## **10 – Já temos teatro nacional!**

Entre março de 1861 e fevereiro de 1862, os escritores nacionais estiveram muito mais tempo em cartaz no Ginásio do que os escritores estrangeiros, o que levou alguns folhetinistas mais afoitos a proclamarem o nascimento do teatro nacional.<sup>197</sup>

Mas se a formação deste razoável repertório inspirado na dramaturgia realista francesa parece indicar uma vitória das idéias defendidas pelos literatos fluminenses, alguns fatos apontam para outra direção. Embora houvesse nestas

peças uma intenção genuína de focar temas e formas propostos por um realismo militante e com pretensões missionárias, acreditando que com isto contribuía-se para o aprimoramento e a educação da sociedade e a formação do próprio teatro nacional, nem sempre o resultado alcançado foi o desejado. João Roberto Faria acertadamente observa que, de maneira geral, este repertório foi bastante heterogêneo, porque muitos dos autores escreveram peças realistas com traços românticos, quando não escreveram dramas românticos, burletas e farsas, demonstrando conviver sem grandes problemas com estéticas antagônicas e gêneros dramáticos diversos e até mesmo conflitantes.<sup>198</sup>

Joaquim Manuel de Macedo é, seguramente, o exemplo mais acabado desta heterogeneidade. Em relação a tendência deste autor, Machado de Assis chegou a dizer que ele não professava “escola alguma; é realista ou romântico, sem preferência, conforme se lhe oferece a ocasião”.<sup>199</sup> Não há dúvida que a observação de Machado é pertinente, pois o repertório de Macedo incluía desde um drama em verso (*Cobé*), passando por uma imitação do francês (*O Primo da Califórnia*, inspirado em Scribe), uma ópera (*O Fantasma Branco*), uma burleta (*Antonica da Silva*), uma comédia burlesca (*A Torre em Concurso*) até duas comédias realistas (*Luxo e Vaidade* e *Lusbela*).

José de Alencar, por sua vez, não ficou atrás, pois mesmo escrevendo as comédias realistas aqui já mencionadas, encontrou tempo e disposição para escrever um drama histórico – *O Jesuíta* -, isto sem contar que sua primeira peça – *Verso e Reverso* -, foi inspirada num gênero bem pouco “nobre”, a revista.

Este ecletismo de Macedo, Alencar e tantos outros escritores do período é um dado no mínimo instigante, pois deixa transparecer uma contradição inerente ao que professavam e ao que praticavam estes indivíduos.<sup>200</sup> Afinal, foram deles que partiram as críticas ao que consideravam “promiscuidade” de escolas e gêneros, não perdoando os escritores que enveredavam por caminhos tão “tortuosos”, basta lembrar suas objeções aos dramaturgos realistas portugueses. De qualquer forma, sendo eles os próprios críticos dos seus textos, entende-se o

tanto de benevolência ao analisá-los, e porque se preocupavam mais em incentivar-se mutuamente a vencer certos obstáculos do que a apontar defeitos.

Contrariamente ao que aconteceu com este repertório, que teve uma passagem meteórica pelo Ginásio, um outro, bem menos comentado e elogiado, foi sorrateiramente firmando-se no mesmo período, e ao adentrar o final da década de 60 fazia as delícias das platéias daquela casa. Refiro-me a uma outra dramaturgia “nacional”, da qual o ator Vasques é indubitavelmente a figura mais representativa no período. Suas cenas-cômicas, introduzidas no repertório do Ginásio em 1859, tornaram-se aos poucos o “coringa” da companhia, e a partir de 1861, figuraram praticamente em todas as récitas por ela oferecidas. Em 1863 uma pequena nota assinada por um certo “Ginasista” sublinharia o prazer que os espectadores do Ginásio experimentavam ao assistir as encenações das peças do Vasques. De acordo com este espectador, sentia-se entusiasmado todas as vezes que via

*(...) um bonito trabalho literário que pode honrar as letras do nosso país. O Brasil deve ter uma literatura, deixando de mendigar estilos e costumes que não são nossos, e com os quais nada temos (...)*  
*A Ninhada de Meu Sogro é um dos mais lindos trabalhos dramáticos que temos visto no palco brasileiro (...) Os usos da nossa terra, nas mais pequenas circunstâncias da nossa vida doméstica, realçam nessa composição. O estilo é elegante e natural, os caracteres perfeitamente concebidos e daguerreotipados, os anexins citados a propósito, e o enredo simples, como convém. Porém interessante e bem combinado.*<sup>201</sup>

A *Ninhada do Meu Sogro* era a 14ª cena-cômica que Vasques representava no Ginásio com sucesso e, na visão do “Ginasista”, ela era uma prova da possibilidade de existência de uma dramaturgia brasileira “genuína”, que não se filiava a estilos e costumes estranhos, contrariando todo um discurso letrado que associava a fundação do teatro nacional a uma imitação das dramaturgias mais “adiantadas”.

Descortinando um quadro de mudanças dentro do qual a solenidade dos *raisonneurs* e a sisudez das comédias realistas já não causavam impacto, o

“Ginasista” dava mostras de que a decisão do Ginásio de apostar neste outro repertório rechaçado pela crítica fora acertada e bastante condizente com os tempos que se vivenciavam. E aqueles eram realmente novos tempos. Afinal, o Rio de Janeiro logo assistiria e aplaudiria *Orphée aux Enfers*, de Offenbach, e não tardaria muito para que o Vasques lhe oferecesse a versão “nacional” da lenda de Orfeu, também sob forma de opereta, intitulada *Orfeu na Roça*, que daria mais de quatrocentas representações consecutivas.

A crítica ilustrada escandalizada com a propagação destes gêneros “menores” não deixou por menos e decretou rapidamente a decadência do teatro nacional, decadência esta diagnosticada num momento de pleno florescimento de um repertório assinado por autores da “terra”, e numa ocasião em que as salas de espetáculos da cidade haviam dobrado de número.

Chamando cada vez mais a atenção de espectadores os mais diversos possíveis, o teatro ia assim propagando-se e firmando-se como a diversão pública noturna por excelência da cidade, evidenciando que entre a feição para ele projetada pelos literatos e a forma como foi se constituindo na prática havia uma longa distância.

No caso específico do Ginásio é patente que a imagem para ele elaborada, não dava conta de uma outra realidade por ele vivenciada. Cada vez mais, extrapolando em muito certas definições restritas, sobretudo a partir dos anos 60, aquela casa foi cedendo aos apelos das platéias que a freqüentavam. A demarcação pretendida de que aquele fosse um local restrito à freqüência de indivíduos que faziam parte de certos segmentos sociais demonstrou, desta forma, estar construída sobre bases muito frágeis, quando um público, que dele se procurou afastar, mostrou fazer das noites do Ginásio um dos seus passatempos prediletos, deslocando o significado idealizado para ele e definindo-o com novos sentidos, a partir de apropriações e resignificações particulares.

Decretar a morte do teatro nacional para os literatos fluminenses, dentro deste contexto foi, todavia, uma saída honrosa e estratégica, principalmente levando-se em consideração o anti-clímax por eles vivenciado, após todo um esforço despendido para dotar o país de uma “alta” dramaturgia. O que esta solução não conseguia encobrir, contudo, era a sua inabilidade para lidar com as diferenças, muito embora tivessem tido a seu favor, além da imprensa, uma outra tribuna de peso – o Conservatório Dramático Brasileiro -, assunto do próximo capítulo.

<sup>1</sup> Apud Galante de Souza, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL, 1960, vol.I, p. 156.

<sup>2</sup> O chamado "Hino ao Grande e Heróico dia 7 de abril de 1831" teve sua letra escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e foi musicado por Francisco Manuel de Silva.

<sup>3</sup> A história do teatro São Pedro de Alcântara é particularmente exemplar desta íntima ligação entre acontecimentos políticos e palco. Nascido Real Teatro de São João, foi do seu terraço que, a 26 de fevereiro de 1821, Pedro I leu, em nome de D. João VI, o decreto sancionando a constituição que estava sendo elaborada em Portugal; em uma de suas salas, no dia 5 de junho de 1821, o mesmo Pedro I jurou as bases da constituição portuguesa, e foi ainda nele que Pedro I se apresentou ao povo fluminense, a 15 de setembro de 1822, pela primeira vez após sua chegada de São Paulo, onde proclamara a independência. As diferentes denominações que recebeu no decorrer de sua existência são também exemplares desta ligação à qual vimos nos referindo. Tendo recebido inicialmente o nome de Real Teatro de São João, em homenagem a D. João VI, esta sala passou a chamar-se teatro São Pedro de Alcântara, em 1824, em 1831, teatro Constitucional Fluminense e, mais tarde, com a maioria de Pedro II, teatro São Pedro de Alcântara.

<sup>4</sup> O Rio de Janeiro possuía na ocasião dois teatros em funcionamento: o São Pedro de Alcântara e o teatrinho da rua dos Arcos. Este último ficava na rua do mesmo nome, funcionou por cerca de dez anos, e teve como instituição mantenedora a Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos. Ver Lothar Hessel e Georges Raeders, *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*, Porto Alegre, IEL, 1979, p.278.

<sup>5</sup> Carl Seidler, *Dez Anos no Brasil*, São Paulo, Martins, s/d, p.47.

<sup>6</sup> *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1831. Este decreto é o de número 400.

<sup>7</sup> **O Par de Tetas**, 25 de abril de 1833.

<sup>8</sup> Segundo Décio de Almeida Prado (*João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1960, p.p.73-8), o criador do folhetim dramático foi Geoffroy, em 1804. No caminho aberto por ele atuaram literatos de vários países, dentre eles os brasileiros do séc. XIX. O folhetim dramático era uma revisão semanal dos espetáculos teatrais, publicada num lugar preciso – o rodapé do jornal –, geralmente na primeira página, na qual se apresentavam um resumo do enredo da peça e considerações sobre atuação dos atores, confecção de cenários e figurinos, o trabalho do ensaiador e a acolhida do público. Para maiores informações sobre o folhetim ver Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

<sup>9</sup> **Jornal do Commercio**, 21 de março de 1838.

<sup>10</sup> Para a crítica romântica ver Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, v.2, e Flora Sussekind, "O escritor como genealogista: a função da literatura e da língua literária no romantismo" in *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial, 1994.

<sup>11</sup> No prefácio ao drama Gonçalves de Magalhães diz: "Lembrarei somente que esta é, se me não engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e única de assunto nacional". Ver Gonçalves de Magalhães, *Tragédias*, Rio de Janeiro, Garnier, 1865, p.7.

<sup>12</sup> Maiores informações sobre Antônio José da Silva podem ser encontradas em Décio de A. Prado, *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p.p.11-52.

<sup>13</sup> Gonçalves de Magalhães escreveu apenas duas peças para o teatro. São elas *Antônio José* e *Oligato*. Ver Décio de A. Prado, *O Drama Romântico Brasileiro*, obra citada.

<sup>14</sup> Escreveram irregularmente para o teatro no decorrer do período Joaquim Norberto de Souza e Silva, Gonçalves Dias, Porto Alegre e Teixeira e Sousa.

<sup>15</sup> Estes argumentos reaparecem com frequência sobretudo na década de 50 nos mais diversos jornais da Corte, particularmente no **Diário do Rio de Janeiro**, no **Jornal do Commercio**, **Correio Mercantil** e **A Marmota**.

<sup>16</sup> Há razões que em parte explicam a predileção por determinados gêneros teatrais que transcendem o caso brasileiro e estão relacionadas à visão clássica hierarquizada dos gêneros, com a valorização de alguns, como a tragédia, e a desvalorização de outros, como a comédia. Com o aparecimento do realismo no séc. XIX, a comédia ganhou foros de importância temática, sofrendo uma revalorização e passando a figurar entre os gêneros "sérios". O que proponho aqui, entretanto, é pensar que por trás desta questão existem outras possíveis de serem levantadas, assentadas sobre fundamentos que escapam ao âmbito literário.

<sup>17</sup> João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil – 1855/1865*, São Paulo, Perspectiva, 1993.

<sup>18</sup> *Idem*, p.p.260-1.

<sup>19</sup> Augusto Maurício, *Meu Velho Rio*, Rio de Janeiro, Prefeitura do D.F., s/d, p.177. A antiga rua de São Francisco de Paula, atual rua do Teatro, é um pequeno trecho de rua que inicia no teatro de João Caetano e termina no Largo de São Francisco, onde existe uma igreja com este nome. A julgar pelas informações coligidas num anúncio publicado no **Diário do Rio de Janeiro** no dia 20 de abril de 1836, o teatro de São Francisco ficava no início da rua, provavelmente n.35. Arthur Azevedo mencionou no jornal **O Paiz**, do dia 12 de janeiro de 1901, que existia ao lado do teatro um restaurante, no n.33, para o qual se dirigiam alguns espectadores para palestrar assim que terminavam as récitas. Como o atual teatro João Caetano fica hoje no lugar onde existiu o São Pedro Alcântara, o teatro de São Francisco ficava praticamente a seu lado.

<sup>20</sup> **Jornal do Commercio**, 25 de setembro de 1846.

<sup>21</sup> *Idem*, 4 de maio de 1846.

<sup>22</sup> *Idem*, 25 de setembro de 1846.

<sup>23</sup> *Comédias de Martins Pena* (com estudo crítico introdutório de Melo Moraes Filho), Rio de Janeiro, Garnier, s/d. p.XXVII.

<sup>24</sup> **O Brasil**, 4 de maio de 1841. Iniciando-se no jornalismo como folhetinista teatral do jornal **O Cronista**, depois de completar estudos secundários em Paris e jurídicos em São Paulo, Justiniano José da Rocha atuou nesta mesma função no jornal **O Brasil**, em 1841.

<sup>25</sup> O teatro do Valongo foi inaugurado em 1833. O de São Januário, inicialmente denominado teatro da Praia de D. Manuel, foi construído por uma companhia de atores portugueses, em terreno cedido pelo governo, na rua do Cotovelo, entre a praia de D. Manuel e a rua do mesmo nome. Foi inaugurado em 2 de agosto de 1834 e em setembro de 1838 passou a chamar-se São Januário, em homenagem a uma das filhas do imperador. Em 1862 recebeu o nome de Ateneu Dramático. Foi demolido em 1868. Ver Galante de Souza, obra citada, p.p.291-2

<sup>26</sup> Moreira de Azevedo, "João Caetano" in *Revista do IHGB*, 1980, tomo XXIII, p.p.340-1. Joaquim Manuel de Macedo, no seu *Ano Bibliográfico*, oferece interpretação semelhante à de Moreira de Azevedo. No discurso proferido em 1886, como parte das comemorações de aniversário da morte de João Caetano, Joaquim Nabuco diria que, no início de sua carreira, este ator passou "por uma série de pequenas humilhações que lhe foram impostas durante mais de dez anos pela inveja profissional e pelas rivalidades nacionais, vivas naquele período, entre Brasileiros e Portugueses". (Joaquim Nabuco, *Escritos e Discursos Literários*, Companhia Editora Nacional, 1939, p.28)

<sup>27</sup> Apud Décio de A. Prado, *João Caetano*, obra citada, p.9

<sup>28</sup> A tradição de o governo subvencionar os teatros no Brasil do séc. XIX remonta à criação do Real Teatro de São João, quando auxiliou-se materialmente o empresário Fernando José de Almeida para a construção do teatro, liberando de direitos alfandegários tudo quanto fosse necessário para a construção do prédio. Uma outra forma de auxílio consistiu no pagamento de determinada quantia pelos camarotes do Ministro do Reino, do encarregado do governo das armas, do intendente geral de polícia e da própria tribuna real. Os três camarotes custavam 50 mil réis cada um, e a tribuna 100 mil réis. Outra espécie de subvenção que também passou a ser utilizada na ocasião foram as loterias. Pelo decreto de 25 de maio de 1810, foram concedidas a Fernando José de Almeida seis loterias anuais, logo que seu teatro foi inaugurado. Em 1811, pelo aviso n. 40 de 5 de outubro, ficou permitida a venda, na capitania da Bahia, de bilhetes das loterias para o teatro da Corte. Inicialmente as loterias eram concedidas por decisão do regente, e aprovadas por decreto; a partir de 1824, passaram a ser votadas pela câmara e pelo senado, e os bilhetes vendidos em casas de cautelas, por determinação do governo. Com o passar do tempo, a prática da venda dos bilhetes por cambistas tornou-se disseminada a ponto de, a partir de meados do século e daí até o final dele, travarem-se verdadeiras campanhas contra os cambistas ou "vendedores de vigésimos", como também eram chamados. Segundo artigos publicados em diferentes jornais da Corte enfocando o assunto, os cambistas compravam todas as entradas, logo que se abriam as bilheterias dos teatros, e as revendiam até pelo dobro do preço. Ver para o assunto **Jornal do Commercio** de 1 e 26 de novembro de 1846, **Diário do Rio de Janeiro** de 26 de junho de 1856 e **Microscópio** de 18 de outubro de 1857.

<sup>29</sup> Neste período, João Caetano atuou nos teatros de Santa Tereza, em Niterói, e no de São Francisco, no Rio. Voltou em 1840 a trabalhar no teatro de São Pedro, de onde foi despedido, e no ano seguinte passou a trabalhar no teatro de São Francisco.

<sup>30</sup> O pedido de subvenção foi feito no ano de 1845, mas a decisão se arrastou até o ano seguinte, tendo a votação decisiva ocorrido em 28 de agosto de 1846.

<sup>31</sup> *Anais do Parlamento*, sessão de 22 de agosto de 1845.

<sup>32</sup> *Idem*, 30 de agosto de 1845.

<sup>33</sup> *Idem*, sessão de 28 de agosto de 1846.

<sup>34</sup> *Jornal do Commercio*, 16 de fevereiro de 1847.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Fernando José de Almeida, primeiro empresário teatral a receber subsídios da coroa para a construção do Real Teatro de São João, chegou de Portugal em 1801 na qualidade de cabeleireiro do vice-rei.

<sup>37</sup> Em maio de 1860, o periódico *Entreato* publicou uma nota na qual dizia que corria um boato de que já estava tudo acertado para fazer passar no senado as 12 loterias de acréscimo que um projeto do ano anterior votara para o teatro Lírico.

<sup>38</sup> Em 1853 esta cota mensal passou a ser de 36 contos de réis, e em 1858 subiu para 48 contos de réis.

<sup>39</sup> O teatro de Santa Tereza foi edificado em 1827, chamando-se inicialmente Teatro Niteroiense. Só após uma reforma a qual foi submetido em 1842, passou a chamar-se Santa Tereza, em homenagem à futura imperatriz do Brasil. Ver Lothar Hessel e Georges Raeders, obra citada, p.68.

<sup>40</sup> Apud, Décio de A. Prado, *João Caetano*, obra citada, p.68.

<sup>41</sup> *A Marmota*, 29 de abril de 1851. Vaudevilles são comédias entremeadas de canções, e podem ser consideradas uma das predecessoras da ópera, sendo bastante populares na França do séc. XIX, e uma das formas dramáticas mais influentes e de maior interesse na época de Napoleão. O período compreendido entre 1815 e 1848 foi dos mais férteis do gênero. Ver Fernando Antônio Mencarelli, *A Cena Aberta: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de Arthur Azevedo*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1996, p.96.

<sup>42</sup> *A Marmota*, 20 de maio de 1851.

<sup>43</sup> *A Revista Ilustrada* de 12 de fevereiro de 1860 publicou uma nota na qual pode-se identificar alguns dos freqüentadores daquela casa. Segundo a nota, havia-se descoberto e prendido o causador de um incidente naquele teatro. Teria sido um escravo que, a mando e bem pago por um certo "sócio" ( que o artigo insinuava ser Furtado Coelho) , jogara bolinhas de chumbo no palco. Ao serem pisadas pelos atores as tais bolinhas explodiam, e os deixavam atônitos, bem como a platéia espantada. Segundo este mesmo artigo, aquele fora um artifício que Furtado Coelho usara para desmoralizar a companhia de Germano de Oliveira, que lá atuava, forçando-a a desocupar o teatro que Furtado tinha em vista arrendar. Num artigo intitulado "Uma tarde no São Januário", um autor anônimo escrevendo no jornal *Album Literário* (15 de fevereiro de 1861), relatou uma situação ocorrida com um jovem roceiro, a seis meses na Corte que, de passagem numa tarde pelas portas do São Januário, resolveu entrar para assistir à encenação de *A Máscara Negra*. Lá estando, o jovem rapaz bateu os olhos em uma moça, sentada num dos camarotes e resolveu ir até ela fazer a corte. A moça, após resistir aos insistentes galanteios do rapaz, decidiu retirar-se do teatro com ele, dirigindo-se até sua casa, onde "tinha talvez alguma coisa a dizer-lhe": O rapaz aquiesceu e, " momentos depois partiram ambos em um carro. Não sabemos qual foi a conversa que teve com a moça; no dia seguinte ambos tinham desaparecido. Diz alguém que os encontrou na estrada de Minas". Verídica ou não, a história reproduzida no jornal é exemplar para a identificação de certos freqüentadores do teatro de São Januário, à qual venho me referindo. No conto "A Causa Secreta" (*Várias Histórias*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v.16, p.102), Machado de Assis faz uma observação sobre o teatro de São Januário e sua localização geográfica "perigosa". Nele, o personagem Garcia, que morava na rua de D. Manuel, cultivava, como uma de suas raras distrações, ir ao teatro de São Januário "que ficava perto, entre essa rua e a praia; ia uma ou duas vezes ao mês, e nunca achava acima de quarenta pessoas. Só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade". Maiores informações sobre a platéia do São Januário serão fornecidas posteriormente, mas procuro chamar desde já a atenção para o fato de que, por estar fora do eixo de concentração dos outros teatros, que localizavam-se na freguesia do Sacramento, o teatro de São Januário carregou o estigma da falta de "polimento" de seus freqüentadores, imagem tão polemica quanto a construída em torno do Ginásio, de teatro preferido das famílias "distintas".

<sup>44</sup> Arnold Hauser (*História Social da Arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982. p.p.852-3) observa que no Gymnase, Vaudeville, Ambigu, Gaité, Varietés e Nouveautés, teatros de boulevards parisienses, representavam-se peças que tinham por fim atrair um novo público. Segundo ele, tais teatros foram abertos para atender às populações heterogêneas das grandes cidades parisienses e o êxito das suas representações se deveu à influência da censura no repertório. A censura de Napoleão e da restauração impedia que se discutisse e fossem abordados nos dramas literários, tanto os costumes das classes

governantes, quanto as questões do dia-a-dia. A farsa, a comédia, o melodrama, ao contrário, gozavam de maior liberdade, por não serem levados tão a sério pelos poderes públicos.

<sup>45</sup> **O Martinho**, 29 de junho de 1851. Ver também para o assunto **O Ateu** de 14 de setembro de 1851 e **A Marmota** de 6 de maio de 1851.

<sup>46</sup> **O Martinho**, 10 de agosto de 1851 e **O Camaradinho** de 25 de agosto de 1851.

<sup>47</sup> **A Imprensa**, 12 de setembro de 1852.

<sup>48</sup> Baseio-me para estas informações em João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil. 1855/1865*, obra citada.

<sup>49</sup> J. Galante de Sousa, obra citada, p.288. Um teatro das dimensões do São Pedro, no séc. XIX, possuía quatro ordens de camarotes e uma platéia com uma galeria, uma geral e as chamadas "torrinhas". A tribuna imperial ficava no centro do teatro, na segunda ordem, o que tornava os camarotes ali localizados os mais disputados no teatro. As galerias eram os últimos lugares das salas de espetáculos. As gerais eram os piores lugares dos teatros, os mais baratos, a não ser que os teatros tivessem galerias que, nestes casos, passavam a ser os lugares de preços mais acessíveis, localizados no fundo da platéia ou aos lados, ou ainda na última ordem, por cima dos camarotes. As "torrinhas" eram os camarotes da última ordem numa sala de espetáculos. Ver Souza Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.

<sup>50</sup> O teatro Lírico Fluminense, nascido teatro Provisório, foi construído no Campo de Santana, entre as atuais ruas da Constituição e Buenos Aires. As obras tiveram início em 29 de setembro de 1851 e a inauguração se deu em 25 de março de 1852. Planejado para ser provisório e durar três anos, fechou definitivamente em abril de 1876, sendo demolido com o ajardinamento do Campo de Santana. Passou a ser chamado de Lírico Fluminense em 19 de maio de 1854. Ver J. Galante de Sousa, obra citada, p. 292.

<sup>51</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 15 de fevereiro de 1855.

<sup>52</sup> **Jornal do Commercio**, 24 de fevereiro de 1847. No discurso proferido em homenagem ao aniversário de morte de João Caetano em 1886, Joaquim Nabuco ainda tocava no assunto observando que "as celebridades estrangeiras podem todas repetir entre nós o *veni, vidi, vici*; não têm que lutar para impor-se nos países vassallos; tudo conspira em favor delas; o perigo que correm é, tão somente, o de verem os seus defeitos exaltados acima de suas qualidades" (*Escritos e Discursos Literários*, obra citada, p.28) Na temporada de 1852, a cantora Rosina Stoltz, contratada pelo teatro Lírico, recebeu mensalmente uma quantia correspondente a quatro vezes mais do que recebia um ministro de estado (Ver Vincenzo Cernicchiano, *Storia della musica nel Brasile. Del tempo colonial ai nostri giorni (1549-1925)*, Milão, Fratelli Riccioni, 1926, p.220.

<sup>53</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de fevereiro de 1855.

<sup>54</sup> Décio de A. Prado (*João Caetano*, obra citada, pp.73-88) observa que o melodrama é construído sobre um conteúdo sentimental moralizante, otimista, entremeado de música, tem cenários faustosos, variados e imaginados para facilitar as peripécias do enredo que são sempre muitas e inusitadas. O segredo da sua popularidade reside, segundo este autor, na maneira de encarar e explicar as relações humanas na simplicidade de suas concepções morais: o mau personifica-se sempre num indivíduo (o tirano ou o vilão), que vence todas as batalhas, exceto a última. Cada personagem, valendo-se dos monólogos e dos apartes, técnicas indispensáveis ao gênero, diz o que sente, o que pensa e o que pretende fazer, nada deixando nas entrelinhas. É um gênero de origem popular, cujo aparecimento coincidiu com a desagregação das velhas platéias formadas pelos *connoisseurs* do séc. XVIII, e com o ingresso, propiciado pela revolução Francesa, de novas classes sociais ao teatro.

<sup>55</sup> A Comédie Française foi uma associação criada em 1843, composta por um número limitado de membros (28 no total, e todos ligados às artes cênicas), que recebia do governo de Bonaparte uma subvenção de cem mil francos que garantia o seu funcionamento. Era dirigida por um administrador geral, nomeado pelo ministro da instrução pública, e este presidia um comitê, formado por indivíduos cujos nomes eram escolhidos pelos representantes do governo (*Album de la Comédie Française*, Paris, Paul Ollendorff, 1800). Para o caso de Portugal ver o *Regulamento do Teatro Nacional D. Maria II*, em Lisboa, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I-2,28,83 e ainda *Biblioteca do Povo e das Escolas*, Lisboa, David Corazzi Editor, 1884

<sup>56</sup> A expressão "capitalista" foi usada na ocasião para demarcar as diferenças entre Heliodoro e João Caetano, já que aquele não era oriundo do meio teatral, e sim um homem de negócios.

<sup>57</sup> A empresa formada por Joaquim Heliodoro teve seus estatutos aprovados pelo decreto 1667 de 6 de novembro de 1855. Seu funcionamento, no entanto, teve início no dia 12 de abril, com base na

autorização emitida pelo Ministro do Império em 5 de maio de 1855. De acordo com seus estatutos, a empresa foi organizada como uma sociedade composta com o fundo de 20 contos de réis divididos em duzentas ações de 500 réis cada. Os acionistas receberiam os juros anuais de 6% e gozariam do abatimento de 2% no preço dos camarotes, cadeiras e gerais. Ver *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1855.

<sup>58</sup> Para a récita de estréia os preços do Ginásio foram 1ª ordem, 6\$; 2ª ordem, 8\$; 3ª ordem, 4\$; cadeiras, 2\$ e gerais, 1\$.

<sup>59</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de abril de 1855.

<sup>60</sup> Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, Rio de Janeiro, Brasiliana, 1969.

<sup>61</sup> Os atores que compuseram este elenco foram Amoedo, Pedro Joaquim, Viana, Pedro Montani, Martins, Orsat, Miguel, e as senhoras Gabriela, Adelaide, Noronha, Velutti e Ricardini.

<sup>62</sup> *Correio Mercantil*, 15 de abril de 1855.

<sup>63</sup> *Jornal do Commercio*, 15 de abril de 1855.

<sup>64</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1855.

<sup>65</sup> *Correio Mercantil*, 22 de abril de 1855.

<sup>66</sup> Uma das funções da polícia no séc. XIX na Corte era a de assistir aos espetáculos teatrais, para coibir qualquer incidente que pusesse em risco a segurança e ordem públicas. Desde 1831, como já aqui mencionamos, foram previstas penalidades para os freqüentadores que insistissem em patear, assobiar, vaiar, etc., nas salas de espetáculos. Sobre a fama do Lírico de atrair uma platéia "civilizada" são elucidativos os folhetins "Semana Lírica" de Martins Pena, publicados no *Jornal do Commercio* entre 1846 e 1847, em vários dos quais o autor ironiza a associação estabelecida pelo fluminense entre o belcanto e polimento ou ainda, deste mesmo autor, a peça teatral *O Diletante*.

<sup>67</sup> Para que se tenha idéia do que significava o preço de mil réis por uma entrada de teatro vale mencionar que, na ocasião, um mestre-de-obras recebia 3\$500 por dia, um mestre carpinteiro 3\$000 por dia, feitores de escravos de 1\$200 a 1\$800 por dia, um carroceiro 1\$120 e um carpinteiro \$500. Vê-se, assim, que mil réis não era um preço proibitivo às parcelas mais humildes da sociedade.

<sup>68</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de fevereiro de 1855.

<sup>69</sup> *Jornal do Commercio*, 10 de agosto de 1859.

<sup>70</sup> *A Marmota*, 12 de abril e 1855.

<sup>71</sup> De acordo com Arnold Hauser (obra citada, p.p. 91-2), Scribe foi o primeiro dramaturgo a dar expressão dramática à ideologia burguesa da restauração, além de transformar o palco em instrumento para a propagação desta mesma ideologia.

<sup>72</sup> Antes de atuar no Ginásio, Emílio Doux trabalhou no teatro da Rua dos Condes e no do Salitre (ambos em Lisboa), tendo neste último conhecido Maria Velutti. No total este ensaiador atuou por cerca de 17 anos (1834-1851) em palcos portugueses. Ver Souza Bastos, *Recordações do Teatro*, Lisboa, Editorial Século, 1947.

<sup>73</sup> *A Imprensa*, 12 de setembro de 1855.

<sup>74</sup> Segundo Décio de Almeida Prado um dos poucos escritores nacionais que escreveu vaudevilles foi Joaquim Norberto de Souza e Silva.

<sup>75</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I-2, 13, 33. O censor indicado foi Luiz Garcia Soares de Bivar. A peça estreou no dia 25 de agosto de 1855, sem atrair a atenção da crítica

<sup>76</sup> Exemplo da grandiloquência desta interpretação é oferecido pelo próprio João Caetano em sua *Lições Dramáticas* (Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956, p.29) a respeito da caracterização de Otelo, na tragédia *O Mouro de Veneza*. Segundo o ator, depois de haver dado a "este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos debates entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à idéia do espectador o rugido do leão africano (...); fiz um exercício apurado (para ajustar) todas as inflexões naturais e convenientes às variadas paixões que Otelo devia exprimir. Consegui bom resultado deste estudo, porque a voz me era natural (...)"

<sup>77</sup> Refiro-me aqui à comédia realista ou "dramas de casaca", como tais peças foram chamadas pelos franceses, ou ainda "dramas da atualidade", pelos portugueses, provavelmente porque por não ter como objetivo final provocar o riso, a comédia realista muitas vezes esteve mais próxima ao drama. Devo esclarecer que seguirei as denominações tais como apareceram nas fontes pesquisadas nas quais os termos "comédia" e "drama" são usados alternadamente para referir-se à produção dramática realista.

<sup>78</sup> O Ginásio de Lisboa, sob a direção de Doux, percorreu um caminho semelhante ao Gymnase, de Paris, isto é, dedicou-se à encenação de comédias realistas e introduziu modificações na interpretação dos atores, na forma de elaborar cenários e vestuário. Souza Bastos dá informações adicionais a respeito deste teatro no aqui já citado *Recordações do Teatro* (p.28). De acordo com ele, foi construído na travessa do Secretário da Guerra um modesto barracão que era circo de arlequins, cavalinhos, ginastas, etc, sendo seu proprietário um certo Mota. Foi Mota quem reformou o barracão, transformando-o num pequeno e modesto teatro, ao qual deu o nome de teatro do Ginásio, inaugurado em 17 de maio de 1846. Com a revolução de Maria da Fonte, o teatro fechou, reabrindo logo depois, já tendo como ensaiador Emilio Doux. Em 1852, o Ginásio de Lisboa, já então famoso, sofreu uma reforma, permanecendo em funcionamento até 1908.

<sup>79</sup> Encenada pela primeira vez no dia 26 de junho e mais uma vez no dia 26 de agosto de 1855, a peça foi ignorada pela crítica, que restringiu-se a aplaudir o fim que levou João Caetano a representá-la, isto é, o de reverter a renda da bilheteria para a enfermaria homeopática de S. Vicente de Paulo. (Ver **Jornal do Commercio**) É interessante observar ainda que esta investida de João Caetano num novo repertório pode ser também perceptível através da encenação de *Homens de Ouro*, do mesmo Mendes Leal Jr., no dia 7 de setembro daquele mesmo ano, sem que também tivesse provocado qualquer repercussão.

<sup>80</sup> No dia 21 de junho de 1855, o **Diário** noticiou a primeira vez que a família imperial foi ao Ginásio. Em 22 de julho podia-se ler, neste mesmo jornal, que "SSMMII têm honrado dois domingos consecutivos o teatro do Ginásio". É importante ressaltar que a ida do imperador a um teatro no Brasil do séc. XIX representava um símbolo de *status* para a companhia, bem como contribuía para alimentar as esperanças de obtenção de algum auxílio por parte dos poderes públicos.

<sup>81</sup> Foi durante o final de sua atuação como folhetinista dramático do **Jornal do Commercio** (agosto, setembro e outubro de 1861) que J. M. de Macedo passou a explicitar suas preferências pelo Ginásio. No ano seguinte, as duas peças que escreveu sob inspiração realista, foram encenadas naquela casa.

<sup>82</sup> **O Espelho**, 25 de setembro de 1859.

<sup>83</sup> Ver Décio de Prado, "A Utopia dos Deserdados" in **Folha de São Paulo**, Caderno *Mais*, 4 de dezembro de 1995

<sup>84</sup> **O Espelho**, 2 de outubro de 1859.

<sup>85</sup> José de Alencar, "As Asas de um Anjo" in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol.IV, p.927.

<sup>86</sup> Alexandre Dumas Fils, *Théâtre Complet*, Paris, Calman Lévy Éditeur, vol. III, p.p. 29-31.nota 84

<sup>87</sup> Paracer de Machado de Assis à comédia realista *As Leões Pobres*, de Émile Augier in *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, MEC/INL, jun. 1956.

<sup>88</sup> Apud João Roberto Faria, *O Teatro Realista*, obra citada, p.143. Daguerreótipo foi o nome dado ao processo fotográfico inventado por Louis Jacques Mandré Daguerre, antecessor da máquina fotográfica de hoje. (Ver Helmut e Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre (1787-1851), The world's first photographer and inventor of the daguerreotype*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1856)

<sup>89</sup> Raymond Williams, abordando o mesmo assunto, acrescenta que os dramaturgos realistas do séc. XIX, através desta união forçada entre tese e exposição pela figura do *raisonneur*, acabaram por transformar a comédia realista numa forma dramática quase única, por ser completa a congruência existente entre seu público alvo, pertencente a um determinado segmento social, seus dramaturgos, oriundos deste mesmo meio, e seu material dramático, preso a essa mesma vida (*Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.p. 159-163)

<sup>90</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 29 de outubro de 1855. *Mulheres de Mármore*, de Barrière e Thiboust, é a história da degradação e morte de um jovem escritor - Rafael Didier -, resultado de sua paixão por Marco, uma cortesã sem virtudes ou caráter.

<sup>91</sup> O primeiro *raisonneur* recebeu o nome de Desgenais, que vem de Diógenes, personagem lendário da mitologia grega que vivia com uma lanterna na mão à procura de um homem honesto no mundo. Foi muitas vezes pelo nome de Desgenais que o *raisonneur* foi identificado em textos de crítica teatral no Brasil (ver a crítica de Machado de Assis a *Os Mineiros da Desgraça* in *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1942). Segundo Arnold Hauser (*The Social History of Art*, obra citada, p.92), nenhum personagem foi mais artificial e caricatural do que o *raisonneur* porque, na maior parte das vezes, era colocado em cena para emitir soluções forçadas pelas conveniências do dramaturgo, transformando-se numa combinação inorgânica de tese e exposição.

<sup>92</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis do Conservatório Dramático, I - 8,13,32. O parecer leva a data de 8 de outubro de 1855.

<sup>93</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 11 de novembro de 1855. Segundo João Roberto Faria (*José de Alencar e o Teatro*, São Paulo, Edusp, 1987, p.77), *A Dama das Camélias* representa a possibilidade de regeneração de uma cortesã através do seu ingresso na "boa" sociedade, por meio do matrimônio e da família. *Mulheres de Mármore*, ao contrário, apresenta uma cortesã sem escrúpulos ou virtudes, incapaz de agir desinteressadamente. São, portanto, dois pontos de vista conflitantes.

<sup>94</sup> **Jornal do Commercio**, 27 de janeiro de 1856.

<sup>95</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 4 de março de 1856.

<sup>96</sup> Francisque Sarcey escreveu em 2 de junho de 1866 um artigo crítico no qual respondia aos legisladores que insistiam em afirmar que o teatro moderno era o responsável pela degeneração dos costumes, com seus tipos "odiosos" e moralmente "repugnantes". Para Sarcey, os dramaturgos realistas causaram menos danos à sociedade do que se imaginava, e o que não se podia, isto sim, era proibir tais peças já que "le théâtre, comme tous les autres arts, ne vit qu'à la condition de changer sans cesse, se modelant à chaque génération sur le goût que domine chez elle. Transformations n'est pas décadence, j'ose dire et tous ceux qui connaissent le théâtre seront de mon avis, que notre temps a été au contraire um des plus féconds en grandes oeuvres dramatiques". Para Sarcey, portanto, Marguerites Gautiers eram aceitáveis de serem utilizadas como tema de inspiração para os dramaturgos por representarem as transformações de um tempo cujo gosto dominante não as via como parte de sua moralidade (*Quarante Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques e Littéraires, 1900).

<sup>97</sup> **Correio Mercantil**, 30 de março de 1856. *Mundo Equívoco* e *Sociedade Equívoca* foram os dois nomes pelos quais a peça foi identificada no Brasil.

<sup>98</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 29 de março de 1856.

<sup>99</sup> **Jornal do Commercio** de 24 e 26 de abril e 1 e 4 de maio de 1856.

<sup>100</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 1 de maio de 1856.

<sup>101</sup> **Jornal do Commercio** dias 24 e 26 de abril e 1 e 4 de maio de 1856. Os dois fatos históricos aqui mencionados eram o juramento da constituição por D. João VI e a coroação de Pedro II, corroborando uma tradição portuguesa de íntima ligação entre coroa e palco.

<sup>102</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 18 de julho de 1856.

<sup>103</sup> José de Alencar foi dos que tratou João Caetano com esta reverência num folhetim do **Diário do Rio de Janeiro** em 18 de julho de 1856.

<sup>104</sup> Idem, 26 de agosto de 1855.

<sup>105</sup> Exemplar da insistência da crítica neste aspecto é a observação do cronista Carlos sobre o ator Florindo cujos "r", "rrribombam até as bambolinas, arreventam de encontro aos bastidores e, fazendo rricochete, rresvalam pela platéia e ferem os ouvidos menos rrasgados" (*Revista Popular*, abr/jun 1861, tomo X, p.127)

<sup>106</sup> **Jornal do Commercio**, 9 de janeiro de 1862.

<sup>107</sup> Apud João Roberto Faria, *O Teatro Realista*, obra citada, p.124.

<sup>108</sup> A saída de Doux foi anunciada por vários jornais da Corte, sendo que alguns deles ressaltaram que seu desligamento era um sintoma de início de desentendimentos na companhia do Ginásio.

<sup>109</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 7 de agosto de 1856.

<sup>110</sup> Significativo nesta passagem é a semelhança de atitude deste ensaiador com a de outro, o mesmo Montigny, aqui já mencionado. Na montagem de *O Filho do Senhor Poirier*, o ensaiador francês lançara mão deste mesmo artifício num diálogo entre dois personagens na quarta cena. Francisque Sarcey observou sobre o assunto que, sob o pretexto de imitar o cotidiano, o que se via em cena eram "exageros de realismo". Apud João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil*, obra citada, p.p. 63-4. Ainda sobre Montigny, Faria observa acertadamente que este ensaiador francês antecipou uma atitude que muitos identificam com Antoine, a da teoria da quarta parede, segundo a qual os atores devem representar como se não existisse uma platéia a observá-los.

<sup>111</sup> **Jornal do Commercio**, 17 de março de 1847.

<sup>112</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 4 de setembro de 1856.

<sup>113</sup> Idem, 23 de maio de 1856.

<sup>114</sup> **Jornal do Commercio**, 12 de junho de 1862.

<sup>115</sup> Os contratos entre empresários e atores foram motivo de muitos desentendimentos. Em muito casos os contratos firmados eram verbais, o que facilitava ao empresário "descartar" o ator quando bem lhe aprouvesse. Com o passar do tempo a prática dos contratos escritos foi-se firmando, sem que com isto desaparecessem os motivos para dissensões e discussões, sobretudo levando-se em conta que o

trânsito de atores, cenógrafos, figurinistas e ensaiadores de uma companhia para outra era bastante intenso no período, como já deve ter sido possível observar.

<sup>116</sup> A empresa de ópera nacional surgiu como resultado da criação da Imperial Academia de Ópera Nacional (1858), iniciativa de José Amat, coronel do exército espanhol no Brasil desde 1848. A academia tinha como finalidade "preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos" e "dar concertos e representações em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras, vertidas para o português". No caso de ópera de autor nacional, os estatutos da academia previam que 10% do produto líquido de cada representação iriam para o autor, como forma de incentivo à produção nacional. Escreveram originais ou traduziram para a ópera nacional José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Machado de Assis e Carlos Gomes, dentre outros. Ver Galante de Souza, obra citada, p.p. 197-203.

<sup>117</sup> **Jornal do Commercio**, 5 de julho de 1857.

<sup>118</sup> As três companhias revejavam-se naquela sala e geralmente a do ator Florindo oferecia récitas só às tardes, deixando as noites livres para as outras empresas.

<sup>119</sup> De acordo com um dos que se sentiram afetados pela novidade introduzida pelo empresário este, "como bom pai de família, deveria sem perda de tempo aconselhar a esses moços (...) que reflitam melhor, que procedam de outra maneira, a fim de que, para o futuro, mereçam de bom crédito entre os comerciantes probos. (Ver **Correio Mercantil**, 22 de setembro de 1857) A aceitação da novidade introduzida por Florindo pode ser mensurada, também, através da atitude tomada por João Caetano, que passou a oferecer espetáculos vespertinos no seu teatro, na mesma ocasião.

<sup>120</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 25 de setembro de 1856.

<sup>121</sup> O ator Areas tornou-se ensaiador do Ginásio após a saída de Furtado Coelho da empresa. Este último assinou contrato com o Ginásio Dramático Riograndense em agosto de 1857, de lá saindo em dezembro de 1858, quando retornou ao Rio e reintegrou-se ao Ginásio. De acordo com a crítica, a opção pelos dramalhões no repertório do Ginásio fora idéia do ator Areas, idéia esta que os folhetinistas rejeitaram de imediato.

<sup>122</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 12 de setembro de 1856.

<sup>123</sup> Idem, 12 de julho de 1857.

<sup>124</sup> Idem, 28 de outubro de 1857. Ver também anúncios do **Jornal do Commercio** e do **Correio Mercantil**. Para a elaboração desta parte do trabalho aproveitei algumas das passagens e conclusões da minha dissertação de mestrado intitulada *O Palco como Tribuna: uma interpretação de "O Demônio Familiar"* de José de Alencar, IFCH/Unicamp, 1996 e do meu artigo "Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar" in *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira (orgs), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

<sup>125</sup> **Correio Mercantil** 2 de novembro de 1857.

<sup>126</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 1 de novembro de 1857.

<sup>127</sup> A origem da revista como gênero teatral pode ser identificada no início do séc. XVII, quando os artistas dos tabiados se juntaram aos atores italianos da Commedia dell'Arte, encenando as primeiras peças nos teatros de feira parisienses. Eram ainda textos curtos, geralmente compostos por um ato, e ainda não muito distintos do vaudeville. Foi no período da restauração que surgiu na França uma nova geração de dramaturgos "revisteiros" a quem se deve a implantação do gênero. A partir do Segundo Império a revista tomou a forma na qual o elemento visual se sobrepõe ao literário e crítico, determinando novos rumos para o gênero, que se firmou sob a forma de revista do ano, uma revisão, como o próprio nome sugere, dos mais importantes acontecimentos decorridos num ano, com quadros independentes, cuja ligação é feita por um personagem, o compère. Ver Antonio Fernando Mencarelli, *A Cena Aberta*, obra citada.

<sup>128</sup> Estes folhetins foram publicados nos dias 12 de junho e 1 de julho de 1857.

<sup>129</sup> Robert Dreyfus (*Petite Histoire de la Revue de Fin d'Année*, Paris 1909. pp.2-3) aponta a peça *Mundo às Avessas*, escrita na França, no séc. XVII, como uma das primeiras portadoras de aspectos da revista.

<sup>130</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 12 de junho de 1867.

<sup>131</sup> Sob o título "Ao Correr da Pena", Alencar escreveu a série de folhetins do **Correio Mercantil** (de 3/9/1854 a 8/7/1855) e outra, sob o mesmo título, no **Diário do Rio de Janeiro** (de 7/10/1855 a 25/11/1855).

<sup>132</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p.42.

<sup>133</sup> Ver "Ao correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar" in *A História Contada*, obra citada, p.p. 126-7.

<sup>134</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

<sup>135</sup> De acordo com João Roberto Faria (*José de Alencar e o Teatro*, obra citada, p.p.32-4), esta peça ainda não podia ser chamada de "alta" comédia porque nela os preceitos do realismo não são dogmas supervalorizados, e isto fica explícito no desfecho da trama, no qual inexiste a infalível fórmula da virtude sendo recompensada e o vício punido. Faria, inclusive, considera acertadamente que esta ausência foi vital para que o texto se transformasse num dos mais divertidos e interessantes de Alencar.

<sup>136</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

<sup>137</sup> Idem, 8 de novembro de 1857.

<sup>138</sup> Idem, 14 de novembro de 1857.

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> Naqueles idos de 1850, um grande sucesso de público configurava-se com 12 ou 13 representações seguidas e mais algumas outras alternadas nas semanas ou meses posteriores.

<sup>143</sup> **Revista Literária e Recreativa**, 3 de dezembro de 1857. Os artigos da **Marmota** que tratam da peça são os dos dias 10 e 12 de novembro de 1857.

<sup>144</sup> Sobre a questão da manutenção da disciplina entre os escravos e o medo, quase sempre nunca explicitado, de que revoltas escravas pudessem abalar a segurança da cidade ver Sidney Chalhoub, *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990 e Célia Maria M. de Azevedo, *Onda Negra, Medo Branco. O negro no imaginário das elites: séc. XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

<sup>145</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 8 de novembro de 1857.

<sup>146</sup> Idem, 8 de novembro de 1857.

<sup>147</sup> A peça estreou no dia 19 de dezembro e as outras duas encenações ocorreram nos dias 20 e 29.

<sup>148</sup> *O Crédito*, inspirada em *La Question d'Argent*, de Dumas Filho, é uma reflexão moral sobre o papel do dinheiro na organização social. A tese defendida pelo autor é a de que o crédito é um instrumento a serviço do progresso, quando aliado ao trabalho, e um flagelo, quando utilizado de forma ilícita, isto é, pela especulação ou agiotagem. Estas questões já faziam parte das preocupações de Alencar desde antes, e foram algumas vezes abordadas nos folhetins *Ao Correr da Pena*, do **Correio Mercantil**.

<sup>149</sup> **Correio da Tarde**, 26 de dezembro de 1857.

<sup>150</sup> Este texto foi publicado na íntegra no **Diário do Rio de Janeiro** de 16 de janeiro de 1858.

<sup>151</sup> **Correio Mercantil**, 16 de fevereiro de 1858.

<sup>152</sup> Souza Bastos, *Coisas de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1895, p.106. Souza Bastos foi empresário e autor teatral que atuou tanto em teatros portugueses, quanto em brasileiros, como no teatro de São Pedro, no qual chegou inclusive a exercer a função de ensaiador. Como autor notabilizou-se por suas revistas de ano, tendo uma delas *Tintim por Tintim*, feito grande sucesso no Rio de Janeiro. Para as turnês de Souza Bastos em inícios do séc. XX ver o jornal **O Paiz**, particularmente o segundo semestre de 1901.

<sup>153</sup> Com o passar do tempo esta atitude sofreu modificações, e na década de 1870 já era possível encontrar quem associasse a falta de tino administrativo dos empresários ao fato de serem "artistas em atividade (...) Digamos francamente, os Srs. Empresários são em geral artistas muito estimados, muito aplaudidos, mas nem por essas qualidades lhes podem garantir os foros de bons administradores" (**Gazeta de Notícias**, 21 de julho de 1877)

<sup>154</sup> Mesmo não desfrutando dos benefícios da capital do império para a expansão da arte dramática, as províncias tinham uma vida teatral ativa, sobretudo as do Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul e São Paulo. Eram bastante comuns não apenas as turnês da Corte para a província e vice-versa, como a contratação de atores de uma localidade por outra.

<sup>155</sup> O teatro de São Januário ficou vago no início de 1858, quando o ator Florindo desocupou-o provavelmente por encontrar-se com problemas financeiros. No ano anterior havia remetido à Câmara um pedido de subvenção que só foi aprovado em 1859, muito tempo depois de Florindo ter deixado a Corte e se dirigido para Pernambuco com sua companhia.

<sup>156</sup> Luiz Carlos Amoedo era o que se chamava na ocasião de primeiro galã que, junto com a atriz galã, formava o par de atores mais importantes da companhia. Como galã, Amoedo interpretou os mais importantes papéis das peças realistas francesas e portuguesas nos três primeiros anos de funcionamento da empresa de Heliodoro, contracenando com Gabriela de Vecchy. Posteriormente Joaquim Augusto Ribeiro de Souza assumiu este lugar.

<sup>157</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 30 de maio de 1858.

<sup>158</sup> **Correio Mercantil**, 1 de junho de 1858.

<sup>159</sup> José de Alencar publicou, sob forma de folhetins, no **Diário do Rio de Janeiro**, os romances *Cinco Minutos*, *A Viúvinha* e *O Guarani*, em 1857, logo depois transformados em livros de sucesso de crítica e público.

<sup>160</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 23 de junho de 1858.

<sup>161</sup> **Correio Mercantil**, 1 de junho de 1858.

<sup>162</sup> **Jornal do Commercio**, 8 de maio de 1858.

<sup>163</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 18 de outubro de 1858.

<sup>164</sup> **Anais da Câmara dos Deputados**, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, reunião de 27 de maio de 1858.

<sup>165</sup> *Asas de um Anjo* é uma comédia que tem por protagonista uma jovem de nome Carolina que se deixa seduzir pelo luxo e troca o casamento por uma aventura amorosa e pela prostituição. Sua “degradação” culmina ao encontrar o pai, que bêbado, tenta seduzi-la. O incesto não se consuma, mas a partir deste episódio Carolina, arrependida, entra num processo de expiação, assume a filha que teve com seu sedutor, e casa-se com Luiz, rapaz trabalhador e honesto, que a amava desde antes de tornar-se uma cortesã. Este casamento, porém, é de aparência e serve apenas para que a protagonista retorne ao seio da sociedade “honesta”.

<sup>166</sup> Ver para o assunto Magali Engel, *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro, 1840/1890*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

<sup>167</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 23 de junho de 1858.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 27 de junho de 1858.

<sup>171</sup> **Correio Mercantil**, 24 de junho de 1858.

<sup>172</sup> A peça foi encenada em 1869 pelo ator Vasques no teatro Fênix Dramática, sem que tivesse tido repercussão.

<sup>173</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 20 de setembro de 1858.

<sup>174</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 18 de outubro de 1858.

<sup>175</sup> O ator Areas não era bem visto pelos críticos, muito menos pelos colegas de trabalho. Os primeiros por considerá-lo muito mais voltado para a escola de João Caetano, o que fica patente pelo repertório que o Ginásio encenou no decorrer do período em que foi ensaiador da companhia. Os colegas de trabalho o achavam um mestre na arte de provocar cizânias, das quais sempre procurava tirar proveito próprio. Corria um boato, inclusive, que por ser “devoto de Baco”, Areas havia sido desligado da companhia teatral na qual atuava em Lisboa, o que o fizera vir para o Brasil, onde não perdera o hábito da bebida, estivesse em trabalho ou não (**Correio Mercantil**, 6 de junho de 1859).

<sup>176</sup> **O Espelho**, especificamente as críticas publicadas nos últimos meses de 1859.

<sup>177</sup> Francisco Rebello, **O Teatro Romântico (1838-1869)**, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p.74. Segundo Rebello, Mendes Leal Jr. e Ernesto Biester foram os teóricos do realismo teatral português.

<sup>178</sup> O assunto será retomado no terceiro capítulo. Por enquanto procuro chamar a atenção para a questão de que as estratégias dos empresários nem sempre agradavam aos críticos, principalmente quando ousavam romper os limites daquilo que estes últimos consideravam o ideal para o teatro a ser encenado no Brasil.

<sup>179</sup> As cenas-cômicas são textos pequenos, escritos para serem encenados por dois atores no máximo, com enredos inspirados em fatos do cotidiano, nos quais se utiliza uma linguagem satírica e jocosa. Quanto à interpretação, as cenas-cômicas exigem do ator um grande conhecimento de palco, devendo saber cantar e executar performances muito semelhantes às dos palhaços nos circos. No que concerne às publicações destas peças, cabe dizer que as edições existentes na Biblioteca Nacional são no formato de literatura de cordel, o que explica o preço barato e a circulação que tiveram na época.

<sup>180</sup> **Revista Popular**, 19 de janeiro de 1859.

<sup>181</sup> **Correio Mercantil**, 17 de janeiro de 1859.

<sup>182</sup> **Revista Popular**, 17 de janeiro de 1859.

<sup>183</sup> **Correio Mercantil**, 18 de janeiro de 1859.

<sup>184</sup> Idem, 11 de abril de 1859.

<sup>185</sup> O Alcazar estava localizado na Rua da Vala nos números 35,37 e 39, e foi inaugurado no dia 17 de fevereiro de 1859.

<sup>186</sup> O primeiro café-concerto do Rio chamou-se Café Paraíso e, posteriormente, Folias Fluminenses. Ver para o assunto Décio de A. Prado, *Seres, Coisas e Lugares*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.p.15-31.

<sup>187</sup> A companhia de Furtado Coelho recebeu o nome de teatro de Variedades e foi por este nome que o São Januário passou a ser identificado durante o período em que abrigou a empresa.

<sup>188</sup> **Entreato**, 19 de maio de 1950.

<sup>189</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 26 de março de 1860.

<sup>190</sup> Machado de Assis, *Crítica Teatral*, obra citada, p.p. 243-244.

<sup>191</sup> Ver para o assunto Robert Slenes, "Senhores e Subalternos no Oeste-Paulista" in *História da Vida Privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol.2, p.p.233-290.

<sup>192</sup> Localizei no Arquivo Nacional o inventário aberto pela viúva de Heliodoro e três processos cíveis movidos contra o empresário, por falta de pagamento de títulos vencidos nos anos de 1859 e 1860 (ver para o inventário o ano de 1859, cx. 4208, e para os processos os anos de 1859/60, processo cível n. 3360, cx.1336; maço 118, n.1024 e cx.4170, n.45). A situação financeira de Heliodoro nos anos finais de sua vida pode ser atribuída, em parte, às dificuldades vivenciadas pelo Ginásio, e também aos hábitos do empresário que, segundo consta, era dado a oferecer lutas ceias para artistas, pessoas de destaque da sociedade fluminense e jornalistas dos principais periódicos da cidade (**Revista Teatral**, 22 de janeiro de 1860)

<sup>193</sup> O espetáculo em benefício era uma prática muito comum utilizada tanto por artistas quanto por empresários, como por instituições, associações ou quaisquer pessoas para arrecadação de dinheiro para fins tão diversos quanto ajuda aos pobres, a cegos, a escravos que queriam comprar sua liberdade, a vítimas de moléstias e até mesmo, como tivemos oportunidade de encontrar, uma curiosa ajuda às almas do purgatório. No caso de atores, quando o beneficiado era famoso, SSMMII lhe concediam o privilégio da sua presença, o que significava bilheteria certa. Por fim, cabe dizer que os benefícios faziam parte dos contratos por eles assinados com os empresários, variando seu número e o dia da semana em que seriam oferecidos de acordo com a fama do ator.

<sup>194</sup> **Jornal do Commercio**, 16 de setembro de 1860. A companhia de Furtado Coelho deu seu último espetáculo no São Januário no dia 19 de agosto de 1860.

<sup>195</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 22 de setembro de 1860.

<sup>196</sup> *Idem*, 22 de outubro de 1860.

<sup>197</sup> **Jornal do Commercio**, 13 de outubro de 1861.

<sup>198</sup> João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil*, obra citada, p.166

<sup>199</sup> Machado de Assis, *Crítica Teatral*, obra citada, p.257.

<sup>200</sup> Procuro ressaltar aqui este descompasso entre o professado e o praticado. Quintino Bocaiúva, por exemplo, escreveu três peças realistas, sendo uma delas – *Os Mineiros da Desgraça* –, encenada no Ginásio. Todas as três, com maior ou menor dosagem, misturam idéias e procedimentos dramáticos do realismo e do romantismo, e até mesmo do dramalhão. Sizenando N. de Araújo, por sua vez, escreveu *O Cínico*, de diálogo fácil e sem excesso de retórica, mas que no desfecho, por necessidade de possuir uma solução moral, apela para o infalível frasco de veneno, tão comum ao dramalhão. Para maiores informações sobre este repertório ver João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil*, obra citada.

<sup>201</sup> **Jornal do Commercio**, 12 de abril de 1863.

## **CAPÍTULO 2**

### **Os Literatos Fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro**

## CAPÍTULO 2

### Os literatos fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro

No dia 7 de outubro de 1839, o conselheiro Candido José de Araújo Viana, visconde de Sapucaí, recebeu uma carta que lhe foi enviada do Paço Imperial. De acordo com os termos da dita carta, tendo em vista a necessidade de submeter previamente ao exame de uma comissão composta por “pessoas inteligentes” as peças a serem encenadas no teatro de São Pedro

*(...) a fim de que não apareçam em cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções, que em todas as ocasiões devem guardar, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a sua presença o espetáculo: o Regente em Nome do Imperador o Sr. D. Pedro II, Há por bem estabelecer a referida comissão, a qual é composta de V. Exa. e do Cônego Januário da Cunha Barbosa, esperando do patriotismo de V. Exa. que não hesitará em concorrer, por mais esta ocasião, com suas luzes para a civilização do País, prestando-se ao serviço que fica indicado.<sup>1</sup>*

Os critérios adotados para escolha dos membros desta comissão deixam transparecer, através da associação estabelecida entre o teor do trabalho que aqueles indivíduos deveriam executar e a idéia de exercício de patriotismo, ser aquela uma questão que ocupava lugar significativo nos planos do governo imperial.<sup>2</sup>

Submeter os textos das peças a serem encenadas nos teatros da Corte a um exame prévio era um procedimento antigo. Já em 1824, quando o então Intendente Geral de Polícia, Francisco Teixeira de Aragão, baixou uma série de normas determinando as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros, uma delas previa que logo fosse designado

*(...) o espetáculo que se pretenda oferecer ao público, se participará circunstancialmente ao Intendente de Polícia, remetendo-lhe as peças originais, para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e leis do Império.<sup>3</sup>*

Estes os termos do primeiro artigo do edital baixado por Aragão através do qual percebe-se que a justificativa de preocupação com a segurança pública fornecia o suporte necessário para a polícia intervir nas questões relativas ao teatro, instaurando uma tradição que reforçou-se e perdurou ao longo de todo o séc. XIX. Em nome de um certo zelo pelos “bons costumes”, as atribuições conferidas à polícia neste campo foram pouco a pouco sendo dilatadas, de tal forma que, ao adentrar a década de 1830, a ela cabia o exame prévio de todas as peças a serem encenadas nos teatros da Corte, fosse particular ou público, a fim de

*prevenir e evitar (...) que tão úteis estabelecimentos não degenerem (...) 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.<sup>4</sup>*

Assim, através de uma série de decretos, avisos e editais foi tomando corpo todo um aparato legal que tinha em vista colocar o palco a serviço da propagação de determinadas idéias e valores, e salvaguardar a ordem política vigente. Por outro lado, é sintomático que o endurecimento da ação da polícia em relação aos teatros tenha ocorrido ao longo da década de 30. Afinal, este foi um período no qual ela assumiu em todo o país, e sobretudo na Corte, a função de instrumento de prevenção de agitações políticas particularmente disseminadas durante o período regencial.<sup>5</sup> Dentro deste contexto, nada mais natural que o teatro estivesse na mira das autoridades governamentais tementes de que seu espaço fosse utilizado com o fim de propagação de idéias que inflamassem “paixões exaltadas” e subvertessem a ordem.

O que se deu em 1839, porém, foi algo novo. Primeiro, porque a própria preocupação em formar a tal comissão de censura traduz um grande envolvimento direto do estado na área da cultura, perceptível não apenas a partir desta atitude, mas também através de um conjunto significativo de ações político-culturais implementadas na ocasião. Segundo, porque este mesmo estado passava a contar com a ajuda dos homens de letras para atuarem numa área tradicionalmente reservada à polícia.

O contexto em que se deu a criação desta comissão foi também diferente do anterior. Desde 1835 já se cogitava antecipar a ascensão ao trono de D. Pedro, prevista para quando ele completasse dezoito anos. Porém, o ambiente conturbado vivenciado no período das regências, e o caráter descentralizador das decisões por elas tomadas passaram a transformar a saída monárquica, antes uma manobra política, em medida que assumia ares de “salvação” nacional.

Se apenas em 1840 o projeto de antecipação da maioria começou a ganhar forma mais definida com a criação do Clube da Maioridade pelos liberais, medidas que aos poucos vinham sendo tomadas em outras áreas denotam que a preocupação em garantir a continuidade e unidade do império era algo essencial naquele momento. Dentro deste quadro mais amplo foi significativo o papel exercido por algumas instituições ligadas à cultura, que se transformaram em espaço de produção de um saber e de um discurso oficiais voltados para a construção-legitimação de uma identidade nacional para o país.

No ano de 1838 foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que tomou como modelo o Institut Historique, de Paris. Composto por letrados que se encontravam aos domingos numa das salas do Paço para debater temas previamente escolhidos, o IHGB contou desde logo com o apoio do imperador. Instituído “protetor” da instituição, Pedro II passou a freqüentar assiduamente suas reuniões a partir da década de 1840, não sendo poucas as vezes em que

entrou na pauta de discussões do instituto temas propostos pelo próprio monarca.<sup>6</sup>

O IHGB tinha como meta principal criar uma historiografia para o país, isto é, construir para ele uma memória, não deixando, “ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever a nossa história”, de acordo com as palavras de Januário da Cunha Barbosa, um dos membros do instituto.<sup>7</sup> Foi procurando dar cumprimento a estes propósitos que organizou-se em 1840 um concurso cujo objetivo era consagrar o melhor plano para se escrever a história do Brasil.

O vencedor foi o naturalista bávaro Von Martius, com o trabalho intitulado *Como se deve escrever a história do Brasil*, e nele o autor explicitou aquilo que via como linha fundamental a ser seguida por um historiador brasileiro: chamar a atenção do estrangeiro para os aspectos da nossa evolução e, simultaneamente, despertar no leitor nacional a consciência de amor à pátria. Ao escolher o trabalho de Von Martius como o vencedor do concurso, portanto, deixava-se claro que o que se queria era construir uma memória nacional a partir de uma ótica interna e, simultaneamente, afirmar o papel do estado como criador e garantidor desta nacionalidade. Foi com olhar voltado para este objetivo que o IHGB procurou lançar as bases deste “projeto” a partir de então. No decorrer dos anos 50, o instituto se afirmaria como um centro ativo de estudos, favorecendo a pesquisa, estimulando a vida intelectual e funcionando como um ponto de ligação entre os letrados e os meios oficiais.

Mas, assim como cabia à historiografia formar um panteão de heróis nacionais, criar um passado e buscar continuidades temporais, a afirmação da língua através da “criação” de uma literatura nacional também identificava-se com a idéia de autonomia do estado-nação. E isto porque a questão era não apenas assegurar a realeza e destacar uma memória para o país, como parte desta consciência patriótica, mas também reconhecer para ele uma cultura.

No campo da literatura, foram os escritores alinhados ao romantismo, que também freqüentavam o IHGB, os responsáveis por dar partida a este processo.

O caráter oficial do instituto auxiliou na aceitação deste grupo de escritores que, associado ao mecenato de Pedro II,<sup>8</sup> transformou o romantismo em programa oficial para conformação de uma cultura que se pretendia “genuinamente” nacional, da qual o indianismo foi a maior expressão.

Na Academia Imperial de Belas Artes igual posicionamento se fez sentir. Resultado dos trabalhos da Missão Francesa que chegou ao Brasil em março de 1816 com o intuito de fundar no Brasil uma academia de artes, a Academia, no entanto, só passou a funcionar dez anos depois, mesmo assim enfrentando obstáculos de ordem financeira. Foi justamente a partir de finais da década de 1830 e ao longo do segundo reinado, que ela desfrutou de maior estabilidade, uma decorrência das atenções despertadas no imperador, que passou a agraciá-la com auxílios públicos e particulares, benesses e prebendas. Em contrapartida, a Academia, alinhada também à vertente romântica, elegeu o exótico e o índio símbolos locais e empenhou-se em produzir todas as imagens oficiais do império, dando corpo a um modelo pictórico-histórico grandiloquente, intimamente vinculado ao mesmo “projeto” imperial de construção de uma identidade nacional.<sup>9</sup>

Vê-se, assim, que aquele foi um contexto no qual o governo imperial, através da figura de Pedro II, passou a ser o artífice e o centralizador de um movimento amplo, que visava alcançar todo o império num esforço de definição de um estado-nação. Tal movimento tinha em mira atingir a poesia, o romance, a história, a pintura, a música, isto é, diferentes áreas ligadas à cultura. E particularmente importante foi o papel que os homens de letras representaram neste cenário, na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergiam como parte de um objetivo ambicioso, no qual assumiam a tarefa de produtores culturais engajados com as lutas do seu tempo.

Ora, as artes cênicas não poderiam passar ao largo de tudo isto, o que torna inteligível o convite que estava sendo feito a Candido J. de Araújo Viana e

Januário da Cunha Barbosa, dentre outros, para participar da comissão de censura teatral anteriormente mencionada. E uma prova de que o apoio dos homens de letras tornava-se significativo para a execução de planos imperiais mais amplos foi a oficialização de uma instituição criada por eles próprios, em 1843, denominada Conservatório Dramático Brasileiro, a qual foram delegadas as atribuições de censura teatral anteriormente exercidas pela comissão de 1839.

Na ocasião, os associados à recém-inaugurada instituição, a maior parte deles egressa da antiga comissão de censura, fez questão de tornar pública uma “nota histórica”. Nela dizia-se que a instalação do Conservatório Dramático vinha “preencher a lacuna” que o governo da Regência tentara fazer desaparecer com a criação da comissão de 1839, mas sendo ela “restrita apenas ao teatro de São Pedro de Alcântara” tornara-se premente estender os seus trabalhos aos demais teatros da Corte.<sup>10</sup>

O Conservatório Dramático Brasileiro foi, portanto, criado para integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação através da mobilização de recursos culturais.

## **1 – Entra em cena o Conservatório Dramático Brasileiro**

No dia 2 de maio de 1843, o **Diário do Rio de Janeiro** publicou um pequeno artigo através do qual ficou-se sabendo que o Imperador dignara-se a

*(...) aprovar benignamente por aviso da secretaria de estado dos negócios do Império de 24 de abril os artigos orgânicos da associação denominada Conservatório Dramático Brasileiro, foi este solenemente instalado em casa do Ilmo. Sr. Diogo Soares de Bivar, no dia 30 do mesmo mês, achando-se presentes os Srs. Sócios Instituídos.<sup>11</sup>*

A intenção deste texto era clara e visava chamar a atenção dos leitores para o prestígio que o governo imperial dispensara aos membros da associação, aprovando sua criação. As movimentações em torno da organização do

Conservatório, no entanto, já vinham ocorrendo desde o mês de janeiro daquele ano. Numa primeira reunião preparatória nomeou-se a comissão incumbida de redigir os estatutos que regeriam a associação.<sup>12</sup> Como alguns dos convidados não compareceram ao encontro, marcou-se uma outra reunião, e nela foram discutidos e redigidos os artigos orgânicos posteriormente enviados para aprovação do governo imperial.<sup>13</sup> No dia 30 de maio instalou-se oficialmente a associação, e escolheu-se o presidente, vice-presidente, secretários, tesoureiro e procurador.<sup>14</sup>

Planejado com o objetivo de promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, o Conservatório Dramático Brasileiro tomou como modelo o Conservatoire, de Paris e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se, tal como estas duas instituições, fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e a correção na parte lingüística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos através de uma análise em que seriam apontados e indicados os métodos de os emendar e, a “exemplo de Portugal, organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária”.<sup>15</sup>

O Conservatório foi projetado para ser uma instituição de natureza literária, mas seus associados demonstraram desde logo que tinham pretensões de participar mais efetivamente da formulação e implementação de políticas oficiais, tanto que esta idéia já constava de um dos artigos orgânicos da associação, o de número 12. Nele, o Conservatório colocava-se à disposição do governo imperial, caso ele houvesse por bem encarregá-lo da

*(...) censura das peças que subirem à representação nos teatros públicos da Corte, ou ainda a sua inspeção moral, o Conservatório se prestará prontamente a este encargo, podendo propor e requerer o que lhe pareça acertado para o seu mais cabal desempenho.*<sup>16</sup>

Desta maneira, quando em novembro de 1843 o governo imperial delegou ao Conservatório a atribuição de examinar previamente as peças a serem encenadas no teatro de São Pedro,<sup>17</sup> e dois anos depois estendeu-a a todos os teatros públicos da Corte, a associação começou a atuar como instrumento oficial auxiliar em prol da efetivação de uma política de controle dos divertimentos públicos considerados convenientes aos habitantes da cidade.

Por outro lado, o fato de ter cunho oficial e contar entre seus membros com figuras de representatividade social e política dava à instituição um certo peso simbólico e honorífico. E por estarmos nos movendo no interior de um “pequeno mundo”, dentro do qual determinados indivíduos constroem relações organizacionais e simbólicas por meio de suas trajetórias intelectuais, torna-se necessário recompor, ainda que correndo o risco da incompletude, as teias de relações que os une entre si. Pensando em termos de um perfil “sociológico” deste grupo como um primeiro aspecto a abordar, poderíamos observar que estamos lidando com um conjunto de homens em sua maioria “bem-nascidos” e “bem-educados”, pertencentes a uma “elite”, muito mais no sentido político e intelectual do que no sentido restrito da riqueza econômica. Percebe-se de imediato, na lista dos associados do Conservatório, a presença de nomes que atuavam no IHGB e na Academia de Belas Artes, sendo significativo nela o número de escritores, ministros, deputados e senadores, com raras exceções no quadro que, no entanto, confirmam a regra. Este o caso de João Caetano que, a despeito de ser reconhecido por seu sucesso como empresário e ator teatral, tinha uma origem humilde e não possuía educação ilustrada.<sup>18</sup>

Um outro dado importante a ressaltar é que a grande maioria dos componentes do Conservatório fez estudos superiores regulares, os mais velhos na Europa, mas a maioria no Brasil, nas tradicionais escolas de direito, medicina e engenharia do Rio, Recife, São Paulo, Salvador e Ouro Preto. Esta formação letrada influenciou, como veremos oportunamente, na participação destes indivíduos

na instituição, não só em relação ao papel por eles assumido, como também no seu posicionamento perante algumas questões com as quais se depararam.

Por fim, mas não em último lugar, cabe ressaltar a importância da passagem pela atividade jornalística a unir grande parte dos membros daquela associação. A importância da imprensa, um tema constantemente investigado por diferentes estudos ligados ao período, foi relevante como uma forma de ingresso no mundo dos homens de letras, representando uma espécie de profissionalização que expandia contatos, sendo em alguns casos um passaporte para mundos políticos e sociais maiores.<sup>19</sup> Além disto, naquele contexto, o jornalismo estava revestido do papel de formador de opinião, sendo percebido como uma espécie de dimensão paralela e essencial da atividade política. Quer dizer, atuar em jornais era fundamental, não só porque fazia parte de uma estratégia de ascensão intelectual, mas também porque os periódicos eram a base de circulação de idéias da época. O aspecto a enfatizar aqui, portanto, é que a formação de redes, que passam pela imprensa, articulou produtores culturais de várias áreas, extrapolando sua formação acadêmica *tout court*, servindo como instrumento de reafirmação de um papel diferenciado para o homem de letras no período.

Enfim, o que venho procurando sublinhar é que, muito embora o Conservatório não fosse uma associação com poder de interferência em decisões da política nacional, seus membros usufruíam de uma certa posição de prestígio e *status*, pois estavam imediatamente vinculados a planos mais amplos de unificação nacional que incluíam necessariamente a ambição de dar autonomia cultural ao país.

Para colocar em prática o programa que tinham em pauta, logo cedo os associados do Conservatório perceberam que um bom trânsito junto ao governo imperial, bem como contar com sua ajuda financeira tornavam-se essenciais para a sobrevivência da associação. É bastante conhecido o fato de que fora dos modelos institucionais o “mecenato” de Pedro II era quase inexistente sendo,

portanto, determinante para a sobrevivência de qualquer instituição cair nas “graças” do imperador, caminho seguro para fazer parte do rol das entidades auxiliadas por verbas oficiais.

Mais conhecidos como destinatários diretos da política de “mecenasato” de Pedro II, o IHGB e a Academia de Belas Artes constituíam um grupo singular que acumulava prêmios e cargos de destaque na política do segundo reinado. Diferentemente do que ocorreu com estas duas instituições, o Conservatório não recebeu do governo imperial uma ajuda substantiva em termos de subsídios. Sobrevivendo através das mensalidades pagas pelos associados, o Conservatório lutou desde o início com problemas de ordem financeira, que tornaram-se mais graves ao ter de arcar com as despesas da censura, quando recebeu do governo imperial esta incumbência.<sup>20</sup>

Desde o terceiro ano de funcionamento do Conservatório, passou-se a requerer junto às autoridades competentes uma dotação do orçamento geral da nação para a instituição. Encaminhados em diferentes momentos à Assembléia Legislativa para julgamento, estes pedidos foram invariavelmente negados. Dentre os argumentos utilizados para negar tais pedidos os mais recorrentes foram uma alegada má situação financeira crônica do país (muito embora esta mesma Assembléia anualmente renovasse uma verba “polpuda” para o IHGB) e uma certa dúvida quanto à utilidade de uma instituição cujo “proveito que da aplicação colherá a sociedade” parecia ser insuficiente para justificar um subsídio governamental.<sup>21</sup>

Finalmente concedido em 1848, em caráter de urgência, este subsídio foi, no entanto, modesto, não resolvendo o problema da falta de verbas da associação que tornou-se crônico.<sup>22</sup> Tanto ele foi insuficiente que o Conservatório tentou conseguir da Câmara, em outra ocasião, uma autorização para que cada teatro da Corte contribuísse com uma quantia mensal para o sustento dos trabalhos da censura, muito embora tal pedido também não tenha sido deferido.<sup>23</sup>

Por tudo isto, o Conservatório viu-se forçado paulatinamente a abandonar o seu projeto inicial de incentivo ao desenvolvimento da arte dramática na capital do Império. Transformou-se, assim, num órgão oficial de censura teatral, atuando conjuntamente com a polícia, a quem cabia dar o visto às peças por ele licenciadas e zelar para que todas as correções, alterações, emendas e supressões feitas pelos censores fossem respeitadas em cena.<sup>24</sup> Para por em prática esta fiscalização, criou-se o cargo de inspetor de teatros, sendo ele preenchido por indivíduos que faziam parte do contingente policial, escolhidos e indicados pessoalmente pelo chefe de polícia da Corte, e aprovados pela diretoria do Conservatório.<sup>25</sup>

Estabeleceu-se, assim, um convívio estreito entre Conservatório e polícia que, no entanto, foi permeado por tensões. A despeito dos problemas que tiveram de enfrentar, como veremos oportunamente, as duas instituições foram exercendo as funções a elas delegadas até que em 1851 um aviso baixado pelo governo imperial acabou por transformar suas relações em explicitamente conflituosas. O tal aviso determinava que

*(...) a censura do Conservatório Dramático tão somente deve ser respeitada na parte literária, não sendo nessa parte lícito ao Chefe de polícia ou a seus delegados desfazer as correções feitas pelo Conservatório, ou permitir que se represente aquilo que ele tiver suprimido em qualquer peça, mas que de nenhum modo fica vedado ao mesmo Chefe de polícia e a seus delegados o exercício de atribuição que lhe confere o citado artigo do regulamento, e antes cumpre que continuem a exercê-lo em toda a plenitude, devendo para este fim, não obstante as supressões e emendas ou correções feitas pelo Conservatório na parte literária, fazer quaisquer outras que sejam reclamadas pelas públicas conveniências, podendo nesse caso negar sua aprovação às peças revistas e até proibir que elas se representem, embora tenham sido aprovadas pelo Conservatório na parte literária.<sup>26</sup>*

O governo imperial, com esta nova disposição, estabelecia, na verdade, um conflito de jurisdições, colocando Conservatório e polícia numa situação delicada na medida em que punha em jogo a autoridade de ambos. Por outro lado, o que se pode auferir deste atrelamento do Conservatório à polícia é que,

apesar de ser uma instituição de cunho oficial e de ter contado com o apoio do governo imperial para sua criação, a associação não conquistou sua adesão incondicional, o que seria essencial para torná-la forte como aconteceu, por exemplo, com o IHGB. E esta é uma situação no mínimo intrigante. Afinal, não se pode esquecer que muitos dos nomes que faziam parte do Conservatório atuavam no IHGB e outras instituições envolvidas com as políticas culturais na época. Dentre eles estavam, apenas para citar alguns, Januário da Cunha Barbosa, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre, sendo que alguns destes letrados mereceram atenção e apoio especiais de Pedro II, devido a sua relação bastante próxima com o monarca, a ponto de serem chamados de os “artistas do imperador”.

Se existiam estes elementos favoráveis ao Conservatório e se, além disto, o seu programa alinhava-se com as pretensões mais gerais de legitimação de uma cultura “nacional”, que o governo imperial vinha procurando por em prática o que, então, impediu que a associação “decolasse”?

Em torno desta questão que se desenvolverá este capítulo, no qual pretende-se, simultaneamente, recuperar a história de uma entidade a qual poucas linhas foram dedicadas até hoje. Tal ausência já foi reconhecida por J. Galante de Sousa, ao afirmar que, salvo breves esboços históricos, quase mais nada foi dito sobre o Conservatório, estando sua história por ser escrita.<sup>27</sup>

No ano de 1981, esta lacuna começou a ser parcialmente preenchida com a publicação do trabalho de Sonia Salomão Khéde, intitulado *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da crítica teatral no Brasil*.<sup>28</sup> O trabalho em questão constitui-se de duas partes. A primeira delas trata do Conservatório Dramático Brasileiro e suas atividades, exercidas por muitos dos literatos de renome da época. Nela a autora procura analisar o grau de interferência desta associação na vida teatral da Corte a partir dos pareceres emitidos pelos censores às peças por eles analisadas. Na segunda parte a análise concentra-se no séc. XX, tomando como base depoimentos e entrevistas com intelectuais

também cooptados pelo serviço público, envolvidos com a censura na década de 1960. O objetivo da autora, ao assim proceder, é pensar as relações da censura com o campo intelectual, traçando e/ou sugerindo paralelos entre estes momentos históricos. Resulta desta perspectiva de análise a sua conclusão de que nos dois momentos a atuação dos intelectuais concentrou-se menos no artístico e no estético, e mais na prática policial do controle ideológico do texto, através do recurso do corte censório.<sup>29</sup>

É, no entanto, a primeira parte do seu estudo que particularmente interessa a este trabalho. Com base na análise dos pareceres dos censores do Conservatório Dramático, a autora elaborou uma reflexão sobre a censura teatral no séc. XIX com o objetivo de mostrar como ela funcionou como mecanismo de controle de circulação dos produtos culturais e, em particular, como instrumento de reforço daquilo que denominou de "esvaziamento de uma cultura de resistência", concluindo que

*(...) a situação de classe dos intelectuais censores os colocava como agentes privilegiados do poder monárquico, tornando-os responsáveis pela reprodução dos meios de produção simbólica, por intermédio da força repressiva, a ditar, de cima para baixo, um padrão de "gosto" só compartilhado por esta elite.<sup>30</sup>*

Compartilho com a autora a idéia de que os indivíduos que fizeram parte do Conservatório procuraram beneficiar-se desta associação para difundir determinados valores, interesses e idéias. No entanto, isto não significa que tenham sido meros agentes dos interesses do poder monárquico. Tal perspectiva de abordagem, a meu ver, projeta sobre os sujeitos históricos o que o observador supõe ser o curso normal da ação. Neste paradigma, espera-se que os grupos ajam de maneira harmônica e organizada, partilhando toda uma série de pressupostos com aqueles que controlam os aparatos do poder. No caso do Conservatório, os problemas deste tipo de análise afloram quando a documentação descortina não um quadro harmônico e consensual mas, ao contrário, divergências dentro do próprio grupo estudado.

Por outro lado, torna-se ainda mais problemático afirmar que aqueles indivíduos foram capazes de submeter os que não compartilharam de suas idéias a ponto de neutralizar qualquer tipo de ação ou oposição de sua parte. Ao contrário, sendo seus interesses e idéias impostos, não surpreende que tenham encontrado resistência. Alguns exemplos podem ajudar a elucidar a questão. O fato de uma peça ter sofrido alterações, emendas ou supressões, não foi empecilho para que os atores, ao representá-la, se mantivessem fiéis ao texto original ou mesmo lançassem mão da improvisação para introduzir-lhe novos elementos. Um outro tipo de comportamento transgressor foi a incidência com que vários dos textos reprovados pelo Conservatório retornaram à censura com novos títulos, sugerindo a utilização de estratégias para driblar a censura. A polícia, por seu turno, quase sempre ignorou as deliberações dos censores chegando, em algumas ocasiões, a retirar de cena peças previamente licenciadas pelo Conservatório. Sendo assim, os indícios de que houve questionamentos, tensões e conflitos estão presentes nas próprias fontes legadas pelas instituições criadas para atuar no sentido restritivo.

Consciente da dívida para com Sônia S. Khéde e da importância e ineditismo do seu trabalho devo esclarecer, no entanto, que meu enfoque segue um caminho que se afasta do seu. Diferentemente desta autora, procurei resistir à tentação de associar as questões relativas à censura no século XIX a acontecimentos mais recentes. Em primeiro lugar, por acreditar que tais aproximações tendem a dar pouca importância ao fato de que realidades, tempos, lugares e pessoas específicas têm significados únicos e complexos. Em segundo lugar, porque o contato com a documentação pesquisada chamou atenção pela riqueza e multiplicidade de elementos que se apresentavam em embate nestes discursos permitindo localizar diferentes interpretações e conflitos que tiveram origem em várias motivações. Finalmente, as histórias de censores foram analisadas como discursos historicamente motivados e providos de princípios reguladores próprios, elaborados por um grupo para, em um

movimento de diálogo cultural, passar a seus contemporâneos idéias que reputavam dignas de serem propagadas. Interessaram-me, também, as relações entre as idéias por eles defendidas e as de indivíduos que não as compartilharam e não participaram do Conservatório, mas cujos atos incidiram diretamente sobre esta entidade e se apresentaram como obstáculos às suas pretensões. A partir desta perspectiva, os registros remanescentes do Conservatório – seletivos, filtrados e distorcidos –, puderam revelar não só as fronteiras traçadas por alguns indivíduos para as manifestações culturais daquela sociedade, como também os códigos diferentes e contraditórios que pautaram na prática a vida de diferentes pessoas envolvidas com as artes cênicas no período.

## 2 – Um delicado convívio

No seu *Dicionário do Teatro Português*, o já aqui mencionado Souza Bastos definiu da seguinte maneira o verbete “censura teatral”. Segundo ele,

*Passados os tempos em que a censura que se exercia despoticamente sobre os livros, jornais e peças de teatro, criou-se no Conservatório Dramático uma censura para a moral, costumes, e trabalho literário. Para essa censura foram nomeados literatos afamados, que, ainda assim, por vezes foram agredidos pelos seus excessos; mais tarde, a política especuladora, afetando mesquinhas economias, fechou o Conservatório Dramático, dando as suas atribuições à autoridade administrativa e à polícia. Houve uma época de desleixo; vieram os abusos, o teatro quase que se tornou pelourinho e chegamos, por isso mesmo, a outra época de rigor e censura prévia, que outra coisa não é, não se pode representar uma peça, nem mesmo anunciá-la em cartaz, sem que primeiramente a autoridade assista ao ensaio geral, podendo alterar, cortar, e até suprimir a obra.<sup>31</sup>*

De acordo com a definição de Souza Bastos, existiram dois períodos de censura prévia “nocivos” às artes cênicas, com um interlúdio positivo representado pela entrada em cena do Conservatório. Estes dois períodos caracterizaram-se por um censura de caráter político, punitivo e repressor,

exercidos pela polícia e autoridades administrativas sobre as artes mais suscetíveis à exposição pública, estando neste caso o teatro.

Desde o séc. XVI até a chegada da Corte Portuguesa ao Rio era oficial no Brasil a proibição de tipografias ou mesmo a entrada de livros provenientes do exterior, sendo que as raras bibliotecas particulares existentes permaneciam na clandestinidade, exceção feita aos jesuítas. Ao decretar a instalação da Imprensa Régia no Brasil, D. João VI nomeou, também por decreto, quatro censores do governo, cuja função era ler tudo o que viesse a ser impresso na tipografia real. Grosso modo, e apesar das várias transformações pelas quais passou, o aparato censório apresentava, em geral, três autoridades envolvidas: o Pontifício (exercido pelo Santo Ofício), o Episcopal (pelos bispos) e o Real (pelo Desembargo do Paço).

Foi no decorrer dos sécs. XVIII e XIX que as atividades literárias e jornalísticas foram formando jurisprudência própria, na qual o poder de dizer algo ficou inevitavelmente ligado à censura. Neste sentido, a primeira constituição brasileira é exemplar, já que no seu artigo 179, parágrafo 4<sup>o</sup>, mencionava que todos podiam comunicar seu pensamento por palavras, escritos ou publicá-los pela imprensa, sem dependência de censura “contanto que hajam de responder pelos abusos que cometeram no exercício deste direito”.<sup>32</sup>

Vê-se, assim que a diferenciação estabelecida por Souza Bastos para os variados momentos de atuação da censura é referencial, pois aponta para uma compreensão contextual da expressão “censura teatral” no séc. XIX. O autor distinguia, assim, dois sentidos para a palavra censura que não deveriam ser confundidos. Um deles remetia a um ato que impede, proíbe, destrói, enquanto o outro remetia a um compromisso e uma negociação com a ordem e a razão dominantes. Desta maneira definia-se a função dos homens de letras como “controladores” dos produtos culturais em circulação e o da polícia como mantenedora da ordem e segurança pública.

Esta, por sua vez, a mesma compreensão da função da censura partilhada pelos membros do Conservatório, expressa no artigo 1º dos seus estatutos orgânicos, no qual deixava-se claro que o principal intuito e fim primeiro da associação era

*(...) animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caia na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendem oferecer às provas públicas – e finalmente dirigir os trabalhos cômicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte (...)*<sup>33</sup>

A julgar pelos termos deste artigo, a censura atribuída aos homens de letras dizia respeito ao exercício da crítica teatral e estava voltada para o “progresso” da dramaturgia. Assim, ao assumir esta função no Conservatório, os denominados censores daquela associação atuariam como controladores uma vez que, utilizando-se da literatura intervinham nas manifestações culturais do seu tempo através das obras, e não sobre as obras, como tradicionalmente fazia a polícia.

Foi com vistas a dar impulso à dramaturgia produzida no país que o Conservatório, logo no mês seguinte ao da inauguração dos seus trabalhos, decidiu aprovar uma lista de assuntos “da história do país (...) oferecendo-se os mesmos assuntos como programas aos literatos brasileiros que queiram com suas composições enriquecer a literatura nacional”. Os temas escolhidos na ocasião foram:

*1º – 1531 – Prisão de Diogo Álvares Correa, o Caramuru, por Coutinho*

*2º – 1595/1603 – Álvaro Rodrigues faz prisioneiros duas indígenas; uma morreu no cativeiro e restituindo a outra à liberdade ela se recusou: esta indígena cujo nome a história não se refere foi a medianeira por via de quem se alcançou a paz com os Aymorés e a sua catequização*

*3º – 1641 – Amador Bueno de Ribeira proclamado rei em São Paulo quando chegou ao Brasil a notícia da Aclamação de D. João IV.*<sup>34</sup>

Através da lista de temas proposta pelo Conservatório percebe-se que era sob a égide do enredo histórico, com nítido conteúdo nacional, que os membros

da associação acreditavam fosse possível criar uma dramaturgia “genuinamente” brasileira. Uma história do Brasil, devidamente trabalhada pela imaginação, pronta para ser transposta para o palco, isto o que dois escritores, cujos renomes são mais de historiadores do que de ficcionistas, procuraram realizar, ao oferecer suas peças para avaliação da censura. Foram eles Joaquim Norberto de Souza e Silva, com seu *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana* (1843) e Francisco Adolfo de Varnhagen, com seu *Amador Bueno* (1847).

Junto a este esforço de procurar impulsionar a criação de uma dramaturgia nacional, o Conservatório começou a exercer as funções de censura prévia das peças, o que ocorreu após haver sido baixado o regulamento de 10 de novembro de 1843. Através dele ficara determinado que não deveria aparecer em cena

*(...) assuntos nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com sua presença o espetáculo.*<sup>35</sup>

Não restam dúvidas de que com este regulamento o governo imperial prestigiava o Conservatório, oficializando-o como órgão auxiliar de censura, e conferindo-lhe o encargo de zelar pela moralidade da cena, o que antes só cabia à polícia. Vindo ainda reforçar esta idéia de prestígio, as disposições deste aviso previam, no seu art. 7<sup>o</sup>, que o nome dos censores ficariam em “lembrança no protocolo” da secretaria, sem que pudessem ser revelados, numa espécie de atitude de procurar salvaguardá-los de eventuais críticas.

No primeiro ano de funcionamento da associação, de qualquer forma, os trabalhos de análise e julgamento das peças ainda não eram grandes. Apenas para que se tenha idéia da sua extensão, do primeiro relatório enviado pela associação ao Ministro do Império, dando conta dos trabalhos censórios no decorrer do período que abrange de 10 de novembro de 1843 a 17 de abril de 1844, constava que 44 peças haviam sido submetidas aos censores. No ano de

1845, este número subiu para 228 peças, e esta cifra só tendeu a aumentar nos anos subseqüentes.<sup>36</sup>

Mas ainda que naquele primeiro momento as atividades do Conservatório fossem ainda pouco expressivas, em termos numéricos, alguns obstáculos a elas já podiam ser localizados. Num ofício dirigido ao Ministro do Império no dia 20 de abril de 1844, Diogo de Bivar comunicava-lhe que a “existência (daquela associação) já vinha dando os frutos que se esperavam” quando fora criada, tanto que “lhe tem sido apresentados seis dramas de invenção original brasileira”. No entanto, mencionava também que, das atribuições a ela delegadas pelo governo imperial, a de licenciar peças, antes de elas receberem o visto da polícia, não estava sendo respeitada. Por isto pedia fossem tomadas providências neste sentido, lembrando que

*Há nas posturas da Câmara Municipal pena fulminada para este e outros (casos) análogos, mas corre sem dúvida que não é uma Corporação Literária que há de promover a sua aplicação.*

*Entende também o Conservatório que os programas de dança devem ser sujeitos à censura: aquelas posturas a exigem, mas no Conservatório não têm sido requeridas.<sup>37</sup>*

Bivar procurava sensibilizar o ministro solicitando dele um certo comprometimento no sentido de fazer com que outras instâncias, cujas atribuições incluíam assuntos referentes ao teatro, se dispusessem a fazê-las serem cumpridas, sem o que o Conservatório não consolidaria sua posição. Por outro lado, deve-se levar em conta que este posicionamento externado por Bivar denotava uma preocupação real com a imagem e a reputação da instituição que presidia e, provavelmente, expressava um sentimento comum a outros associados. Vê-se, assim que o Conservatório procurava afigurar-se como uma associação composta por homens de letras, que queriam afirmar sua esfera de competência específica (para o que necessitavam garantir a preservação de uma certa liberdade em relação ao campo de poder “político” de ação), mas que não poderiam se afastar desse campo, por inúmeras e diferenciadas razões, que iam

desde as relações de mecenato até a própria inserção política dos seus componentes.

E Bivar tinha razão em considerar aquele momento decisivo, sobretudo quanto à conquista de respeitabilidade frente aos diferentes agentes ligados às artes cênicas da Corte, até porque estes últimos vinham colocando obstáculos reais às atividades censórias. Um ofício dirigido ao Ministro do Império em 6 de maio de 1844 é exemplar, neste sentido. Nele, Diogo de Bivar fez questão de sublinhar que, se os responsáveis pelas companhias teatrais, isto é,

*(...) os inspetores dramáticos ou quem administra os teatros, podem a seu arbítrio mandar umas e não mandar outras peças à censura do Conservatório; se podem por si mesmos apartar o trigo do joio, escusada é a fiscalização do Conservatório ou mais claro, é escusada a ação do governo para a guarda da moral, dos bons costumes e das conveniências políticas (...)*<sup>38</sup>

Que os responsáveis pelas empresas teatrais nem sempre estavam dispostos a aceitar as decisões da censura fica aqui patente. Mais representativo do que isto, porém, é observar que ao procederem da forma como vinham fazendo, aqueles indivíduos acabavam por instaurar, na prática, uma espécie de censura teatral “paralela”, decidindo eles próprios o que chegaria ou não às mãos dos censores e, simultaneamente, revelavam com esta atitude um descaso em relação aos próprios interesses do governo imperial, já que deste partira a decisão de atribuir a censura moral e literária ao Conservatório.

A despeito destes contratemplos, o Conservatório empenhou-se em cumprir o seu papel, demonstrando-se incansável em notificar tanto os diretores dos teatros, quanto à polícia e o Ministro do Império sobre as irregularidades que vinham ocorrendo. Tal procedimento, porém, foi paulatinamente dando origem a pequenos desentendimentos entre o Conservatório e a polícia. E ainda que o objetivo do Conservatório fosse alertar a polícia para tais irregularidades para que procurasse dar cabo delas, tudo o que conseguiu foi provocar justamente um efeito contrário.

Exatos trinta dias após haver sido enviado o ofício anteriormente citado, Diogo de Bivar recebeu do diretor do teatro de São Pedro uma carta na qual este, visivelmente irritado, o convidava a ser mais cauteloso em suas críticas, apurando em que teatros atos de desrespeito às decisões da censura vinham ocorrendo. De acordo com Tomás Ribeiro, o mencionado diretor, Bivar poderia ficar certo de que

*(...) no teatro de São Pedro de Alcântara não se tem representado peça que não tenha sido vista pelo Conservatório, e quando são devolvidas com alguma nota ou correção são estas por mim escrupulosamente observadas, e muito desejaria que me apontassem a peça que tem sido cortada pela comissão revisora, fosse à cena sem lhe observarem os cortes, e em que teatro isso aconteceu.<sup>39</sup>*

Procedente ou não, a explicação de Tomás Ribeiro reforça a idéia de que o Conservatório vinha cada vez mais enfrentando problemas com a polícia. Na verdade, desde que no dia 10 de novembro de 1843 entrou em vigor a nova legislação relativa aos teatros da Corte, atitudes de desobediência à ela tornaram-se recorrentes, e quase sempre o posicionamento da polícia foi colocar-se à parte nestas questões. É exemplar, a este respeito, um incidente envolvendo Diogo de Bivar e o diretor do teatro de São Januário. Na ocasião, estava instalada naquele teatro uma companhia lírica francesa, que havia uma semana vinha anunciando a estréia da ópera *Chansons de Béranger*, sem que a mesma houvesse passado pelo Conservatório. No dia 24 de fevereiro, Diogo de Bivar redigiu e enviou três documentos. O primeiro deles endereçado ao diretor do teatro de São Januário, notificando-o da necessidade de retirada dos anúncios da peça dos jornais e da suspensão da estréia até que se obtivesse a licença junto ao Conservatório. O segundo deles foi remetido ao Ministro do Império, e nele dava-se conta da situação de irregularidade do teatro de São Januário. E um terceiro, este para o chefe de polícia, no qual Diogo de Bivar exigia fossem tomadas “providências urgentes e severas”, evitando-se o

escândalo de ir à cena uma peça num teatro que incorrera numa dupla infração da lei.<sup>40</sup>

A atitude de Bivar deve ter irritado o diretor do teatro, sobretudo por haver alegado que a proibição tinha “preceito de pretérito”, ainda que os termos do aviso não fizessem menção a este assunto. Assim, só restou aquele a alternativa de suspender o espetáculo e avisar aos espectadores da transferência da data da estréia.<sup>41</sup> Por outro lado, nenhuma das instâncias notificadas tomou qualquer providência a respeito do assunto. Não é de estranhar, diante desta falta de pronunciamento das autoridades competentes, que situações como esta passassem a proliferar. No dia 26 de fevereiro, sintomaticamente, Bivar redigiria um outro ofício, este para o diretor do teatro de São Francisco, exigindo fossem suspensos os anúncios da peça que a sua companhia pretendia representar, pelo mesmo motivo de falta de licença do Conservatório Dramático.

Enfim, e considerando-se a quantidade de ofícios de igual teor remetidos por Bivar ao chefe de polícia e ao Ministro do Império, a partir desta data, pode-se constatar dois fatos. Em primeiro lugar, uma atitude de descaso da polícia em relação às atividades exercidas pelo Conservatório, pois o mesmo aviso que delegava as atribuições censórias a esta associação previa, no seu artigo 10<sup>o</sup>, que ao chefe de polícia cabia negar o visto às peças que lhe fossem enviadas sem a licença do Conservatório, e nos artigos 11<sup>o</sup> e 12<sup>o</sup> que os diretores de teatro que insistissem em anunciar espetáculos sem cumprir os trâmites legais seriam penalizados com prisão ou multa. Em segundo lugar, e uma decorrência do fato anterior, que os diretores de teatro estavam tentando tirar proveito próprio destes incidentes.

Situações similares a esta continuaram a ocorrer até que no dia 12 de janeiro de 1845, o assunto entrou na pauta de debates da assembléia do Conservatório. Como todos os membros do Conselho concordavam que deveria colocar-se um ponto final em tais “abusos”, as discussões concentraram-se em torno da tentativa de criação de mecanismos eficazes para coibi-los. Nesta

reunião, alguns associados chegaram mesmo a apontar aquilo que viam como raiz de todo o problema, isto é, o fato de as correspondências do Conservatório passarem pela mão da polícia antes de chegarem aos diretores ou empresários dos teatros. Para eles, esta prática tirava a respeitabilidade e força moral da associação, transformando-a em simples órgão decorativo devendo, portanto, ser extinta. Decidiu-se, então, após rápida votação, aprovar-se a proposta de Bivar determinando que

*(...) toda a correspondência do Conservatório com os teatros, a não ser simples expedientes da censura, na forma do Regimento, deve sempre correr diretamente entre o Sr. Presidente do Conservatório e os Presidentes das Diretorias dos teatros, por ser a prática em contrário pouco conforme a dignidade do mesmo Conservatório.<sup>42</sup>*

O ponto essencial, portanto, era garantir para o Conservatório uma imagem de respeitabilidade, sem a qual sua autoridade não seria reconhecida. Por outro lado, muito desta confusão a respeito de quem faria, o que faria e como faria advinha do fato de ainda não terem sido estabelecidas as normas que regeriam as atividades censórias, o que veio a ocorrer com o decreto de 19 de julho de 1845. Por ele determinou-se que as peças encenadas e anunciadas em todos os teatros da Corte, e não apenas no São Pedro, deveriam obrigatoriamente obter licença do Conservatório e, posteriormente, o visto da polícia, sem o que ficariam as diretorias dos teatros sujeitas a multas ou outras penalidades. Quer dizer, o que este decreto na verdade fez foi expandir o campo de atuação do Conservatório, numa clara prova de deferência com a associação.

Todavia, ao mesmo tempo em que se procurava consolidar uma certa posição de prestígio para o Conservatório, procurando provê-lo de mecanismos que dessem conta dos abusos das empresas teatrais, como um todo, o que acabou por provocar foi algo imprevisto, já que a polícia passou a interpretá-lo como uma forma de colocar sua autoridade em jogo. Sintomaticamente, após este decreto ter sido baixado, as relações entre Conservatório e polícia tornaram-se mais tensas. O ápice desta tensão deu-se no dia 22 de março de

1846, quando na sessão da assembléia do Conservatório foi lido um ofício remetido pelo inspetor do teatro de São Pedro, no qual este comunicava que proibira a encenação de *Os Ciúmes de um Pedestre*.<sup>43</sup> A leitura deste ofício produziu um efeito bombástico na associação. Afinal, tratava-se de uma peça escrita por Martins Pena que, além de literato de renome, era um dos fundadores do Conservatório, ocupava na instituição o cargo de segundo secretário e fazia parte do corpo de censores. Diante do ocorrido decidiu-se nomear uma comissão especial para elaborar um parecer sobre a seguinte questão: “cabe nas atribuições da Polícia ordinária negar o seu visto às peças licenciadas pelo Conservatório ao qual está encarregada a suprema censura dos Teatros da Corte?”.<sup>44</sup>

A situação envolvendo *Os Ciúmes de um Pedestre* era, contudo, mais complexa do que os termos propostos pela questão sugerem. Em primeiro lugar, e para apreender-se a extensão destas discussões, torna-se necessário saber do que trata a peça. Esta comédia tem por protagonista, como o próprio título informa, um pedestre, e para a composição do enredo o dramaturgo explorou dois casos recém-ocorridos no Rio de Janeiro.<sup>45</sup> O primeiro deles envolvera um cidadão português pego no telhado de uma casa, através do qual pretendia entrar e seqüestrar uma moça de família “respeitável”, pela qual se apaixonara. O caso foi resolvido com a deportação de Manuel Caires, o desafortunado aprendiz de seqüestrador, e a atitude amplamente condenada pela imprensa, por ter sido considerada sumária e violenta, dada a natureza do caso, e por expor uma família conhecida a indiscrições, transformando-a em motivo de chacota pública. O segundo caso transformou-se em objeto de processo: um proprietário de escravos colocara o corpo de um dos seus escravos que havia morrido num saco, ordenando a outro escravo de sua propriedade que o jogasse no mar.<sup>46</sup>

Enviada para análise do Conservatório em dezembro de 1845, junto com um bilhete do autor pedindo fosse abreviada a censura, a peça passou por dois censores que lhe negaram a licença.<sup>47</sup> O parecer de Luiz Honório Vieira Souto,

primeiro censor a analisá-la, foi desfavorável por considerar que a peça fazia alusões diretas e ofensivas “a uma família respeitável”, além de ser uma ridícula paródia de *Otelo*, por isto achava

*(...) imprudentíssimo semelhante gracejo, quando tem esta comédia de ser representada no teatro de São Pedro de Alcântara, e pode dar ocasião a que enxergue alguém, em semelhante arremedo, intenção manifesta de meter-se a ridículo o único ator brasileiro que entre nós tem representado o papel de Otelo (...)*<sup>48</sup>

A alusão de Luiz Honório a João Caetano foi, provavelmente, motivada pelo fato de ser ele casado com uma enteada do ator, e menos fruto da sua apreensão em relação a uma possível leitura “atravessada” que o público pudesse fazer da situação. De qualquer forma, a situação era vista por ele como imprópria para ir ao palco, tanto que recomendou voltasse a peça ao autor para dela ser eliminado tudo quanto fosse “relativo à paródia do *Otelo*” e só então fosse submetida a nova análise.<sup>49</sup>

Enviada ao segundo censor – André Pereira de Lima –, a peça foi também rejeitada.<sup>50</sup> Este censor, porém, foi mais minucioso no seu parecer, fazendo questão de afirmar, justificando sua reprovação, que a peça fazia

*(...) duas alusões a meu ver indesculpáveis e cuja representação não se deve permitir. Há pouco a polícia desta Corte fez deportar um homem que, sendo apaixonado por uma moça, subiu ao telhado e desceu as escadas de um sótão para lhe falar. E isto é o que faz Paulino logo no começo da peça (...) O outro ponto de alusão vem a ser que se discute este ano presente os tribunais uma ação criminal contra um homem que tinha escondido em um saco certo escravo morto, ou matado, para ser posto no mar. Ora, André, crendo ter morto o amante da mulher e a esta, quer usar e usa efetivamente do saco para transportar os corpos – logo eis a alusão toda perfeita (...) Portanto sou da opinião que se não deve representar a farsa.*<sup>51</sup>

Os argumentos dos dois censores estavam baseados naquilo que consideravam um pecado no qual incorrera o dramaturgo; o “excesso” de verossimilhança. E este é um dado importante para mostrar como estava sendo tratada a questão do controle sobre o teatro por aqueles censores. A partir desta

perspectiva, o verossímil era algo dependente do decoro e este era reforçado pelo respeito a certos padrões do socialmente aceitável. Desta maneira, o verossímil era tanto mais prezado quanto mais depurava a verdade, abandonando-a ou corrigindo-a quando não fosse interessante propagá-la. Ou, dito de outra forma, os autores deveriam compreender que o verossímil que deles se exigia deveria ser encontrado menos na imitação do “real” do que na adequação dos “bons costumes” e na manutenção dos limites e em consonância com aquilo que eles entendiam ser o “bom senso”. Este segundo censor, inclusive, avançou nesta direção localizando nas alusões “indesculpáveis” ao posicionamento da polícia, nos dois casos que serviram de inspiração para o autor o maior ponto de tensão existente no texto. André Pereira Lima, então, parecia temer que, se a peça subisse à cena ferisse suscetibilidades, colocando o Conservatório em reta de colisão com a polícia, daí recomendar fossem tais alusões eliminadas do texto.

Reencaminhado a Martins Pena para modificações este, no entanto, manteve praticamente inalterado o texto original. Ao reenviá-lo à censura, no dia 5 de janeiro, o autor fez questão de anexar um bilhete que endereçava ao primeiro secretário da associação, escrito num tom de visível irritação, recriminando os pareceres dos dois censores que, segundo ele, sofriam de “catarata na inteligência” e por isto não entendiam que as paródias eram permissíveis “nas partes do mundo mais civilizadas, onde a literatura não está enleada”.<sup>52</sup> A peça teve a licença mais uma vez negada. Enviada uma terceira vez à censura, desta feita com o nome de *O Capitão do Mato*, a peça finalmente acabou por receber um parecer favorável, no dia 30 de março.

Neste ínterim, porém, o diretor de cena do teatro de São Pedro, não apenas começou a ensaiá-la, como a anunciar sua estréia pelos jornais para breve. Como o ofício do inspetor de polícia deste teatro foi enviado ao Conservatório no dia 31 de janeiro, sua proibição baseou-se num fato concreto,

isto é, uma dupla infração da lei, já que nenhuma peça poderia ser ensaiada, nem tampouco anunciada, sem que tivesse aprovação formal do Conservatório.

No entanto, situações como esta vinham ocorrendo constantemente, sem que nunca tivesse sido tomada uma decisão tão radical, o que sugere que Martins Pena estava sendo usado de maneira exemplar pela polícia para explicitar sua animosidade em relação ao Conservatório, o que teria (e teve) um efeito impactante, já que o penalizado era um dos literatos de maior renome da associação. E ainda que não tenha sido possível saber a decisão a que chegou a comissão organizada pelo Conservatório para analisar o caso, é significativo que a partir deste incidente os censores tenham tomado uma posição, por assim dizer, mais ofensiva em relação à polícia.

Para isto contribuiu sobremaneira o fato de muitos deles atuarem regularmente na imprensa, o que lhes propiciava ter à mão um instrumento eficaz para a propagação de suas idéias. Martins Pena, como já era de se esperar, foi dos mais ferinos ao criticar a polícia nos seus folhetins dramáticos do **Jornal do Commercio**. Várias de suas crônicas, a partir do incidente em que se viu envolvido, passaram a trazer relatos de confrontos e conflitos envolvendo policiais e espectadores no interior dos teatros, cuidadosamente pinçados entre os inúmeros casos registrados no decorrer da semana teatral da Corte.

Na visão de Martins Pena, a presença da polícia nos teatros era algo que manchava a imagem de elegância e civilidade que se queria imprimir a este tipo de diversão, por seus frequentadores ficarem sujeitos às arbitrariedades de agentes policiais pouco ou nada preparados para lidar com pessoas “distintas”. Estes policiais eram, para o dramaturgo, os maiores responsáveis pelos tumultos diários que transformavam os teatros em verdadeiras arenas. Entretanto, concluía, isto não era nenhuma novidade, pois era de todos sabido que

*(...) os pedestres e todos os perdigueiros policiais escolhem o caminho mais curto, e como não é sempre este o que tomam os criminosos, segue-se que desta vez ainda se desencontram; mas como os agentes policiais hão de por força agarrar, porque é seu*

*ofício, os ditos pedestres engalfinharam-se a um pobre e inocente homem que tranqüilo descia do seu camarote [no teatro de São Pedro], e o levaram à presença do juiz que, conhecendo o engano, o mandou soltar.<sup>53</sup>*

De acordo com a avaliação de Martins Pena, submetidos às ações de uma polícia “adestrada” para agarrar sempre, cuja esfera de atuação era o mundo potencialmente “perigoso” das ruas povoadas por homens livres pobres e escravos, os freqüentadores dos teatros ficavam à mercê de constrangimentos, tais como os vivenciados por este espectador do teatro de São Pedro. E esta referência não é irrelevante no texto deste folhetinista. Ao contrário, é ela que permite direcionar suas críticas a um alvo preciso, na medida em que chama a atenção para o erro de identidade social cometido por aqueles pedestres ao prender justamente um tipo de freqüentador que ocupava no teatro um local reservado a pessoas de maior poder aquisitivo e distinção social. Assim, é como se Martins Pena estivesse apontando para a perda do potencial civilizador do qual o teatro estava revestido, na medida em que ficava sujeito às ações “irracionais” de uma polícia que interpretava as mais simples atitudes de pessoas “respeitáveis” como violação de regras e, sem pestanejar, entrava em ação da mesma maneira truculenta a que estava habituada quando abordava as pessoas comuns nas ruas da cidade.

Se as atitudes dos letrados na imprensa passaram a ser mais hostis em relação à polícia, como vimos afirmando esta, por sua vez, não se fez de rogada e reagiu. Exemplar disto foi a propagação, neste mesmo período, de uma prática que acabou por motivar, no dia 11 de fevereiro de 1849, mais uma reclamação de Bivar ao Ministro do Império, acompanhada de um pedido de tomada de decisão definitiva de sua parte em relação ao assunto polícia-Conservatório. A prática à qual me refiro foi a inaugurada pelo chefe de polícia em exercício, o Dr. José de Siqueira Barbosa de Madureira Queirós que,

*(...) não se contentando em por o – visto - nas peças licenciadas pelo Conservatório, institui por si mesmo e de sua própria autoridade uma nova censura moral.<sup>54</sup>*

A levar em conta tais reclamações, fica claro que a polícia decidira agir de maneira provocativa em relação ao Conservatório. Apesar disto, e mesmo estando o Conservatório lutando efetivamente para se defender das atitudes arbitrárias da polícia, a resposta do Ministro do Império foi decepcionante para a associação, já que este deixava claro não poder qualificar

*(...) aquele procedimento como atentatório da delegação conferida ao Conservatório (...) porque o Decreto de 19 de julho de 1845 (...) determinou sim que nenhuma peça pudesse ser aprovada pela polícia sem a censura do Conservatório, mas não impôs à Polícia a obrigação inteiramente passiva de lhes dar a aprovação (...) nem lha podia impor porque muitas causas inocentes podem concorrer para a discrepância entre as opiniões do Conservatório e da Polícia, e para tomarem a censura desta menos própria do que a do Conservatório como por exemplo, a manifestação de um episódio, aliás inofensivo de um Drama, a de certas frases ou palavras que não merecendo a menor observação sejam todavia arriscadas em certas ocasiões.<sup>55</sup>*

A resposta do ministro não deixava dúvidas de que a censura política era jurisdição da polícia sem que, contudo, a ela estivesse proibido manifestar-se a respeito da censura de costumes, o que também lhe ficara garantido pelo decreto de 1851. Então, o que este ministro declarava explicitamente era que o dito decreto instaurava um conflito de jurisdições, sendo esta a realidade com a qual o Conservatório haveria de lidar.

Por outro lado, e embora o Ministro do Império não mencionasse, mas o Conservatório sabia muito bem, a polícia estava submetida ao Ministro da Justiça. Isto significa dizer que, se tomasse partido do Conservatório, o Ministro do Império colocar-se-ia em confronto com um igual, o que provavelmente não era sua intenção, até porque o Conservatório não era uma associação com peso político suficiente que justificasse uma tal decisão de sua parte.

Percebe-se, assim, que a despeito dos esforços despendidos pelos associados, o Conservatório vivenciava uma situação de perda progressiva de credibilidade. Corroborando esta idéia, cada vez mais as sociedades dramáticas passaram a burlar as deliberações dos censores, ensaiando ou mesmo

encenando peças sem licença formal, contando para isto com uma certa complacência da polícia, que quase sempre omitia-se diante de tais situações.

No geral, estes desrespeitos, quando muito, deram origem a uma série infundável de ofícios elaborados pelo Conservatório e enviados para os diretores dos teatros com cópias para a polícia e Ministro do Império. Mas houve pelo menos uma ocasião em que o Conservatório procurou ser mais enérgico, chegando a instaurar um processo contra uma certa Sociedade Dramática Melphomene. O assunto foi debatido numa sessão do Conselho já que a diretoria da sociedade requereu, junto ao Conservatório, a retirada da acusação e do processo argumentando ter infringido inadvertidamente as normas em vigência, pois não tinha

*(...) conhecimento das ordens existentes, e exprimindo a este respeito os seus sentimentos, e declarando que não tivera a menor intenção de infringir as ordens do Governo, nem de ser menos respeitosa com o Conservatório.<sup>56</sup>*

O Conselho decidiu, por unanimidade de votação, aceitar o pedido de suspensão do processo por considerar que se aquela sociedade dramática chegara a encenar uma peça sem sua licença fora por descaso da polícia, ela sim a real responsável pelo ocorrido. Mas o mais significativo de tudo isto é que, nesta mesma sessão da assembléia, o Conservatório aprovou, também por unanimidade, uma moção de um associado – o Sr. Cruz Lima -, na qual propunha-se a criação do cargo de Comissários ou Delegados do Conservatório, sendo tal decisão participada ao Ministro, através de um ofício para ser submetida à sua aprovação. Nele argumentava-se que as funções policiais dos inspetores dos teatros os forçavam a estar naturalmente mais atentos à conservação da ordem e do sossego interno dos teatros, o que os deixava impossibilitados de cotejar o texto censurado pelo Conservatório com o que estava sendo encenado no palco. Por isto os censores concluíram que,

*(...) a fim de que presencialmente observem se as emendas, supressões ou quaisquer outras alterações que a Censura tenha mandado fazer se executam pontualmente (...) o Conservatório não pode fazer maior sacrifício do que cativar a todos os seus membros a esta inspeção diária; mas se com tal sacrifício ele conseguir por um paradeiro aos abusos e [sic] da cena, se conseguir chamar à ordem e à obediência os Empresários refratários, que são todos ou quase todos, (...) se julgará sobejamente recompensado.<sup>57</sup>*

Os termos deste ofício deixam entrever que o Conservatório procurava evitar dar margem a mais motivos de animosidade com a polícia, e que os associados pleiteavam era a garantia de poder executar seus trabalhos de maneira minimamente regular. O cargo foi oficializado pelo Ministro, mas as referências aos desrespeitos às deliberações da censura por parte dos empresários e diretores de cena não cessaram. De qualquer forma, e estando cientes de não ter poder de decisão sobre tais infrações, tudo que aqueles comissários conseguiam fazer no exercício de suas funções era notificar o presidente do Conservatório sobre o que ocorria nos teatros e este, como de ordinário, incumbia-se de requerer tomadas de providências junto às autoridades competentes.<sup>58</sup> A criação do cargo, portanto, não trouxe qualquer modificação ao quadro já existente, e não passou de mais uma tentativa infrutífera do Conservatório no sentido de procurar legitimar sua autoridade.

Se os apelos dos censores através dos canais formais não encontravam receptividade eles, no entanto, não arrefeciam, e foi através da imprensa, mais uma vez, que acabaram por armar aquilo que um autor anônimo no **Diário do Rio de Janeiro** denominou de uma “cruzada contra a polícia”.<sup>59</sup>

A tal cruzada foi iniciada pelos folhetinistas do **Jornal do Commercio** e do **Correio da Tarde**, e teve como estopim uma providência tomada pela polícia em relação ao Teatro Lírico, satiricamente denominada pelos ditos folhetinistas de “toque de Aragãozinho”. De acordo com o autor anônimo do **Diário**, francamente favorável à medida policial, pois os folhetinistas vinham açulando o “povo inexperiente e nimiamente crédulo, incutindo-lhe que a campanha só serve para

criados”, esquecendo-se e que este é um procedimento comum às repartições públicas, ao tribunal do júri, à Câmara e outras instituições semelhantes.<sup>60</sup>

O tal “toque de Aragãozinho” foi uma versão para o teatro do toque de Aragão, inaugurado em 1824 pelo Intendente de Polícia Francisco Teixeira de Aragão, que instituiu o toque de recolher para a população da cidade às 22 horas, no verão, e 21 horas, no inverno, depois do qual as patrulhas policiais ficavam autorizadas a revistar qualquer pessoa e prende-la, caso achasse necessário. A ordem de Aragão continha apenas uma restrição: os escravos poderiam ser revistados a qualquer hora do dia ou da noite. Para sinalizar o toque, os sinos da igreja de São Francisco de Paula e do mosteiro de São Bento batiam durante meia hora e após o toque ficavam proibidos assobios nas ruas ou qualquer sinal semelhante, estendendo-se esta proibição a “negros livres e homens de cor” a qualquer hora do dia.<sup>61</sup>

O “toque de Aragãozinho” funcionava da seguinte maneira: ao ser emitido o sinal de uma campainha instalada no camarote da polícia, todos os espectadores deveriam deixar a sala de espetáculos em silêncio. Ora, as comparações que os folhetinistas do **Jornal do Commercio e Correio da Tarde** faziam entre a campainha do Lírico e o “toque de Aragão” eram, no mínimo, provocativos. E provocativas porque as instruções de Aragão, como a população da cidade bem o sabia, visavam locais de diversão pública e interação social de escravos e dos segmentos sociais mais humildes. Então, o que os dois folhetinistas sutilmente sugeriram, ao nomear a campainha do Lírico “toque de Aragãozinho”, era que as pessoas de “respeito”, que tomavam assento nos teatros, ficavam sujeitas às mesmas restrições às quais estavam submetidas as pessoas menos “qualificadas” daquela sociedade. Restava-lhes apenas contar com a imaginação do espectador para realizar as associações necessárias que o levassem a reagir à tal campainha, o que acabou por acontecer, já que o “toque de Aragãozinho” teve vida curta e um fim inusitado: “um demoninho travesso

furtou o badalo” da campanha, e a polícia resolveu extinguir a norma, até porque não vinha surtindo o efeito desejado.<sup>62</sup>

Em junho de 1858, mais um embate se deu entre Conservatório e polícia, desta feita envolvendo outro associado de renome – o romancista e dramaturgo José de Alencar –, e uma peça de sua autoria intitulada *As Asas de Um Anjo*, retirada de cena pela polícia após a terceira representação.

Embora este incidente já tenha sido parcialmente analisado no primeiro capítulo, retorno a ele com o intuito de mostrar como os membros do Conservatório reagiram a mais esta interferência da polícia no seu campo de jurisdição.

No dia 21 de junho de 1858, o chefe de polícia comunicou o Conservatório a proibição da peça. No dia seguinte, Bivar lhe respondeu com um ofício no qual mencionava haver solicitado do diretor de cena do Ginásio o texto da peça analisado pela censura, mas que este lhe respondeu afirmando não poder “cumprir semelhante exigência, visto que sendo o drama de propriedade do Dr. José de Alencar, não poderia devolvê-lo ao Conservatório sem sua ordem, em conformidade do contrato que com ele firmara”.<sup>63</sup> Diante desta negativa, Bivar dispôs-se a acatar qualquer decisão que a polícia resolvesse tomar, por entender e respeitar que “só a V. Sa. compete determinar aos Inspetores de Teatros da Corte que não permitam que se apresente mais o referido drama, sem que haja nova autorização do Conservatório”.<sup>64</sup> Tal decisão deixou Alencar e outros associados irritados, pois esperavam de Bivar uma tomada de posição a favor de um dos seus sócios mais renomados, ao invés de, como acontecera, reagir de maneira “passiva” ao fato.

Cinco dias após haver sido enviada a resposta de Bivar, realizou-se uma sessão do Conselho, provavelmente requerida por Alencar, já que ele próprio fazia parte da diretoria da associação. Nesta sessão dois pontos foram debatidos, estando ambos relacionados à proibição da peça. O primeiro deles foi o questionamento do argumento utilizado pela polícia para a proibição, levado a

debate sob forma de questão: “qual a influência que pode ter sobre a moralidade pública a representação do moderno repertório francês?”.<sup>65</sup>

Luiz Honório Vieira Souto foi do parecer de que grande parte deste repertório, ao qual a peça de Alencar se filiava, concorria sim para a corrupção dos costumes, “ridicularizando a fidelidade das mulheres e a honra dos maridos”. Por estar convencido de que os “bons sentimentos vão pouco a pouco se alterando ouvindo sempre preconizar os maus”, Vieira Souto propunha fosse negada “licença para toda e qualquer peça que incorresse nos defeitos acima mencionados”, e que o Conservatório fosse mais rigoroso nos seus julgamentos, única forma de evitar situações como a que vivenciava naquele momento.<sup>66</sup> Para este censor, portanto, uma das causas das tensões vivenciadas pelo Conservatório e a polícia residia na encenação do repertório realista, com o qual particularmente não simpatizava.

Embora tenha encontrado eco para suas idéias entre alguns censores, o argumento de Vieira Souto foi derrotado em votação. De qualquer forma, a situação mostra como o realismo vinha dividindo as opiniões entre os próprios literatos e como isto dificultava uma tomada de atitude consensual do Conservatório neste incidente, em particular, e em relação à dramaturgia realista, como um todo.

O outro assunto debatido nesta sessão foi uma questão proposta por Henrique Cussen, que reproduzo a seguir:

*Entendendo que o aviso enviado pelo Sr.Dr. Isidro Borges Monteiro, atual chefe de polícia da Corte, ao diretor do Ginásio em 21 do corrente, importa para (a associação) a taxa de leviana e menos prudente na aprovação das composições dramáticas submetidas ao seu juízo, se propõe que o seu conselho administrativo officie ao Ministro do Império requerendo a prática das seguintes ou de outras resoluções que garantam a eficácia de seus atos até a sanção de novos estatutos:*

- 1º – Sejam definidas claramente as atribuições da polícia em tais atos visto não ser possível a intervenção arbitrária nos atos de pura e legal jurisdição do Conservatório;*
- 2º – Que não possa ser retirada de cena qualquer composição dramática sem que além das manifestações vulgares de reprovação da parte dos espectadores tenha o chefe de polícia oficiado o Conservatório (...);*

*3º – Que apenas seja permitida essa interferência da polícia quando pela conservação de uma peça em cena possa perigar a segurança pública visto que as questões de gosto e de moralidade são decididas pelo Conservatório.<sup>67</sup>*

Cussen não poderia ter sido mais explícito na sua avaliação. A questão fundamental era garantir a eficácia dos atos dos censores, o que dependia de uma definição clara das suas atribuições e da certeza de que não veriam seu campo de atribuições “invadido” pela polícia a qualquer momento. A maneira de atacar o problema, todavia, começava a mudar. A ênfase deixava de residir na tentativa de manter um relacionamento cordial com a polícia (o que a esta altura já parecia bastante difícil), passando-se a considerar, como saída viável, a elaboração de novos estatutos para a instituição.

A moção colocada por Cussen foi debatida por José de Alencar, Leonel de Alencar, Souza Ferreira, Vitorino de Barros e Amaral Tavares, dentre outros. Decidiu-se, por fim, notificar o Ministro do Império sobre aceitação das três resoluções propostas por Cussen e, simultaneamente, aprovou-se uma proposta de Leonel de Alencar. De acordo com ela, o Conservatório deveria enviar um documento ao chefe de polícia no qual ficasse explicitado “nos termos mais delicados e respeitosos”, que os censores não iriam reconsiderar de sua decisão,

*(...) porque entende que isto importa uma censura ao seu primeiro ato, visto que o referido drama passou por todas as formalidades exigidas para ser aprovado”.<sup>68</sup>*

Manter a decisão da censura sobre *Asas de um Anjo* significava naquele momento, e mais do que nunca, uma questão de honra para o Conservatório, já que seus membros estavam convencidos de que sua proibição fora um pronunciamento público da polícia numa questão literária, campo de competência exclusiva do Conservatório. A questão não acabou por aí, mas a peça não voltou a ser representada, saindo vencedora mais uma vez a determinação da polícia.

O incidente gerado pela proibição de *Asas de um Anjo*, enfim, e como vimos procurando mostrar, foi apenas parte de um quadro mais amplo de deterioração das relações entre a censura e a polícia, e de perda progressiva de credibilidade do Conservatório. Mas, como também o leitor já deve ter percebido, a polícia foi apenas um dos problemas com os quais se depararam os censores, já que diretores de cena, empresários, atores e autores criaram situações reais de questionamento à sua autoridade, como veremos a seguir.

### **3 – Um abuso intolerável!**

Além das práticas de desrespeito às decisões do Conservatório, por parte de diferentes indivíduos envolvidos com o meio teatral já aqui apontadas, outras também se tornaram bastante disseminadas. De uma delas nos dá conta o censor indicado para analisar a peça *O Mundo às Avessas*, em julho de 1858. No seu parecer este censor procurou deixar bem claro que a dita comédia era

*(...) a mesma que já tem sido reprovada por duas vezes; insistir na sua representação supõe que não há no Conservatório registro dos seus atos para firmar a sua coerência e tradição; é uma esperteza que não logra. E advirta-se à administração do teatro de São Januário que deve dirigir os seus ofícios assinados, o que não sucede no que acompanhou a sobredita peça.<sup>69</sup>*

Neste caso, o recurso utilizado pelo diretor de cena do teatro de São Januário foi reenviar à censura uma peça cuja licença já havia sido negada, e sem que qualquer modificação tivesse sido feita ao texto original, lançando mão do anonimato por provavelmente apresentar a vantagem de salvaguardar o responsável de possíveis retaliações por parte do Conservatório. Havia, no entanto, algo mais que parecia motivar ações como esta, que aparece sugerido neste parecer, isto é, poder-se-ia estar tentando vencer os censores pelo cansaço ou apostando na desorganização dos trabalhos do expediente da censura para liberar as peças.

Em qualquer um dos casos, de toda forma, o motivo que dava origem a tal ordem de coisas parecia ser o mesmo: o Conservatório não estava sendo levado a sério. Se o fosse, o reconhecimento da sua autoridade se manifestaria a partir da sua própria existência, e provavelmente não estariam ocorrendo tantos questionamentos em relação a ele.

Particularmente no que concerne a uma possível crença generalizada na desorganização interna dos trabalhos da censura, um incidente é esclarecedor, e vem reforçar a menção ao assunto feita pelo censor no parecer anteriormente citado. Este incidente envolveu uma certa Sociedade Particular Amazonas, que requereu junto ao Conservatório licença para encenar a peça *O Novo Juiz de Paz na Roça*, em janeiro de 1853.

A peça foi rapidamente analisada e reprovada por dois censores, mas não se sabe porque o despacho demorou a chegar às mãos do diretor da companhia. Tendo ele uma certa pressa para iniciar os ensaios, resolveu enviar um ofício ao Conservatório no qual mencionava que a dita peça era

*(...) a mesma já censurada e licenciada pelo Conservatório em fins de 1849 até abril de 1850, organizada pelo mesmo José Joaquim Gonçalves (o autor), e foi duas vezes à cena na Sociedade Dramática Euterpe, na ocasião que levou o drama Mariadan Barba Roxa que foi na mesma ocasião licenciada, portanto sendo esta uma cópia do original que existe em poder do seu ator (e estando ele fora da cidade), foi por isso que se submeteu ao Despacho de V. Exa., por estar o original licenciado como deve constar de alguma nota que é de supor fique no arquivo do Conservatório.<sup>70</sup>*

As explicações deste diretor de cena, procedentes ou não, baseavam-se no questionamento da regularidade do expediente da censura, o que irritou o Conservatório que, através da pessoa do seu primeiro secretário, Luiz Garcia Soares de Bivar, retrucou afirmando não constar dos arquivos da associação

*(...) nem nos anos citados, e nem depois, viesse à censura do Mesmo Conservatório farsa alguma com o título O Novo Juiz de Paz na Roça. (...) Não é esta a primeira vez que pessoas, aliás, respeitáveis, procuram elaquear a boa fé do Conservatório avançando proposições falsas, supondo que o Conservatório não tem repertórios, registros.<sup>71</sup>*

Como se vê, e a se levar em conta a resposta de Luiz Garcia, a idéia de “trapacear” a censura já parecia algo que tinha caído no cotidiano dos meios teatrais. A história, contudo, não acabou aí. A Sociedade Dramática Amazonas enviou mais um ofício ao secretário insistindo na existência de um despacho anterior que havia sido dado à peça, acrescentando achar “muito provável que fique registrado no Conservatório, e sem dúvida que dele se pode coligir a verdade do exposto, para se não dar o exemplo de reprovar aquilo mesmo que antes fora aprovado”.<sup>72</sup>

Enfim, a insistência deste diretor nos leva no mínimo a considerar que ele poderia até ter razão no caso. De qualquer forma, o maior problema que o episódio deixa aflorar é outro, que acabou por ser exemplarmente colocado pelo próprio diretor da sociedade dramática, isto é, a possibilidade de reprovação de algo anteriormente licenciado ou, dito de outra forma, da falta de um critério único a balizar os procedimentos da censura. E o simples levantamento desta dúvida nada mais era do que um atestado de uma reinante falta de credibilidade no Conservatório.

Uma outra atitude que também tornou-se comum no período ficou registrada em outro ofício, este dirigido por Bivar ao administrador do teatro de São Francisco, em abril de 1846, justificando a devolução de dois dramas enviados à censura por aquela companhia. O motivo da devolução foi esclarecido num bilhete, anexado ao ofício, no qual pedia-se fossem introduzidas com mais

*(...) decência (...) as substituições (feitas ao texto por exigência dos censores) que aparecem pregadas com alfinetes (nos ditos originais), pois que nada há de mais fácil do que tirá-las ou caírem, e ficar inutilizada a censura do Conservatório.*<sup>73</sup>

O artifício utilizado, apesar de grosseiro, com certeza possuía eficácia, pois permitia fossem eliminadas todas as alterações e supressões dos censores às peças, chegando elas intactas às mãos dos inspetores de teatro. Desta maneira, os atores poderiam encená-las na íntegra, sem que corressem o risco de serem acusados de desrespeitar a censura, transferindo toda e qualquer responsabilidade sobre o ato para o inspetor do teatro. Por outro lado, e levando-se em conta a reclamação deste censor, pode-se sugerir que ele implicitamente reconhecia nesta estratégia um descaso em relação à autoridade do Conservatório naquilo que legalmente lhe era atribuído, além da própria extensão da impotência e fragilidade da censura perante tais situações.

Mapear as tensões nas quais esteve inserida a censura naquele contexto implica em falar também dos atores. Quase sempre responsabilizados por oferecerem interpretações supostamente “indecorosas” às platéias, e por acrescentarem expressões ou palavras inaceitáveis aos textos originais, estes atores acabaram por também provocar dores de cabeça à censura. Quando em janeiro de 1853, um dos censores que indeferiu licença para a representação da aqui já mencionada *O Novo Juiz de Paz na Roça*, o fez com base em dois argumentos. O primeiro deles, por estar convencido de que a peça não primava pelo decoro e decência, e o segundo, porque acreditava que seu texto incentivava um certo comportamento já comum a determinados atores que,

*(...) para merecer os aplausos da generalidade dos espectadores que assistem aos espetáculos dramáticos costuma avivar certas palavras com gestos malignos (...)*<sup>74</sup>

O autor deste parecer menciona um dado importante, ainda que não fosse essa sua principal intenção; a receptividade que certo tipo de interpretação encontrava junto às platéias. E este dado é relevante por vários motivos. Em primeiro lugar, por revelar, por parte dos censores, uma consciência da importância de três elementos – ator, texto e público -, no processo de criação e circulação da arte e do seu papel conjunto para a constituição da totalidade do

teatro enquanto manifestação cultural. Era esta consciência, por sua vez, que lhes fornecia os argumentos necessários para reafirmar o caráter pedagógico e elevado da função que buscavam exercer como controladores dos produtos culturais em circulação na época. Desta maneira, ao criticar as *performances* “condenáveis” de certos atores, podiam argumentar que o que tinham em vista era a preocupação com a formação do espírito das platéias, justificando sua atitude rigorosa em relação a eles. Em segundo lugar, porque este parecer sugere a existência de uma platéia supostamente já “contaminada” por estas práticas, apesar dos esforços da censura, corroborando a idéia anterior de necessidade de intervenção pedagógica dos homens de letras neste campo. No entanto, e a despeito das intenções daquele censor, o que o seu texto acabava por apontar era menos para esta “contaminação” do gosto das platéias, e mais para a crescente popularidade que um certo tipo de dramaturgia começava a ganhar no período, sendo isto, por fim, o que mais provocava dor de cabeça aos censores.

Foi também a preocupação com o excesso de liberdade de interpretação que ficou registrada num ofício do Conservatório ao empresário do teatro de São Pedro a respeito da comédia *Os Três Talismãs*. Nele prevenia-se a direção do teatro que os atores responsáveis pelos papéis de Abdala e Sataniel deveriam conservar

*(...) a cauda do diabo depois de cortada sempre oculta sob as roupas, ou dentro de alguma caixinha, de modo que não dê lugar ao escândalo produzido pelo emprego de gestos malignos e altamente indecentes.*

*O mesmo Exmo. Sr. Manda declarar a V. Exa que considera abusiva a prática, introduzida nos teatros da Corte, de proferirem os atores palavras e representarem cenas não escritas, nem indicadas no original submetido à censura do Conservatório, como acaba de acontecer com a referida comédia (...) E finalmente, não consistindo a arte dramática na exibição sistemática de gestos indecorosos, de interpretações malignas e conceitos indecentes, o que longe de agradar ao povo, deprava o espírito público [torna-se conveniente] tomar em séria consideração e tratar de prevenir em tempo as conseqüências que pode ter o repreensível vício de alguns atores desse teatro (...)<sup>75</sup>*

Mais uma vez o cerne da questão era a atitude considerada recriminável de certos atores – enxertando seus “cacos” ou avivando certas passagens de sentido ambíguo -, e os supostos efeitos dos mesmos. Porém a argumentação do censor, colocada nestes termos, pressupõe dois pontos essenciais que não aparecem explicitados na sua fala. O primeiro deles diz respeito à impossibilidade de atuação da censura diante da prática da improvisação. O que este censor percebia com notável precisão, embora não dissesse, era que a questão não residia tanto na improvisação em si, mas na inexistência de um texto escrito para ser julgado previamente. O segundo ponto refere-se à pressuposição da existência de um público vulnerável que, por não conseguir discernir por si só, tornava-se facilmente influenciável o que reforça, por contraste, a idéia dos efeitos supostamente danosos que tais interpretações poderiam provocar sobre as platéias. Com isto, revela-se um outro lado do problema expresso como ameaça à moralidade, que se configurava como uma forma de debater as possibilidades de controle social através do palco. A preocupação com a visibilidade por ele proporcionada transformava-se, desta forma, parte de uma questão mais ampla envolvendo o teatro como divertimento público, que poderia converter-se em agente de perversão social, quando não devidamente controlado.

Além dos atores e diretores dos teatros, os empresários também concorreram para obstaculizar as ações do Conservatório e para minar sua autoridade. Já em 1844, João Caetano viu-se envolvido num confronto com o Conservatório do qual ele próprio se tornara sócio em 17 de abril daquele mesmo ano. No mês de janeiro o empresário enviou o drama *D. Maria de Alencastro* à censura, tendo-lhe sido negado o pedido de licença, até que fossem modificadas algumas passagens e expressões do original.<sup>76</sup> A peça foi emendada, retornou aos censores, mas foi novamente rejeitada. Diante das sucessivas negativas e da aparente disposição do Conservatório em manter seu veredito, João Caetano não fez por menos: enviou uma carta ao Imperador

pedindo que interviesse a seu favor, e tanto parecia ter certeza de que seu pedido seria atendido que anunciou a estréia da peça para o dia 4 de agosto, no **Jornal do Commercio**.

Diogo de Bivar, na mesma ocasião, recorreu ao Ministro do Império, pedindo-lhe que fizesse prevalecer a decisão dos censores, advertindo-lhe ser

*(...) óbvio que a proibição de pretérito é mais um incentivo para excitar a curiosidade e a crítica do público, e dilatar o campo das sugilações e conjecturas.<sup>77</sup>*

A despeito do pedido de Bivar, o Imperador deferiu o pedido de João Caetano, e a peça estreou na data prevista. No entanto, a argumentação elaborada pelo presidente do Conservatório tocava num assunto importante, pois alertava para o fato de que as situações como esta serviam para excitar a curiosidade do público, sem contar que contribuíam para manchar a imagem da associação perante a opinião pública. Era, portanto, a perda de “força moral”, para usar uma expressão corrente no Conservatório na ocasião, o que preocupava Bivar, sobretudo porque o incidente envolvia um membro da entidade deixando assim transparecer que as atitudes tomadas pelos associados não eram consensuais a ponto de um deles recorrer diretamente ao imperador para decidir sobre algo a respeito do qual cabia à associação oficialmente deliberar.

Em 1859 ocorreu outro incidente, este envolvendo os dois empresários mais importantes da Corte no período; o mesmo João Caetano e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, também um associado ao Conservatório. Este incidente teve como estopim a encenação da peça *A Corda Sensível*. A dita peça foi enviada pelos dois empresários, com diferença de poucos dias, para análise do Conservatório, que concedeu-lhe licença, passando a ser encenada nos teatros de São Pedro e Ginásio, simultaneamente.

A representação desta peça, no caso do Ginásio, deu-se num contexto de tentativa de reerguer a companhia, que passava por um período de baixa, por

conta da concorrência que vinha sofrendo por parte de uma companhia francesa, que se instalou no São Januário. Por outro lado, e havendo o Ginásio optado na ocasião pela diversificação do seu repertório, do qual a encenação de *A Corda Sensível* era uma decorrência, Joaquim Heliodoro se tornou uma espécie de vítima preferencial dos ataques dos críticos, que faziam questão de apresentá-lo à opinião pública como um empresário preocupado apenas com os lucros.

Logo após a estréia nos dois teatros, e “constando que (a peça) estava causando escândalo”, o Conservatório enviou um ofício ao chefe de polícia requerendo dele a suspensão das representações nos dois teatros. Tal suspensão tinha como objetivo fazer com que o texto fosse submetido a nova análise “sob condição de serem suprimidas as frases constantes” e todas as expressões de sentido ambíguo, que estavam dando margem para que alguns atores se esmerassem “em envenenar (as interpretações), por meio de gestos, ou da inflexão da voz”.<sup>78</sup>

João Caetano acatou a deliberação da censura sem maiores discussões, mas Joaquim Heliodoro reagiu de imediato. Através de um ofício escrito em tom irritadiço, este empresário insinuou que os censores haviam sido pouco criteriosos na sua análise, e criticou a resolução tomada por Félix Martins, então presidente da associação.<sup>79</sup>

O comportamento de Heliodoro, provavelmente respaldado no fato de ser membro do Conservatório e supor poder contar com o apoio de amigos para defendê-lo, desagradou Félix Martins que retrucou afirmando não reconhecer nele

*(...) o direito de prescrever as regras porque deve pautar o seu procedimento, não pode todavia deixar de protestar contra as palavras de que V. Sa., se serviu no ofício (...), em que tratou de comentar à seu modo a resolução tomada pelo mesmo Conservatório de chamar à reconsideração da censura a comédia A Corda Sensível. Se outra fosse, e menos desabrida, a linguagem de V. Sa. o Conservatório agradecer-lhe-ia as suas observações, conquanto não estivesse por ora disposto a sujeitar-se a elas, tanto mais que entende o seu dever de modo muito diverso do que entendem os empresários dos teatros, cujos interesses nem sempre estão de acordo com os da*

*sociedade. Pode V. As. ficar certo de que o Conservatório não sentirá o mesmo pesar, e antes julgará em sua consciência ter prestado um grande serviço ao país, de concorrer diretamente para o fechamento das portas de todos os teatros, que pretenderem representar peças indecentes e imorais, que tendam a perverter o espírito público.<sup>80</sup>*

Embora não tenha sido possível localizar a carta enviada por Heliodoro, fica claro, pela resposta de Félix Martins, que os argumentos utilizados pelo empresário para convencer o Conservatório da improcedência de sua decisão baseavam-se em questões concernentes às conseqüências financeiras desastrosas que situações como esta acarretavam para as companhias teatrais. E foi justamente centrando-se neste argumento que Félix Martins cobrou de Heliodoro um comportamento mais condizente com o de um membro do Conservatório. Assim, e na sua visão, a atitude de Heliodoro estava sendo interpretada como uma espécie de “traição” à associação, por haver ele sacrificado a missão de homem de letras em troca do amor ao lucro, priorizando os interesses do homem de negócios. Por isso Félix Martins não “titubeara” ao acenar com a ameaça de fechamento do teatro o que, todavia, seria uma atitude radical, extremada e impopular que possivelmente não tomaria, mas da qual lançava mão como uma espécie de alerta a outros empresários, menos bem relacionados que Heliodoro, caso incorressem nestes mesmos erros.

Por fim, este episódio acaba por iluminar outros ângulos de uma idéia já aqui apontada. Ficara patente, com ele, a tal falta de critérios únicos de procedimentos a regular os trabalhos dos censores, como reclamara em outra ocasião o diretor da Sociedade Dramática Amazonas, uma vez que a decisão de Félix Martins anulou o julgamento dos censores que licenciaram a peça, sem contar que o seu próprio despacho, já que fora deferido com base na decisão daqueles. Mas esta ausência de uniformidade de critérios pode ser em parte entendida. Refiro-me aqui ao fato de que, embora os censores acreditassem que suas decisões deveriam levar em conta a defesa da moral, do decoro, dos bons costumes e da ordem social e política estabelecidas, os problemas afluíam

justamente no momento em que se viam na contingência de definir de maneira consensual o que entendiam ser tais valores.

Alguns pareceres de censores são particularmente exemplares para mostrar as divergências neste campo. No parecer emitido à comédia *Os Cabelos de Minha Mulher* sintomaticamente o censor recomendaria a supressão de certas expressões que denominou “termos rasteiros”. Procurando justificar as supressões exigidas, este censor argumentaria que os cortes efetuados levavam em consideração a linguagem “pouco conveniente” utilizada pelo autor da peça, linguagem esta que poderia

*(...) ser própria de um botequim, porém não de um teatro, seja ele qual for.*<sup>81</sup>

É explícita nesta fala a valorização do teatro como local de distinção social, ao mesmo tempo em que o botequim é estigmatizado como local de falta de polimento. Assim, ao vincular a linguagem à noção de diferenciação social este censor deixava transparecer o seu objetivo de mostrar que o palco deveria valer-se de uma linguagem própria à “boa sociedade” e que, como tal, era neste espaço que salvar-se-iam as aparências de moral e decoro. Desta maneira, pode-se dizer que para este censor a noção de moral era definida pelo seu alvo.

Diferentemente deste censor, e em contraposição ao primeiro censor que analisou *A Cabeleira do Meu Tio*, julgando-a imprópria para ser encenada por conter uma linguagem “imoral”, João José Vieira Souto emitiu um julgamento favorável à peça por entender que se todos os censores tivessem de medir a moralidade de um texto teatral

*(...) pela bitola porque regia o censor a quem me tenho referido, fora melhor, me parece, fecharem-se os teatros e ir o povo beber lições de sã e eloqüente moral nos celebérrimos sermões dos pregadores estrangeiros que chamavam a ira dos céus sobre as calças, a Polka e os charutos de Havana! Porque, decerto, a comédia que não tiver um ou outro dito picante, perde o sainete da comédia, e o mísero espectador maçado e bocejando dirá com Burke: - quel ENVI!*

*Entendo o fim do teatro muito diverso daquele que parece ter em mente o censor que me precedeu, julgo que a comédia – A cabeleira da minha mulher –, com as pequenas correções de linguagem que vão notadas poderá, sem inconveniente, ser representada.<sup>82</sup>*

A noção de moralidade de J. J. Vieira Souto era, por assim dizer, mais elástica, por considerar até mesmo recomendável uma malícia leve como atrativo para os espectadores. E não por acaso esta valorização de uma malícia, que não se confunde com imoralidade, aparece na sua fala. Ela presta-se a uma função definida que é mostrar o seu alinhamento com os novos tempos e, simultaneamente, desqualificar a atitude do seu colega como avessa à própria essência da dramaturgia cômica, sem contar que na contra-mão de uma espécie de movimento de redefinição dos limites do moralmente aceitável pelo qual estava passando a arte dramática naquele momento, tanto quanto da resolução de 28 de agosto de 1849. E isto porque, de acordo com esta última, o Conservatório tinha obrigação de censurar as peças que pecassem contra a religião, poderes instituídos e autoridades, mas

*(...) nos casos, porém, em que (pecassem) contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à ortografia, devia-se notar os defeitos, mas não negar a licença.<sup>83</sup>*

O resultado prático desta resolução foi que muitos autores teatrais se escudaram nas suas deliberações para burlar as decisões da censura, já que a própria legislação abria um precedente ao demonstrar pouco interesse justamente por aquilo que seria a maior contribuição que o Conservatório poderia dar para o desenvolvimento da dramaturgia no país.

Tornou-se comum, inclusive, que os encaminhamentos das peças à censura fossem acompanhados de pedidos que se remetiam diretamente a esta cláusula da resolução. No parecer à peça *A Punição*, Jacy Monteiro, um dos censores que a julgou, fez menção a isto. Segundo ele,

*Já por vezes tenho manifestado a opinião de que o Conservatório não cabe missão literária, em vista das leis em vigor.*

*Compete-lhe apenas coadjuvar a polícia no exame prévio a que submete as composições dramáticas que tem de ser representadas nos teatros da capital a fim de verificar se nessas composições há palavras ou intenções que ofendam – o decoro, os costumes, a religião do estado, os poderes políticos e as autoridades constituídas (...)*

*Cumprindo rigorosamente os preceitos da lei declaro que no drama original a Punição nada encontro que fira direta ou indiretamente os preceitos estabelecidos.*

*(...) Não ocupando-me com o mérito literário deste drama, nem com a análise dos caracteres que nele se exibem, nem com a verossimilhança das situações, visto que seu autor entendendo não haver no Conservatório senão poucos – muito poucos – membros capazes de julgar uma obra literária, pediu verbalmente ao Secretário que a censura se não referisse a semelhantes pontos, cingindo-se apenas a manifestar se a peça está no caso de representar-se de conformidade com as disposições do Aviso de 10 de novembro de 1843 e da resolução Imperial de 28 de agosto de 1845, eu, pelo desejo que tenho de satisfazer o autor numa coisa em que ele mostra tanto empenho, declaro não opor-me à licença. Não o faço porém sem citar alguns trechos das últimas cenas, para as quais creio do meu dever chamar a atenção do Sr. Presidente.<sup>64</sup>*

De pés e mãos atados, a este censor só restava render-se à realidade dos fatos, muito embora fizesse questão de registrar o seu protesto. Afinal, na sua visão, o Conservatório não passava de um órgão “coadjuvante” da censura policial, sem sequer poder manifestar-se naquilo que lhe seria mais caro e se consubstanciava como o motivo mesmo de sua existência.

Esta mesma idéia de fluidez de critérios de julgamento encontra-se explicitada nos pareceres redigidos pelos três censores que julgaram a peça *Os Jesuítas ou O Bastardo Del Rey*, em 7 de fevereiro de 1853. O primeiro censor – Tomás Serqueira -, negou a licença por entender que a peça não passava de um “amontoado de calúnias” contra os jesuítas. O segundo censor – Luiz Fortunato de Brito -, também indeferiu a licença, só que por outros motivos: não conter a peça méritos literários e ser “pessimamente pintada”. O terceiro censor – João Antônio Marinho -, endossou o parecer de Tomás Serqueira. Enviada a Bivar para obtenção do despacho *Os Jesuítas...* foi declarado um drama que não podia “ser representado em nenhum dos teatros desta Corte” por todas as razões alegadas pelos censores. Quer dizer, diante de pareceres que se baseavam em argumentos tão diversos, Bivar resolveu contemplar a todos o que só vem confirmar a idéia anteriormente mencionada.

Uma outra decorrência da entrada em vigor da resolução de 28 de agosto ficou registrada no parecer de Luiz Paulo Ayque à comédia *A Chuva no Rio de Janeiro*. De acordo com ele, o autor da peça fazia parte de um grupo de supostos dramaturgos que vinha invadindo o meio teatral como

*(...) bandos de arribação como o peixe em outras épocas.  
Como estes, ainda, vêm contaminados de um mal.  
Sandices torpes, imoralidades cínicas e ignorância crapa são o suco da praça literária que aporta ao Conservatório.  
Bem aventurado o raio de luz que logra chegar à censura livre do contato de tal lepra!  
(...) Se o Conservatório licencia o drama do barbeiro que apenas soletra: se o do sapateiro escrito pelo aprendiz e reprovado embora, foi lido, o carroceiro que assina seu nome também escreve.  
E aí vem uma comédia.  
Um drama!  
É preciso que o Conservatório de azourrage na mão faça como Cristo: expulse os vendilhões que não guardam o respeito ao templo da inteligência.<sup>85</sup>*

O texto de Ayque é essencial para a compreensão da questão que envolve autores dramáticos no período. Elaborado em pleno ano de 1862, quando os chamados gêneros dramáticos “menores” começaram a invadir a cena fluminense e a obter receptividade junto às platéias, não espanta esta proliferação de dramaturgos a que se refere Ayque. Afinal, a lenta mas efetiva expansão do teatro como principal diversão pública da Corte, que passou a ocorrer a partir da década de 60, o transformara numa atividade rentável, que atraía pessoas de diferentes origens e níveis sociais que passaram a ver nele um meio de vida. Em decorrência, ser teatrólogo, naquele momento, era uma atividade com perspectivas promissoras e por isso desejada por muitos indivíduos, mesmo por aqueles que tradicionalmente não tinham qualquer ligação com as letras ou com os meios teatrais.

Mas mesmo levando-se em conta que os censores até deveriam ter uma certa dose de razão ao reclamar de sentirem-se constrangidos a analisar textos que sequer poderiam se denominados “dramáticos”, é preciso destacar a maneira como Ayque enfoca a questão no seu parecer, por ser ele esclarecedor

de outros ângulos da questão. Para combater estes dramaturgos de última hora, Ayque agrupava-os sob uma caracterização comum - “bandos de arribação”. Ao assim defini-los, declarava aquilo que via como elemento imprescindível para que alguém fosse considerado um dramaturgo, isto é, uma formação ilustrada, e com isto reafirmava o papel do homem de letras e o espaço por eles ocupado neste campo de produção cultural que alargava-se a olhos vistos campo, este que, a seu ver, vinha sendo paulatinamente invadido por indivíduos estranhos ao mundo das letras.

Esta visão, contudo, não era algo restrito a Ayque, tanto que outros membros do Conservatório Dramático advogaram pela mesma causa. José Vitorino de Barros foi um dos que, ao referir-se à produção dramática destes autores “sazonais”, e à difícil tarefa que cada vez mais os censores viam-se forçados a exercer asseverava que

*Condenado a receber quantas trivialidades, [sic] e indecências por aí se engendram com a denominação de dramas, o prevenido censor, vendo bater à porta do Conservatório Dramático, vai abri-la receoso de encontrar alguns desses inoportunos visitantes. Quase nunca se engana e é por isso que, por cobro a importunações, o afadigado membro julgador do tribunal (...) socorre-se ao alvitre de reprovar semelhantes trabalhos teatrais (...)*

*Felizmente de quando em quando os belos talentos que na pia batismal das letras dramáticas receberam os nomes de Magalhães, Muzzios, Bocaiúvas (...), Varejões, Agrários e Álvares de Araújo (...) fazem com os censores das mesas (...) passem a festins de Luculo.<sup>86</sup>*

Era, sem dúvida, a formação ilustrada o diferencial a separar os Muzzios e Bocaiúvas daqueles que almejavam a posição de teatrólogos sem que reunissem os requisitos necessários para sê-lo. Era ela, também, o elemento afirmador do próprio sentido social da atividade literária naquele contexto, apontando para seu marcado caráter político restrito, posto que digna de ser praticada por uns poucos “escolhidos” dentro da sociedade.

Por outro lado percebe-se que, mesmo tendo o alvitre de reprovar tais peças, o que aqueles censores conseguiam, na maior parte das vezes, era dar

motivos para mais conflitos e tensões. As negativas de licenças, como procurou-se mostrar anteriormente, podiam dar origem a um ir e vir infundável da peça à censura e a outras atitudes que só faziam ressaltar a idéia de que o Conservatório lutava para subsistir a uma perda progressiva de credibilidade.

Ao fim e ao cabo, o que se pode resumir de toda esta situação é que, ao adentrar a década de 60, a associação restava como um órgão desprestigiado, o que provavelmente colaborou, dentre outros fatores, para alimentar um clima de tensão entre os próprios associados.

#### 4 - Querelas internas

Os leitores do **Jornal do Commercio** se depararam com seu folhetim dramático escrito num tom diferente do habitual, naquela manhã de 17 de janeiro de 1847. Antes de passar em revista os espetáculos líricos da semana, Martins Pena atacou com a seguinte historieta:

*(...) era um dia e na capital de um vasto império, liberal e ilustrado, que de há muitos anos goza da vantagem do regime representativo e da liberdade (...); nesta capital, enfim, que se chama o Rio de Janeiro, havia uma organização mais ou menos literária, composta de...todo 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 no Império. A essa sociedade o governo, protetor das letras, querendo dar um sinal de atenção e fazer-lhe honra, cometeu-lhe a atribuição policial das censuras das composições dramáticas (...)* Revestida a tal associação do direito de censura julgareis sem dúvida que compreendeu ela a importância das atribuições que lhe era conferida e que tratou de corresponder à expectativa do governo (...) Pois não! Era de crer que a sociedade nomeasse uma comissão de seu seio, composta de seus membros mais hábeis, para exercerem esta censura (...) Em vez disso, eis aí como procedeu: o presidente da associação reservou-se o direito de regular esse trabalho, e na lista inúmera de sócios escolhe, não sabemos se por capricho ou por escala, dois a quem remete a composição dramática para ser revista. Um após outro examina, cada um dá a sua tenção escrita, na forma dos antigos tribunais de justiça, sem combinar com a opinião do colega (...) Afinal o presidente toma as duas tenções: se estão conformes, lavra a decisão que delas conclui; senão, examina ele a composição dramática e adota um dos dois pareceres o que mais lhe apraz.<sup>87</sup>

Neste artigo, de tom marcadamente sarcástico, Martins Pena se aproveitava do recurso do “era um dia...” para dialogar com interlocutores

historicamente identificáveis. Para os leitores do jornal, que acompanhavam as notícias teatrais através dos folhetins dramáticos, não deve ter sido difícil identificar a quem estavam sendo dirigidas aquelas palavras. Recriminando Bivar por afastar o Conservatório de seus objetivos iniciais, aceitando no seio da instituição “todo mundo” e não apenas “literatos de polpa”, além de presidir a associação de maneira caprichosa e autoritária, Martins Pena acusava-o implicitamente de contribuir para que o Conservatório se afastasse do seu objetivo primeiro de contribuir para o desenvolvimento da arte dramática no país.

No entanto, não podemos esquecer que este que nos fala era um membro ativo da própria instituição que criticava, na qual ocupava o cargo de segundo secretário e, muito assiduamente, a função de censor. É importante notar, também, que tais avaliações estavam sendo elaboradas um ano após Martins Pena ver-se na condição de censor-censurado pela polícia, no incidente em torno de *Os Ciúmes de um Pedestre*. Por outro lado, deve-se ponderar que Martins Pena poderia, quando muito, estar exagerando na dose de sua crítica, mas não inventando tudo sobre o que falava, até porque, a partir do final da década de 1850, a reação de muitos associados aos rumos tomados pelo Conservatório tornou-se um assunto crucial, arregimentando um número cada vez maior de adeptos da defesa da idéia de sua reestruturação interna. Torna-se evidente, então, que por detrás destas críticas há algo mais a ser analisado, e que compreender os outros significados nelas embutidos pode ajudar a entender melhor o convívio entre os associados ao Conservatório.

É pelo menos certo que Martins Pena tinha razão ao reclamar por Bivar dirigir o Conservatório de maneira caprichosa, autoritária e, por assim dizer, “doméstica”. E a expressão “doméstica” aqui não é uma simples metáfora, podendo mesmo ser tomada no sentido literal, levando-se em conta alguns elementos. O primeiro deles relaciona-se ao fato de que, como nunca teve sede própria, o Conservatório funcionou na maior parte do tempo numa sala da casa de Bivar, onde ocorriam as assembléias gerais e também tinha lugar todo o

expediente da censura.<sup>88</sup> Bastante singular também foi a participação da família Bivar na associação. Seus filhos – Violante e Luiz Garcia –, foram membros atuantes da associação durante as sucessivas gestões de seu pai, reeleito para o cargo por quinze anos consecutivos. Se a presença de Violante Bivar no Conservatório foi algo atípico, pois não se tem notícia de outra mulher que dele tivesse participado,<sup>89</sup> a de Luiz Garcia foi também muito especial, já que além de tradutor e censor assiduamente requisitado, como sua irmã, foi também tesoureiro, procurador e secretário da associação, ocupando estes diferentes cargos no decorrer dos anos de gestão de seu pai. Quer dizer, havia uma nítida tradição de nepotismo no Conservatório, corroborando as críticas de Martins Pena a respeito da força das relações pessoais que regiam na prática aquela instituição.

Por outro lado, a escolha de Bivar para o cargo de presidente por vários anos é também um sintoma da força destas ligações pessoais. Degredado de Portugal, por haver contribuído com o governo napoleônico, Bivar veio dar com os costados na Bahia, por intervenção do Conde dos Arcos, que conseguiu junto ao rei de Portugal permissão para que cumprisse pena no Brasil.<sup>90</sup> Anistiado por Pedro I, em 1821, Bivar dedicou-se à causa da independência militando no jornalismo. Em 1836 já poderia ser encontrado no Rio de Janeiro, participando da Sociedade Promotora da Colonização e, algum tempo depois, do IHGB, onde provavelmente estabeleceu os primeiros contatos e construiu laços de amizade com alguns dos futuros articuladores da fundação do Conservatório, para o qual foi eleito presidente em 1843.

Se, por um lado, estas ligações foram fortes o suficiente para manter Bivar neste cargo por muitos anos, não se pode negar que ele próprio contribuiu de forma efetiva para torná-las ainda mais significativas no decorrer de sua administração. O julgamento da peça *La Città del Porto*, em 1844, é exemplar neste sentido. Após analisada e aprovada por três censores, restando apenas seu despacho para ser licenciada, Bivar decidiu consultar confidencialmente o

Ministro do Império antes de emití-lo, contrariando, assim, os trâmites normais da censura. Segundo Bivar, o que o levou a agir desta maneira foi a necessidade que sentiu de dividir com o ministro a responsabilidade da decisão, já que na peça aparecem

*(...) pessoas ainda vivas e muito conhecidas, pois me parece pouco melindroso o expor sobre o tablado de um teatro personagens de indivíduos existentes e conhecidos (...) e que podem ter relações muito estreitas de parentesco e amizade com alguns dos Espectadores, e entre estes Pessoas Augustas cujos sentimentos e delicadeza podem com isso chocar-se. Por esta razão duvido se convirá política e realmente expor em cena o Personagem do finado Pai do Imperador atual ainda mesmo representando um belo e glorioso papel.*<sup>91</sup>

Diante disto, concluíra que a atitude mais sensata seria partilhar a decisão com o maior interessado no assunto, isto é, o próprio imperador, a quem pedia o ministro consultasse sobre o “seu Imperial agrado no assunto”.<sup>92</sup> A decisão de Bivar, como se pode ver, estava baseada preferencialmente numa apreciação política e não estética, e era enquanto um áulico ferrenho que reagia. E ainda que não tenha sido possível saber se seu pedido recebeu o “imperial” deferimento de Pedro II, o mais importante a ressaltar neste episódio é o esforço despendido por Bivar para angariar simpatias de pessoas que poderiam contribuir para aumentar seu prestígio e força dentro da instituição.

Em outra ocasião foi também através de um ofício reservado ao Ministro do Império, no qual pedia a sua opinião sobre a censura à peça *São Esses os Mais Felizes*, que Bivar procurou balizar sua decisão. A peça já havia sido licenciada pelo Conservatório e conseguido o visto da polícia, e estava sendo ensaiada quando o presidente do Conservatório decidiu que deveriam ser suspensos os ensaios por achar que o texto continha

*(...) alguma coisa que arranha as conveniências políticas da ocasião, e não é no tablado que a política deve exercer a sua ação. Os efeitos da cena são mais para temer que os da imprensa, e ainda que a razão da consciência se afigure em outro tempo, haverá muita gente que a aplique ao de agora (...)*<sup>93</sup>

A decisão de Bivar, mais uma vez, baseava-se num julgamento dirigido para o conteúdo da peça, sem que quaisquer menções à linguagem e ao estilo do trabalho fossem feitas. Essa preocupação com o conteúdo, contudo, tinha uma explicação: a questão residia no papel que a obra de arte mais sujeita à exposição pública ocupava no rol de suas preocupações o que, de resto, era também uma questão comum a outros censores. Se isto, por um lado, reafirma a noção de que a censura ilustrada não se limitava, ou dava menos atenção, à crítica literária, por outro lado mostra como as questões concernentes à arte, naquele momento, se remetiam também aos contornos de um problema social em torno da visibilidade proporcionada pelo teatro. Formulados nestes termos, por fim, os motivos alegados por Bivar para a suspensão dos ensaios da peça forneciam os motivos necessários que justificavam o controle da arte dramática pela censura ilustrada.

Martins Pena, de qualquer forma, não esteve sozinho na sua avaliação sobre a maneira como o Conservatório se conformava como instituição. Em 1856, Quintino Bocaiúva foi dos que defendeu as mesmas idéias e condenou o Conservatório por desvirtuar-se dos seus objetivos literários para concentrar-se na censura política e de costumes. De acordo com ele, a associação destinada a ser um “tribunal incumbido *unicamente* de dar o seu *parecer* sobre a moralidade das peças sujeitas ao seu *exame*” pouco a pouco colocara na sua cabeça a “coroa de um soberano fantástico”, lavrando sentenças e erigindo-se em “tribunal supremo do bom gosto”, até tornar-se uma espécie de “santo ofício”, em “inquisição de pensamento”, e em “tribunal de censura prévia”.<sup>94</sup>

Em 1859 chegaria a vez de Machado de Assis aderir à discussão. Num artigo intitulado “O Conservatório Dramático”, publicado no jornal **O Espelho**, Machado defendeu a necessidade de a associação pautar suas críticas “pela razão”, e sem deixar-se levar por “estratégias surdas”. Da forma como se encontrava o Conservatório, concluía, ficava patente que a associação se afastara de sua verdadeira missão “civilizatória” para tornar-se

*(...) uma simples máquina, instrumento comum, não sem ação, que trás os seus juízos sobre as linhas implacáveis de um estatuto de lhe serve. Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador; na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.*

*E – note-se bem! – é esta uma questão de grande alcance. Qual a influência de um Conservatório organizado desta forma? E que respeito pode inspirar assim ao teatro.* <sup>95</sup>

O argumento, como se vê, é o mesmo anteriormente defendido por Martins Pena e Quintino Bocaiúva. Partia-se da idéia de abandono dos objetivos iniciais, fruto de “estratégias surdas”; passava-se pela crítica à censura de costumes, privilegiada em detrimento da crítica literária, para tocar no ponto comum do questionamento da utilidade e do grau de respeito que um Conservatório assim organizado podia inspirar. Enfim, e diante disto, pode-se afirmar que pelo menos alguns associados ao Conservatório se esforçavam efetivamente para convencer os demais membros de que a associação deveria concentrar-se no exercício da crítica literária, descurando o exame das questões que envolviam assuntos de outra ordem sendo estes, por sua vez, os responsáveis por muitas das divergências de pontos de vista que emergiam no seio da associação.

Na ocasião em que Machado de Assis publicou este texto, porém, Bivar já havia pedido demissão do cargo de presidente, e seu afastamento teve como causa um episódio envolvendo seu filho Luiz Garcia, e repercussões que confirmam os problemas que vimos levantando. Tudo começou quando uma peça intitulada *A Torre Maldita*, traduzida do francês, foi enviada à censura em abril de 1858. Uma outra tradução desta peça, que recebeu o título de *A Torre de Neste*, já havia sido rejeitada pelo Conservatório em 1844. O procedimento normal do Conservatório, nestes casos, era enviar a peça aos mesmos censores que a haviam julgado para nova avaliação. Bivar, mais uma vez desrespeitando os regulamentos, não só deixou de enviá-la aos mesmos censores, como autorizou a liberação da representação. A situação criou um impasse no

Conservatório, sobretudo porque a nova tradução era de autoria do filho do presidente, e exigiu-se retratação deste último. Bivar, em sinal de protesto, e não querendo voltar atrás na sua deliberação, enviou seu pedido de demissão irrevogável à associação, deixando a presidência em vacância.<sup>96</sup>

Na sessão da assembléia geral de 18 de maio, a causa do pedido de demissão foi analisada, e colocada em discussão uma moção, encaminhada por Luiz Honório Vieira Souto na qual este censor procurava demonstrar a ilegalidade do despacho e a necessidade de sua revogação através do seguinte argumento:

*Considerando que nos termos da resolução tomada na sessão do Conselho de 23 de janeiro de 1853, era caso de ir A Torre Maldita aos mesmos censores que tinham opinado pela negação da licença do drama A Torre de Neste, visto não se ter dado morte, nem ausência nem de um nem de outro;*

*Considerando que o ex-presidente do Conservatório, afastando-se destas posições legais que deveria ser o primeiro a respeitar (...) distribuiu [a peça] a censores conhecidos e previamente consultados pela parte interessada;*

*Considerando ainda que, atenta à pessoa do tradutor, era na rigorosa obrigação do ex-presidente, declinando toda e qualquer intervenção na apreciação da causa que se agitava no seio do Conservatório, dar-se de suspeito e remeter papéis ao vice-presidente para resolver como entendesse, como praticara em novembro de 1857 com a comédia O Chale de Cachemira traduzido por sua filha; (...) Requeiro que seja anulado o despacho de 5 de abril do corrente ano, que deu licença para a representação da peça A Torre Maldita.<sup>97</sup>*

Luiz Honório defendeu sua moção baseando-se na violação dos estatutos e na acusação de que Bivar deliberadamente favorecera seu filho, distribuindo a peça a censores de sua total confiança, para que não corresse o risco de ver negada a licença requerida.

A situação, contudo, levou a uma divisão de opiniões. E assim como Luiz Honório posicionou-se contra o ex-presidente, outros associados se preocuparam em abafar a questão, para não gerar um escândalo público, até porque notícias publicadas na imprensa vinham insinuando que Bivar deixara a presidência ressentido com o Conselho e com vários membros do

Conservatório.<sup>98</sup> Este o caso de Antonio Luiz Fernandes da Cunha, para quem o mais importante no momento era garantir a reputação da associação, já bastante desgastada, com isto propondo fossem suspensas as posteriores representações da peça e todas as discussões sobre o assunto.

Levadas as duas moções a votação, a de Luiz Honório foi rejeitada, o que mostra mais uma vez que a manutenção da imagem do Conservatório era o que prioritariamente interessava aos associados. E tanto esta idéia já vinha se espraiando que, naquele momento, a preocupação maior foi abafar o caso, o que aparece claramente exposto no ofício enviado ao Ministro do Império dando conta da demissão de Bivar, no qual a causa alegada para seu afastamento foi “não lhe permitirem os seus sofrimentos físicos e avançada idade continuar com a necessária dedicação no desempenho dos trabalhos” inerentes ao seu cargo.

<sup>99</sup>

No dia 5 de junho, no entanto, Vieira Souto voltou a atacar, colocando outra moção em discussão. O centro dos debates era ainda Bivar, só que desta vez as acusações diziam respeito ao destino dado às contribuições mensais dos sócios e ao subsídio recebido do governo pelo tesoureiro, que também havia pedido demissão como o presidente, e que era ninguém menos que Luiz Garcia Bivar. O que irritava Luiz Honório neste caso era que, apesar de o Conselho reconhecer que Bivar não respeitara os princípios da economia, e abusara

*(...) por um modo digno da mais severa censura autorizando o pagamento de 20\$000 ao contínuo pela cobrança de jóias; de 10\$440 réis a Anacleto Fragoso Rhodes de despejo de materiais fecais; de 24\$000 de duas assinaturas do curso de literatura de Lamartine, e de 25\$000 ao escriturário Luiz Garcia Soares de Bivar para o aluguel da casa de cômodos para o Arquivo do Conservatório, que cabe em duas prateleiras; mas coerente com o procedimento que tem tido em lançar um véu sobre os erros do ex-chefe do Conservatório dá por aprovadas aquelas despesas.<sup>100</sup>*

As acusações de Vieira Souto eram agora mais graves, pois diziam respeito ao uso indevido de verbas da associação. A tomada de posição dos associados por ele exigida, era também mais radical e deveria ter, na sua visão,

caráter exemplar. Para aquele associado, portanto, não só Bivar deveria afastar-se do cargo, como todos seus deslizes penalizados ou, no mínimo, reconhecidos pelos demais associados.

Posta em votação, a moção foi rejeitada. As denúncias contra Bivar, por sua vez, não ultrapassaram os limites do Conservatório. Acertada ou não, a atitude que foi tomada naquele momento demonstrava, de qualquer forma, um esforço efetivo no sentido de salvaguardar a imagem do Conservatório. Por outro lado, há de se convir que a longa gestão de Bivar não contribuiu para consolidar o papel da entidade que presidiu no quadro mais amplo da vida cultural da Corte. Ao contrário, pode-se mesmo dizer que foi durante ela que se consolidaram práticas que, com o passar tempo, contribuíram para abalar as bases da associação num dos seus mais importantes esteios. Refiro-me, particularmente, à tendência assumida, por grande parte dos censores, de dirigirem suas análises mais para o conteúdo das peças e menos para a crítica literária, fazendo com que o Conservatório não ultrapasse os limites de uma instituição auxiliar da censura policial dos teatros e contribuindo para aumentar as tensões internas na associação.

Com o afastamento de Bivar da presidência, os debates travados nas assembléias passaram insistentemente a centrar-se no tema da necessidade de reestruturação do Conservatório. Muito embora este assunto já viesse encontrando adeptos entre os sócios, a maneira de pensar esta reestruturação era ainda bastante diversificada entre eles, o que acabou por retardar uma tomada de decisão efetiva neste campo

Dois anos após a saída de Bivar, teve lugar uma primeira tentativa de articulação desta almejada reestruturação, que partiu do presidente interino do Conservatório – Félix Martins. Numa espécie de exposição-programa, datada de 19 de janeiro de 1860 e dirigida ao Ministro do Império – o Conselheiro Ângelo Muniz da Silva Ferraz -, foram declarados os propósitos do Conservatório na ocasião, que nada mais eram do que uma retomada radical dos objetivos

traçados em 1843, e abandonados ao longo daqueles 17 anos. Planejava-se, mais uma vez, criar um jornal para publicar os trabalhos da entidade; estabelecer a crítica literária das peças escritas por brasileiros; a correção da parte lingüística de todas as composições enviadas à censura e a elaboração e aprovação um projeto de lei sobre a propriedade literária. Para isto, argumentava Félix Martins, necessitava-se de uma ajuda financeira substancial e regular do governo imperial, sem a qual qualquer tentativa neste sentido nasceria morta, como a própria experiência já havia demonstrado. Nenhuma resposta, porém, obteve-se do Ministro do Império.<sup>101</sup>

Coube a Joaquim Manuel de Macedo, em 1861, dar partida a um processo que envolveu maiores discussões sobre este almejado projeto de reorganização, através do **Jornal do Commercio**, onde publicou uma série de artigos defendendo basicamente dois pontos: a total modificação dos estatutos do Conservatório e a promulgação de leis de proteção aos direitos autorais.<sup>102</sup> Provavelmente sensibilizado por estes artigos, o Ministro do Império – José Ildefonso de Souza Ramos –, nomeou uma comissão para encarregar-se de

*(...) informar sobre o teatro dramático nacional e os meios de melhorá-lo presentemente, bem como acerca das medidas dependentes do poder legislativo mais convenientes para dar-lhe no futuro uma organização que assegure as vantagens próprias de semelhantes instituições.*<sup>103</sup>

Ainda que o objetivo desta comissão fosse dar conta do andamento e desenvolvimento do teatro dramático nacional, vislumbrou-se com ela uma oportunidade para que fossem levantados assuntos relativos ao Conservatório, sobretudo porque foram três dos seus associados – José de Alencar, João Cardoso Meneses e Souza e o próprio Macedo –, os escolhidos para compô-la.

Resultou dos seus trabalhos pareceres que foram enviados ao Ministro do Império nos quais se fazia um balanço a respeito da situação do teatro nacional e dos problemas que vinha enfrentando, ao mesmo tempo em que se propunham soluções para superá-los. Para Alencar e Meneses e Souza, que

redigiram um parecer conjunto, a questão do teatro nacional restringia-se basicamente à construção de um prédio destinado à cena dramática e à ópera na capital do Império, que se chamaria Comédia Brasileira, no qual se encenariam espetáculos sob os auspícios do governo. No que diz respeito ao Conservatório, estes dois intelectuais concluíram que a associação deveria continuar a funcionar prioritariamente como uma comissão de censura de costumes, ser presidida pelo inspetor geral dos teatros da Corte, e seus membros deveriam ser indicados pelo Ministro do Império. Enfim, algo muito parecido com a comissão de censura criada em 1839, com a diferença que os censores seriam substituídos trienalmente e perceberiam proventos pelos serviços prestados ao governo. Quer dizer, para Alencar e Meneses e Souza, o Conservatório deveria voltar a funcionar como uma repartição pública, diretamente subordinada as autoridades competentes. Neste sentido, pode-se mesmo sugerir que a proposta de remuneração dos seus componentes emergia como uma espécie de medida preventiva contra as fraquezas aos quais os laços de amizade estariam expostos, pois submetia os indivíduos e seus atos à decisão direta do Ministro do Império.

Macedo deu seu parecer em separado, pois discordou de Alencar e Meneses e Souza, sobretudo a respeito da organização do Conservatório nos moldes por eles propostos. Para Macedo, o Conservatório deveria estabelecer-se como uma escola de formação de atores e um órgão que protegesse os autores e seus direitos, e não como uma instituição de censura prévia, como acabara por se tornar.

Como se vê, maneiras bem diversas de pensar a desejada reestruturação e repensar a própria essência da associação. As propostas de solução destes literatos, contudo, não saíram do papel, já que o ministro engavetou-as para que, segundo ele, num momento mais oportuno, fossem os assuntos retomados e consideradas as soluções propostas. De qualquer forma, as posições expressas nestes pareceres explicitavam a realidade vivenciada pelo Conservatório num

contexto no qual uma atitude consensual em torno de determinados assuntos ainda parecia ser algo muito remoto.

Finalmente chegou-se a um acordo em inícios de 1862, quando se deliberou em assembléia nomear uma comissão para formular novos estatutos.<sup>104</sup> Desta comissão participaram desde literatos como Machado de Assis até atores como Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, o que sugere uma certa disposição do Conservatório em contemplar alguns interesses de indivíduos ligados ao meio teatral, e quem sabe com isto encaminhar soluções para dar cabo dos conflitos já tradicionais entre eles e a censura.

Sete meses depois a comissão apresentou à diretoria do Conservatório o resultado dos seus trabalhos que foram enviados ao ministro para sua apreciação e julgamento. Em anexo foi remetida uma exposição dos motivos que levaram a tal tomada de posição por parte dos associados. De acordo com este ofício, por reconhecerem a necessidade da censura teatral, existente “em todas as nações civilizadas”, posto que um freio à perturbação da “segurança e ordem pública”, bem como tendo em vista zelar pela “religião, pela decência, pela moral (...) e pela linguagem”, alguns homens, “só com vistas de utilidade pública”, furtando o tempo “aos labores cotidianos” e expostos a calúnias, motejos e “sem força moral suficiente para sustentarem suas deliberações”, tinham os associados se prestado por quase vinte anos ao trabalho de ler, examinar e censurar todas as peças enviadas ao Conservatório, sem com isto tivessem atingido os fins que deram origem à da associação, que se tornou

*(...) uma mera comissão de polícia, diferenciado-se da polícia oficial em não ser pesada aos cofres do Estado, e sem garantias, sem vantagens de espécie alguma (...)*

*Entre as causas que têm concorrido para que o Conservatório dramático haja ficado aquém dos fins da sua criação, as principais são as seguintes:*

*-A falta de um júri dramático, sempre o mesmo durante um certo prazo, a quem incumbisse a censura das peças; só assim poderia haver a igualdade precisa nas decisões, que hoje se não dá; feita como é, a censura por diversos Membros do Conservatório, cada um dos quais isoladamente pode ter diferentes maneiras de ver;*

*-A falta de crítica literária, obrigatória, ao menos para certos teatros [a saber, os subvencionados pelo governo], especialmente no tocante à correção do estilo e da linguagem (...);*

*-Finalmente a falta de um teatro nacional, normal, onde se declame bem, onde se fale bem, tanto pelo que concerne à pureza da língua, como a reta pronúncia. Só um teatro com estas qualidades é capaz de apurar o gosto literário e de habituar o povo a bem falar (...)*<sup>105</sup>

Como se vê, tentava-se mais uma vez retomar os objetivos que levaram à criação do Conservatório Dramático e, simultaneamente, incorporar propostas que, com o passar do tempo, demonstraram-se necessárias para a concretização dos mesmos, tais como o estabelecimento de um júri dramático permanente e a crítica literária obrigatória. Mas, sobretudo, o que parecia incomodar aqueles intelectuais era o Conservatório haver se tornado uma simples comissão de polícia, mas de “polícia” numa conotação considerada pejorativa para eles, e não no sentido de cultura, polimento, “progresso” das artes e “civilização”.

Os novos estatutos procuraram contemplar os motivos alegados nesta exposição. Alguns dos artigos neles contidos são particularmente significativos para entender-se de que forma aqueles indivíduos acreditavam poder resgatar a “força moral” perdida e, em decorrência, delimitar para si um lugar condizente com seu papel de “defensores” da dramaturgia nacional. Um primeiro ponto a ressaltar neles é o da limitação do número de associados, que passou a ser de apenas trinta, escolhidos pelo governo imperial dentre os sócios que “melhores serviços” tivessem prestado à entidade. A idéia era pertinente já que em 1858, o Conservatório contava com 112 associados o que, com certeza, dificultava sobremaneira chegar-se a um consenso entre eles quando tornara-se necessário tomar determinadas decisões.

Modificavam-se também os critérios de admissão para os associados, já que tornou-se uma exigência para os que almejavam chegar a sócios efetivos atuarem na literatura, em geral, ou na dramaturgia, em particular; aos sócios honorários gozarem de “distinção como escritores” e terem prestado “serviços relevantes à literatura”. Havia ainda os sócios correspondentes, aos quais não eram feitas exigências desta ordem, e que, de acordo com os estatutos,

poderiam ser indivíduos que exercessem outras atividades ligadas às artes cênicas, tais como diretores, atores e atrizes. Tais distinções tinham em vista atingir certos objetivos, a saber, prestigiar os indivíduos ligados ao meio teatral mas, ao mesmo tempo, garantir que seria dentre os sócios efetivos que o governo destacaria os nomes que comporiam a diretoria do Conservatório, os membros do júri permanente e os comissários ou delegados para fazerem a inspeção dos teatros. Quer dizer, ainda que continuando a admitir a presença de diretores, atores e atrizes no seu seio, o Conservatório não abriu mão de reservar os cargos de maior destaque, distinção e responsabilidade aos homens diretamente ligados às letras, sendo eles que, na verdade, formariam sua “linha de frente”.

No que diz respeito à polícia, os novos estatutos foram bastante claros ao determinarem, no art. 11<sup>o</sup> que as análises do Conservatório, fossem de cunho literário ou voltadas para a questão dos costumes, seriam

*(...) respeitadas pela polícia, à qual todavia serão apresentadas as peças depois de licenciadas para seu conhecimento.  
A polícia só poderá impedir a representação de uma peça licenciada no caso de julgar que dela pode provir perturbação da ordem política, entendendo-se porém com o júri dramático a tal respeito<sup>106</sup>*

Polícia e Conservatório deveriam ter campos de atribuições delimitados e independentes, embora os serviços prestados ao governo imperial pelas duas instituições visassem o mesmo fim de controlar a divulgação de produtos culturais em circulação naquele contexto. Parceiros articulados em torno de um mesmo fim, mas sem que nenhum fosse submisso ou tivesse maior poder do que o outro, isto o que se tinha em mente.

O art. 8<sup>o</sup> previa, por sua vez, a criação de uma taxa a ser “imposta aos empresários de teatros, ou outros que levarem composições teatrais à censura” que, somada aos “meios que o governo puser à disposição do Conservatório”, deveriam cobrir os gastos com a remuneração do presidente, vice-presidente,

tesoureiro, secretários e membros do júri dramático. Com isto o Conservatório procurava garantir para si uma certa independência de ação, não ficando sujeito aos humores dos parlamentares para autorizar-lhe os subsídios oficiais que provavelmente requeressem.

Encaminhados pelo ofício de 10 de agosto de 1862 ao Marquês de Olinda, então Ministro do Império, os referidos artigos foram acompanhados de um apelo, “visto que sem autoridade direta sobre os teatros, sem prestígio, sem força moral, não pode o Conservatório impedir a representação de peças indignas de um povo culto, embora livre de moralidades”.<sup>107</sup>

Tudo isto foi, porém, inútil, já que o governo parecia ter outras convicções a respeito do futuro da entidade, tanto que Olinda limitou-se a liberar para ela um auxílio adicional de 250 mil réis “por só uma vez (...) para acorrer às despesas feitas e que se hão de fazer até junho próximo futuro”, acompanhado de uma recomendação para que o Conservatório usasse sua verba com a maior economia, “a fim de que não careça de novo auxílio”. Quanto ao projeto de reorganização, este ficou engavetado por um bom tempo, a despeito dos pedidos do presidente Félix Martins para que a questão fosse colocada com urgência na pauta das discussões do Ministro do Império.<sup>108</sup>

Em maio de 1864, nenhuma resposta ainda havia sido dada ao Conservatório, o que levou os associados a decidirem, na assembléia do dia 11, pela dissolução da entidade, até porque naquele mesmo mês fora enviado um ofício ao ministro no qual se pedia um pronunciamento sobre a questão, sem que ele houvesse se dignado a respondê-lo, explicitando a falta de disposição das autoridades competentes em assumir qualquer posição em relação ao assunto.<sup>109</sup>

No dia 15 de maio, o **Diário do Rio de Janeiro** publicou uma nota na qual se podia ler que os membros do Conservatório haviam decidido desativar a associação, já havendo o primeiro secretário se retirado para a Europa, ficando o presidente e o vice encarregados de “dissolver todos os negócios pendentes, dar

destino aos papéis da associação, e prestar ao ministério do Império todas as informações que este reclamar a bem das providências que se ordenar”.<sup>110</sup>

No discurso proferido no dia do enterro de Bivar, que ocorreu naquele mesmo ano de 1864, Joaquim Manuel de Macedo fez uma síntese da história do Conservatório, na qual ressaltou mais uma vez as causas do seu insucesso. Segundo ele, era lamentando que reconhecia e fazia pública sua avaliação de que o Conservatório

*(...) não pode 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 o título dizia; nunca passou de uma simples auxiliar da censura policial dos teatros, ou antes, das obras dramáticas...O Conservatório 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 glória, devia morrer.<sup>111</sup>*

Sem segurança financeira, prestígio ou apoio legal só restou ao Conservatório um alvitre – a dissolução. Com isto a polícia passou a acumular as funções por ela tradicionalmente exercidas até a fundação do Conservatório, em 1843, voltando a ser a única instituição oficial de censura teatral da Corte até que em inícios de 1871 decidiu-se reativar o Conservatório.

## 5 – Um novo Conservatório Dramático Brasileiro

Era a noite de 11 de outubro de 1875 na “mui leal e heróica cidade do Rio de Janeiro”. Tudo estava pronto para que fosse colocado em cena o drama *Os Lazaristas*, no teatro de São Luiz, sublocado pela sociedade teatral particular Regeneração à companhia Dias Braga para este fim. Horas antes do início do espetáculo, porém, o teatro foi fechado por ordem do chefe de polícia, e cercado por um grande contingente policial.<sup>112</sup> O **Mefistófeles**, revista de caricaturas em

circulação na Corte na ocasião, definiu da seguinte maneira o incidente: “Não tivemos *Os Lazaristas*. O Conservatório proibiu; mas tivemos os Lazarentos, que a polícia nos deu (...)”<sup>113</sup>

O episódio acabou por assumir proporções inesperadas e tornou-se assunto de todas as conversas e tema obrigatório dos jornais da cidade. O jornal **O Mosquito** deplorou a proibição da peça, e num artigo assinado por um certo “Pedro Malas-Artes” chamou a conta os censores do Conservatório. Noutra seção desta mesma edição, intitulada “Salpicos”, o assunto foi assim mencionado: “O drama foi vencido, não há dúvida, e guilhotinado, antes que pudesse receber os aplausos populares”.<sup>114</sup> Um outro jornal – a **Gazeta de Notícias** –, fez questão de sublinhar que

*(...) a proibição dessa peça e as conseqüências desse ato deram mais que falar, despertaram mais a curiosidade pública do que faria cem representações consecutivas. (...) Ora o povo que viu tanta celeuma levantada por tão pouco, pôs-se a refletir e a fazer comentários a ver se atinava com a causa de tanta bulha e confrontando os fatos achou estranho que no Brasil, quer o Conservatório do Rio de Janeiro reprovasse a peça, quer a aprovasse o Conservatório da Bahia, era sempre proibida a representação; e esta uniformidade de resultado final, depois de tão profundas divergências despertou a idéia de existência de alguma causa superior, que visava a um fim único, mas procurava subtrair-se à responsabilidade tanto quanto podia, mas que quando via que as coisas levavam caminho diverso do que lhe aprazia, intervinha para fazer com que a todo o transe fosse feita a sua vontade.*<sup>115</sup>

Pela avaliação deste periódico, existia uma “causa superior” que sempre impedia a representação do drama, sugerindo que as sucessivas proibições da peça, tanto no caso do Rio quanto no da Bahia, tinham ligação com a satisfação de uma certa vontade inabalável dos censores. De qualquer forma, a curiosidade despertada pela situação foi realmente grande, a ponto de levar esta mesma folha a publicar o texto da peça na íntegra, sob forma de folhetins, a partir do dia 15 daquele mesmo mês.

No dia seguinte ao do início desta publicação, o texto de um autor anônimo, também publicado na **Gazeta de Notícias**, viria alimentar ainda mais os debates já acalorados em torno do tema, ao acrescentar que

*Uma vez lido, ninguém pode mais duvidar que o drama não atacando nem a religião, nem a moral, nem os bons costumes, outro motivo qualquer determinou a recusa de licença para a representação.*

*Os leitores devem estar ansiosos por saber qual ele seja.*

*Vamos satisfazê-lo. É o presidente do Conservatório que, o vai dizer.*

*O drama não foi licenciado porque, ó Deus do céu! Por mais incapaz que se mostre o padre para exercer sua benéfica e salutar ação sobre a sociedade, cumpre enquanto não se mostra como notório instrumento de anarquia e ameaça viva à ordem pública, respeitar nele o ungido do senhor, o intermediário entre o pecador e a Misericórdia Divina (...)*

*É sublime tudo isto (...)*

*O motivo aí está (...)*

*(O parecer da censura procurara) Atender a que a censura, ainda quando limitada fosse a certa e determinada corporação ou pessoa religiosa, seria inconveniente e ofensivo da religião do estado, porque na quadra atual de luta entre o poder civil e a igreja, não faltaria quem pervertendo o instinto de justiça do povo, o induzisse a enxergar no ministro do altar o princípio religioso (...)*<sup>116</sup>

A tal “causa superior”, então, fora a necessidade que o Conservatório sentira de resguardar a religião do estado de ofensas públicas, optando por emitir um despacho que não privilegiava, segundo as palavras deste mesmo crítico, “a voz da consciência livre e desoprimida, que é o supremo tribunal de nossas ações”.<sup>117</sup> Esta visão de que as decisões da censura não se baseavam em critérios que privilegiavam as questões literárias não era nova, como já tivemos oportunidade de ver. A novidade, neste caso, e que este texto sugere é que, mesmo passados sete anos entre a dissolução do primeiro Conservatório e a criação do segundo, tal situação persistia e parecia já haver fincado raízes fortes o suficiente para ser facilmente debelada.

No que diz respeito ao tema d’*Os Lazaristas*, outras questões merecem ressalva, por ajudarem a melhor avaliar a atuação da censura ilustrada após 1871. Na verdade, os debates em torno da peça começaram meses antes, em Portugal. Escrita por um dramaturgo lusitano de nome Antônio Enes, a peça estreou em Lisboa, no teatro Ginásio daquela capital, em abril de 1875. Violentamente anticlerical, sua representação provocou naquela cidade discussões acaloradas que acabaram por ter eco no Brasil, despertando o

interesse de alguns anticlericais daqui que, tendo à frente Saldanha Marinho, pediram permissão ao autor para representar o drama no Rio de Janeiro.

Submetida à censura do Conservatório, *Os Lazaristas* dividiu opiniões. Machado de Assis foi um dos censores indicados para analisá-la, e no seu parecer, de apurado senso crítico, deixou claro que, devido à licença estar sendo requerida em pleno calor da questão religiosa, não faltaria quem acusasse a peça de “contribuir para o desprestígio da religião (se liberada); negada, podem talvez censurá-la por oprimir a liberdade de pensamento”. Diante disto, recomendava fosse o texto reenviado ao autor para sofrer “profundas mudanças”. Félix Martins e Vitorino de Barros aprovaram o drama sem objeções, enquanto Alfredo Taunay votou pela sua total proibição, posição esta corroborada pelo presidente do Conservatório.<sup>118</sup>

Por outro lado, dois dias antes do fechamento do teatro São Luiz, o juiz inspetor responsável pelo mesmo recebeu do chefe de polícia um ofício através do qual era comunicado da proibição da encenação com base no aviso de 12 de outubro de 1865, que tornara obrigatória a inspeção policial aos teatros públicos, fossem neles oferecidas representações pagas ou a convites. Declarando-se incompetente para intervir na questão, o juiz inspetor literalmente “rasgara o ofício”,<sup>119</sup> deixando que a situação fosse resolvida por seus superiores que, de acordo com a **Gazeta de Notícias**, logo encontraram um “pretexto” para proibir a encenação.<sup>120</sup>

O alegado “pretexto” foi notificar a empresária da companhia Dias Braga, a atriz Ismênia dos Santos, de que era ela responsável pelo incidente, em nome da sociedade Regeneração a quem supostamente sublocara o seu teatro. No dia 14 de outubro, Ismênia publicou uma nota na **Gazeta de Notícias** através da qual procurava dar satisfações ao público sobre o ocorrido e lastimava o desenlace dos acontecimentos, prometendo consultar seu advogado

(...) para ver qual o meio que me faculta a lei para sair desta situação excepcional em que ninguém ainda se viu: responsável por atos alheios.<sup>121</sup>

A julgar pela nota, Ismênia e sua companhia estavam sendo penalizadas pelos desatinos do diretor da sociedade Regeneração, encontrando-se impossibilitadas de trabalhar devido ao fechamento do teatro. No entanto, a empresária não mencionava outros fatos que devem ter influído no desenrolar dos acontecimentos. Em primeiro lugar, sendo ela uma atriz que atuava havia vários anos nos palcos fluminenses, não lhe deveriam ser desconhecidos os termos do aviso que serviram de base para a intervenção da polícia. O mais grave na atitude de Ismênia, porém, era que ela omitia serem ela e o ator Dias Braga os responsáveis pela Sociedade Dramática Regeneração, o que significa que aquilo que ela chamava de envolvimento numa “situação excepcional” era, na verdade, uma punição baseada num fato real.

Em segundo lugar, esta mesma empresária estivera envolvida em outra situação incômoda no mês anterior, ainda que esta não tivesse tido os desdobramentos, extensão, nem gravidade do episódio de *Os Lazaristas*. Em setembro de 1875, Ismênia levava à cena o drama *O Jesuíta*, de José de Alencar, no teatro de São Luiz. Por não ter obtido sucesso na estréia foram suspensas todas as encenações posteriores que estavam programadas para a peça. Através das páginas do jornal **O Globo**, Alencar e Joaquim Nabuco travaram uma polêmica que teve como estopim o fracasso de público da peça.<sup>122</sup> Duas questões que esquentaram este debate foram o tema abordado pelo autor e o momento escolhido para a peça ser representada. O drama de Alencar é a história de um jesuíta de nome Samuel, que vivia disfarçado como médico no Rio de Janeiro, e que traçara um plano para fazer a independência do Brasil através de uma revolução contra Portugal. No horizonte da peça estava a perseguição e expulsão dos jesuítas de Portugal e seus domínios, durante o período em que Pombal fora primeiro ministro naquele país. Escrito em 1861, e engavetado pelo autor desde esta época, *O Jesuíta* subiu ao palco em 1875 sem que o autor

tivesse feito qualquer modificação no texto, estreando em pleno calor dos acontecimentos que culminaram na Questão Religiosa, e um dia depois de a princesa Izabel haver concedido anistia aos bispos envolvidos na mesma.<sup>123</sup>

De acordo com Nabuco, o drama de Alencar era um panfleto pró-jesuítico, e sua má recepção pelo público estaria ligada ao fato de ser inoportuno o momento para a encenação de uma peça com tal tendência partidária. Ora, *Os Lazaristas* era uma crítica à educação que certas instituições religiosas davam a moças de famílias “distintas”, e os perigos aos quais elas estariam expostas caso padres e freiras tirassem vantagens de sua situação de educadores para seduzi-las para a vida do claustro. Quer dizer, tanto um quanto outro drama remetiam-se a questões delicadas para o momento, abordando as relações entre igreja, Estado e outros setores da sociedade, e parece evidente que seus temas tenham influído para os problemas nos quais se viram envolvidos.

Havia ainda um outro fato digno de ressalva na questão suscitada pelos *Lazaristas*: a intervenção policial considerada excessivamente dura na ocasião, principalmente levando-se em conta que em outros tempos situações de desrespeito semelhantes ocorreram sem que a polícia tivesse chegado às vias de fato.

No que diz respeito à polícia, e apesar do estranhamento de alguns contemporâneos quanto ao cercamento do teatro, há de se convir ter sido ela até coerente com a própria função que aquela instituição foi assumindo em relação à população a partir de 1850, e que parte das reclamações publicadas nos jornais sobre o incidente tivesse relação direta com o papel que a Guarda Urbana, responsável pela supervisão dos teatros, exercia no policiamento geral da cidade.

Criada em 1866 para aproveitar o contingente de “voluntários” egressos da Guerra do Paraguai, a Guarda Urbana, inspirada na polícia da cidade de Londres e devendo, como esta, tratar o público de modo cortês e polido, foi paulatinamente excedendo os permanentes da polícia militar em brutalidade.<sup>124</sup>

Na década de 70 viu-se envolvida em vários incidentes que demonstravam claramente que as práticas policiais tinham mais a ver com a repressão e o uso arbitrário da autoridade do que com a prevenção de conflitos e com a proteção da sociedade. Quer dizer, as reclamações em relação às práticas policiais emitidas por ocasião do cercamento do teatro São Luiz inserem-se num contexto mais amplo de queixas que vinham se acumulando desde a década de 1860.

Um caso ocorrido no dia seguinte ao da suspensão da peça é exemplar destes conflitos disseminados na ocasião, envolvendo Guarda Urbana e população. Na noite de 12 de outubro de 1875 encontravam-se algumas pessoas na rua do Teatro, em frente a uma das saídas do teatro São Luiz, quando foram agredidas por policiais que por lá passavam, sem que houvesse motivo aparente para tal agressão. Havendo as pessoas reagido com pedras, os policiais avançaram sobre elas. De acordo com alguém que disse haver assistido às agressões de ambas as partes, e procurou intervir no sentido de tentar acalmar os ânimos, o que indignava era

*(...) ver os urbanos abaixarem-se, apanharem as pedras que lhes atiravam, e jogá-las outra vez sobre os agressores. A pedra não pode ser uma arma do agente de autoridade pública. Isto dissemos ali mesmo aos urbanos, que deste modo estavam desonrando a farda, e isto repetimos ao Sr. Tenente comandante, ao entrarmos na estação.*

*Não nos ouviu com placidez o Sr. Tenente comandante (...)*

*Aí soubemos com surpresa e, digamos a verdade, com indignação também, que o Sr. Tenente comandante havia já dado três tiros de revólver sobre o povo!<sup>125</sup>*

Um dentre os muitos casos registrados na ocasião,<sup>126</sup> este distúrbio na rua do Teatro teve grande repercussão na imprensa, que passou a pedir a destituição do comandante geral da Guarda Urbana como exemplo de moralidade pública por parte das autoridades competentes. Tal medida, segundo os jornais, mereceria aplausos da população, que tinha o direito de ver garantida a ordem e a segurança públicas.<sup>127</sup>

Enfim, e dentro de um tal contexto de conturbação, não estranha que a suspensão da encenação de uma peça se transformasse em motivo para que a Guarda Urbana se aproveitasse da situação para dar mostras de sua autoridade e força a uma população com a qual já estabelecera relações de franca hostilidade, antagonismo e violência.

Levando-se em consideração estes dados, este episódio dos Lazaristas torna-se um bom ponto de partida para pensar o novo Conservatório Dramático Brasileiro reativado em 1871.

Criado pelo decreto nº. 4666, de 4 de janeiro de 1871, este novo Conservatório foi planejado para ser composto por apenas cinco membros, todos eles escolhidos, nomeados e substituídos diretamente pelo Ministro do Império. Do seu primeiro quadro fizeram parte Meneses e Souza (presidente), Vitorino de Barros (secretário), Félix Martins, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, todos eles, egressos do antigo Conservatório.<sup>128</sup>

Recebendo vencimentos pelos serviços prestados, estes censores ou vogais, como também passaram a ser conhecidos a partir desta ocasião, deveriam estar presentes em todas as representações que fossem dadas nos teatros subvencionados; ter entrada franca em todos teatros, em dias de espetáculos ou ensaios; examinar previamente quanto à moralidade, religião e decência, todas as peças que fossem representadas nos teatros não-subvencionados, e julgar o merecimento literário das peças que subissem aos palcos dos teatros subvencionados. Por fim, deliberou-se também que todas as decisões da censura não mais se beneficiariam do sigilo que anteriormente as cercavam, podendo os pareceres serem publicados, com a devida assinatura, nos periódicos da Corte.

No relatório apresentado à assembléia legislativa em 1871, o ministro João Alfredo Correia de Oliveira deu sua versão para o fracasso do primeiro e para a necessidade de criação do segundo Conservatório. Na sua avaliação, fora “pela falta de meios [financeiros] necessários, como se expôs em diversos relatórios,

particularmente nos de 1862, 1863 e 1864, [que] aquele Conservatório não pode produzir os resultados que tiveram em vista com sua criação, e por isso em 1865 deixou de funcionar”.<sup>129</sup> Porém, por reconhecer a importância da censura para o “progresso” e a “civilização” da sociedade,

*(...) e tendo em vista os pareceres de pessoas competentes consultadas sobre o assunto, criou o Governo o decreto de n. 4666 de 4 de janeiro do ano corrente, junto no anexo F, um novo Conservatório Dramático, investindo-o de atribuições precisas para realizar dois grandes fins que lhe foram impostos: o primeiro de evitar, examinando todas as peças que houverem de ser representadas, e tendo a inspeção interna dos teatros da Corte, que em qualquer destes se ponham m cena peças que contenham ofensa à moral, à religião e à decência; segundo de exercer além disso nos teatros subvencionados a censura literária, a fim de que as boas normas neles seguidas vão formando o verdadeiro gosto e, como por exemplo e incentivo, concorram para a regeneração e progresso da literatura e da arte dramática entre nós. Competindo ao Conservatório o desempenho destas funções, fica entretanto inteiramente livre à polícia o exercício do direito de intervir na representação das peças pelo que pertence à segurança pública ou particular.<sup>130</sup>*

Uma instituição com “atribuições precisas”, espécie de instância intermediária entre os indivíduos do meio teatral e a polícia, esta última sim detentora do poder de negar ou não o visto às peças, assim deveria ser o novo Conservatório. Nada de muito novo, levando-se em conta o que fora o antigo Conservatório na prática, a não ser por esta delimitação “precisa” das suas atribuições que, ao fim e ao cabo, só beneficiava a polícia.

As reações contrárias a esta “ressurreição” do Conservatório logo se fizeram sentir. Já no dia 12 de janeiro, o jornal liberal **A Reforma** abriu combate contra o Conservatório através de uma série de editoriais que então passou a publicar, dos quais emergia uma antiga imagem da instituição, a saber, a de um “tribunal de inquisição” ao “mundo das idéias”. Houve mesmo uma ocasião em que o jornal foi ainda mais virulento, asseverando que o decreto 4.666 era inconstitucional, aumentava as despesas públicas sem qualquer necessidade que não fosse garantir à polícia a censura prévia e fora fruto de um governo fraco:

*Em todos os tempos, os governos fracos e desmoralizados manifestaram irresistível tendência para tudo regular e em tudo imiscuirem-se no intuito de contestarem com uma estéril atividade o mesquinho conceito em que são tidas sua energia e aptidão(...) Os governos fortes, pelo contrário, confiados no apoio da opinião, deixam aos acontecimentos o seu curso natural(...)*<sup>131</sup>

A crítica deste jornal atribuía a criação de uma tal instituição controladora da “liberdade de pensamento” ao posicionamento regulador do gabinete conservador do Visconde de São Vicente, alvo de críticas generalizadas na ocasião, denotando que as questões em torno da utilidade ou não do Conservatório assumiam cada vez mais as feições de uma questão política explícita, em detrimento das questões literárias que, na realidade, deveriam ser o campo em que deveriam estar sendo travados estes debates.

A **Vida Fluminense** mostrou-se também desfavorável à restauração do Conservatório. Seu cronista teatral – Augusto de Castro -, escreveu na edição do dia 14 de janeiro as seguintes palavras sobre o assunto:

*Começa bem o ano de 1871!*

*Logo nos seus primeiros dias, estourou uma bomba de proporções tremendas no meio da pacífica e desprovida tribo de escritores teatrais, empresários e artistas dramáticos da capital do império.*

*E os que não caíram de costas no chão, aturdidos pelo seu descomunal estrépido ou asfixiados pela sua fumaça, ficaram, pelo menos durante alguns instantes, sem consciência em cuja proximidade passa a fâsca elétrica.*<sup>132</sup>

A julgar por estas e outras críticas de igual teor que continuaram a circular nesta folha<sup>133</sup>, o Conservatório não deveria ter sido reaberto num pior momento, já que o índice de rejeição a ele nunca parecera ser tão alto. E esta rejeição, sem dúvida, era fruto de uma imagem construída anteriormente, que acabara por se perpetuar, e tanto ela parecia estar arraigada no senso comum que na **Gazeta Artística** de julho de 1875, seu folhetinista ironicamente afirmaria só existir duas maneiras de elaborar críticas teatrais na atualidade:

*Ou encarar o teatro a sério, ou tratar de semelhante assunto humoristicamente.*

*Esta última face é a mais adotada, principalmente pelos colegas da pequena imprensa, e creio até, Deus me perdoe, pelos próprios empresários. E não são unicamente estes que tratam o teatro humoristicamente. À frente deles bem se pode colocar o Conservatório, se atender-se a como ele procede nos assuntos de sua competência. (Lá se vão três anos de sua criação), ou mesmo mais; e ainda não se viu um ato do Conservatório que se possa chamar de um ato sério. Nem uma reforma, nenhum melhoramento (...) Foi exatamente depois que o Conservatório se constituiu que começou o descalabro do teatro (...)*<sup>134</sup>

O Conservatório não passava, dentro desta visão, de um dos motivadores da ruína do teatro nacional, sem que nunca houvesse conseguido alavancá-lo ou promover seu desenvolvimento.

Esta nova fase da instituição, por outro lado, assistiu à perpetuação de certas práticas que já vinham de longa data. Quando em 1881, esteve em temporada no Imperial Pedro II uma companhia francesa sob a direção de Maurice Grau, uma das peças por ela posta em cena foi *La Mascotte*, ópera cômica de Duru e Chivot. A peça foi analisada pela censura, que indicou fossem feitas certas modificações ao texto, particularmente a eliminação de certas expressões com sentido dúbio. A notícia tornou-se pública, pela imprensa, e aguardou-se a estréia com ansiedade já que, segundo algumas pessoas, o artista que deveria proferir as tais expressões no palco havia garantido que se manteria fiel ao texto original. No dia da estréia, a peça foi encenada na íntegra, provocando uma explosão de aplausos na platéia. O presidente do Conservatório, que assistia à encenação, retirou-se do teatro. O imperador, que também lá estava, manteve-se na sala até o fim do espetáculo, ainda que contrafeito. No dia seguinte a peça foi interdita pela polícia.<sup>135</sup> Vê-se, assim, que os atores continuavam a lançar mão de recursos já bem conhecidos, enfrentando a censura, contando, por sua vez, com o incentivo cada vez mais explícito das platéias.

Por outro lado, os críticos teatrais não se furtaram a insistentemente apontar aquilo que consideravam falhas graves dos censores, sobretudo algo

que para eles seria o seu maior pecado: a tantas vezes alegada falta de critérios precisos para balizar seus julgamentos. Esta a idéia embutida neste texto do folhetinista da **Gazeta de Notícias**, um certo “Nemo”, escrito sob forma de carta ao Conservatório, cobrando-lhe explicações por haver liberado a licença requerida para encenação de uma comédia intitulada *Entre a Fênix e o Cassino*. Segundo ele, a peça primava pela imoralidade, ao pintar com cores carregadas a prostituição “elegante”, o que ele entendia ser uma situação que só fazia degradar a vida teatral da Corte. “Nemo”, então, perguntava ao “Ilmo. Sr. Conservatório Dramático” se conhecia ao menos de nome

*(...) o legendário Cassino (teatro onde a peça estava sendo encenada)*

*É um teatro alegre na essência e na forma; alegres empresários; alegres atrizes; alegres freqüentadores.*

*Mas se o Cassino não faz bem em ter semelhante norma de vida, também não lhe vamos por a mão por isso (...)*

*Quem porém não pode ter este livre arbítrio, que é obrigado a pautar seus atos pelo caráter são desta sociedade em que vivemos, quem não pode amar o canção (...) quem deve esquadrihar, esmiuçar “arrière pensée” de cada frase, é V. S., amigo e Sr. Conservatório Dramático (que) é uma síntese moral de todos nós, “gommés” ou homens sisudos, gente de “boulevard” e gente de sacristia, crê-se em V.S. uma certa dose de virtude e moralidade, sem a qual V.S. é uma inutilidade.*

*Quando um ato de V.S., como o da aprovação de Entre a Fênix e o Cassino rompe com o juízo prévio que fizemos de V.S., é força perguntar-lhe em qual dos dois casos V.S. fala por nós.*

*Sim, meu caro Sr. Conservatório, o fim destas linhas toscas é saber se V.S. é aquele mesmo que condenou Os Lazaristas, que mandou incomodar a polícia e incomodar assaz o povo. (...)<sup>136</sup>*

Em tom sarcástico “Nemo” questionava os critérios de avaliação dos censores e punha em dúvida a utilidade de uma instituição que, em determinadas ocasiões, mostrava-se extremamente rigorosa e, em outras, assumia uma posição quase que displicente, em nada condizente com a imagem que forjava para si, isto é, a de guardiã da moralidade pública.

A situação que serviu de inspiração à crítica de “Nemo”, porém, cada vez mais passou a fazer parte do cotidiano dos teatros, a partir da década de 1870, na medida em que foi no decorrer deste período que o teatro “alegre” conquistou espaço próprio nos palcos da cidade. E se, por um lado, esta expansão

significou um aumento significativo de público e a proliferação de salas de espetáculos na Corte, por outro lado tornou-se um dos temas preferidos dos debates letrados que viam nela os sintomas do decréscimo das aspirações literárias em nome de um teatro que se voltava, acima de qualquer coisa, para o divertimento.

Dentro deste quadro de mudanças, o novo Conservatório, tal qual ocorrera com o anterior, tornou-se alvo preferencial dos críticos, que o viam como simples repartição decorativa, sem autonomia ou respeitabilidade para exercer qualquer tipo de influência sobre os rumos que a arte dramática pudesse tomar.

Sobrevivendo até 1887, quando foi oficialmente dissolvido, o Conservatório lutou até seus últimos dias para conquistar uma credibilidade da qual na verdade pouco desfrutou. Filho de um certo espírito de época, e inserido num contexto de criação de institutos e sociedades com o fim de firmar a marca de saberes e discursos oficiais, esta associação, por outro lado, não conseguiu concretizar a pretendida união intelectual e relações de poder, pelo menos da forma como seus criadores haviam imaginado.

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I - 46, 5,7 - n.0011.

<sup>2</sup> Idem, 0016. Os documentos referentes à existência desta comissão que consegui localizar foram três cartas: uma endereçada a Candido A. Viana e as outras duas a Januário da Cunha Barbosa e João Saturnino da Costa Pereira respectivamente. Os trabalhos da comissão foram regulares, e sobre eles nos dão conta alguns pareceres de censura emitidos a partir da década de 1843.

<sup>3</sup> Ver J. Galante de Sousa, obra citada, p.p. 337/338. O cargo de Intendente Geral de Polícia foi criado em 10 de maio de 1808, e quem o ocupava era responsável pelas obras públicas e por garantir o abastecimento da cidade, além da segurança pessoal e coletiva, o que incluía ordem pública, vigilância da população, investigação de crimes e captura de criminosos. As normas baixadas por Aragão previam desde a manutenção dos prédios que abrigavam os teatros públicos; até medidas a serem tomadas em casos de incêndios e outras prevendo a venda dos bilhetes para as récitas, o cumprimento dos horários divulgados para o início dos espetáculos, etc. Ver para o assunto Thomas Holloway, *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*, Rio de Janeiro, FGV, 1997, p.46.

<sup>4</sup> Aviso n. 141 de 21 de julho de 1830, *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1830.

<sup>5</sup> Thomas Holloway, obra citada, p.p. 62/63 e 107/166.

<sup>6</sup> Além deste apoio, o imperador garantiu para o IHGB um apoio financeiro expressivo, já que o governo imperial entrava com 75% das verbas da instituição.

<sup>7</sup> Apud Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.127.

<sup>8</sup> Pedro II patrocinava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro; interessava-se por pesquisas de etnografia e lingüística americana; ajudava de diferentes maneiras o trabalho de cientistas como Von Martius, Lund, Agassiz, e de uma série de naturalistas que estiveram no país.

<sup>9</sup> Fizeram parte da Academia artistas renomados como Debret (pintor de quadros históricos), Nicolas Taunay (paisagista), Auguste Taunay (escultor), Granjean de Montigny (arquiteto), entre outros. Aderiram à Missão Francesa, algum tempo depois, os irmãos Zeférin e Marc Ferrez, gravador o primeiro e escultor o segundo. Em 1820 a escola foi transformada, por decreto, em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, e no final do mesmo ano passou a se chamar Academia Imperial de Belas Artes. Ver Lília M. Schwarcz, obra citada.

<sup>10</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do C.D.B. - I-46, 5, 7, n.0001.

<sup>11</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de maio de 1843.

<sup>12</sup> Fizeram parte desta comissão, instaurada em 15 de janeiro de 1843, Diogo de Bivar, Araújo Porto Alegre e José Rufino de Vasconcelos. Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B., I - 49, 7,5.

<sup>13</sup> Foram convidados para a primeira reunião José R. de Vasconcelos, Martins Pena, Francisco de Paula Vieira de Azevedo, Hermógenes Francisco de Aguiar Pantoja, José Florindo de Figueiredo Rocha, José Pereira Lopes Cabral, Luiz Garcia Soares de Bivar, Porto Alegre, Agostinho Nunes Montez, Januário da Cunha Barbosa, José Carneiro do Amaral, Joaquim Gonçalves Ledo e Luís Honório Vieira Souto. Compareceram à reunião os oito primeiros. A segunda reunião ocorreu no dia 12 de março de 1843.

<sup>14</sup> Foram nomeados Diogo de Bivar para presidente, Januário da Cunha Barbosa para vice-presidente, José R. de Vasconcelos, para primeiro secretário, Martins Pena para segundo secretário, Luiz Garcia Soares de Bivar para procurador e José Florindo de Figueiredo Rocha para tesoureiro. Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do C.D.B., 0013.

<sup>15</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Artigos Orgânicos do C.D.B., I - 2, 18, 94.

<sup>16</sup> Idem

<sup>17</sup> *Coleção das Leis do Império*, Tipografia Nacional, Rio de Janeiro, 1843, decreto de 10 de novembro de 1843.

<sup>18</sup> Januário da Cunha Barbosa, Diogo de Bivar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José Clemente Pereira, dentre outros menos conhecidos, encontravam-se na lista de membros do C.D.B., do I.H.G.B. e da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Raros foram os associados que escaparam a este mundo letrado da época. João Caetano, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, Florindo Joaquim da Silva e Joaquim Heliodoro foram dos poucos indivíduos advindos do meio teatral que participaram deste

universo restrito do C.D.B. Ver sobre este assunto Lilia Moritz Schwarz, *Os Guardiões da Nossa História Oficial*, São Paulo, IDESP, 1989, p.9.

<sup>19</sup> Ver Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

<sup>20</sup> O Conservatório contava com dois tipos de sócios: os efetivos e os correspondentes. Os sócios efetivos deveriam residir no Rio de Janeiro e contribuir com uma quantia de 10\$000 réis ao entrar para a associação e, daí por diante, com 6\$000 réis mensais, enquanto os sócios correspondentes, que poderiam morar nas províncias ou no exterior, estavam desobrigados desta ajuda financeira. Aos sócios efetivos competia escolher os 18 membros da assembléia geral que, por sua vez, escolhiam os nomes para ocuparem os cargos de direção. Por fim, eram os sócios efetivos os escolhidos para compor as comissões de censura podendo ser indicados até três, caso a situação requeresse, isto é, caso as decisões dos censores fossem conflitantes. Neste caso, cabia ao presidente dar o voto de Minerva, optando por um dos três pareceres, deferindo ou negando a licença.

<sup>21</sup> Ver Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. - 28 de janeiro de 1850.

<sup>22</sup> Este subsídio foi aprovado em regime de urgência pelo Ministro da Fazenda em 30 de dezembro de 1848, após uma série de negativas aos pedidos enviados à Assembléia Legislativa pelo presidente do C.D.B. (Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I - 8, 28, 79-0006). Sucessivos pedidos de aumento do valor do subsídio foram posteriormente endereçados à apreciação da Assembléia Legislativa, e sempre por ela negados, transformando-se numa reivindicação constante da associação. Ver os Relatórios do Ministério do Império dos anos de 1849 a 1864.

<sup>23</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. - 28 de janeiro de 1850.

<sup>24</sup> Para que uma peça recebesse o visto da polícia era obrigatório que tivesse sido analisada e liberada pelo Conservatório. Uma vez liberada por ambas as instituições, a peça estava teoricamente livre de empecilhos para representação. Em teoria porque na prática, como veremos oportunamente, houve casos em que, mesmo tendo sido cumpridos todos os trâmites legais, algumas peças foram retiradas de cartaz pela polícia para serem reavaliadas pelo C.D.B.

<sup>25</sup> Ver *Coleções das Leis do Império*, obra citada, 1849.

<sup>26</sup> Aviso de 17 de dezembro de 1851, *Coleção das Leis do Império*, obra citada, ano de 1851.

<sup>27</sup> J. Galante de Sousa, obra citada, p. 288.

<sup>28</sup> Sonia S. Khéde, *Censuras de Pincenê e Gravata: dois momentos da crítica teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

<sup>29</sup> Idem, p. 18.

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>31</sup> Souza Bastos, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908, p.36.

<sup>32</sup> Eni Orlandi (org.), *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*, São Paulo, Pontes, 1993, p.p.34-6.

<sup>33</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Artigos Orgânicos do C.D.B., I - 2, 18, 94.

<sup>34</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 30 de maio de 1843.

<sup>35</sup> *Coleção das Leis do Império*, obra citada, ano de 1843.

<sup>36</sup> Ver para estas estatísticas o Livro de Registros do C.D.B. nos anos mencionados.

<sup>37</sup> Idem, 20 de abril de 1844.

<sup>38</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. - 6 de maio de 1844.

<sup>39</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do C.D.B., I - 8, 28, 79-0034.

<sup>40</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 24 de fevereiro de 1844.

<sup>41</sup> As vendas dos bilhetes ocorriam de duas formas. Podia-se comprá-los para cada espetáculo nas bilheterias dos teatros a partir das 9 horas da manhã, ou adquirir uma assinatura por temporada, isto é, uma espécie de "pacote" que incluía uma serie de espetáculos. Quando o espetáculo era em benefício, o beneficiado incumbia-se da venda dos bilhetes, o que normalmente ocorria num local por ele determinado, podendo ser tanto o teatro, um estabelecimento comercial conhecido, a casa de algum amigo ou mesmo sua própria casa.

<sup>42</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B., 49, 7, 5 -12 de janeiro de 1845.

<sup>43</sup> Este ofício foi enviado ao Conservatório no dia 31 de janeiro de 1846. No dia 13 de fevereiro, o primeiro secretário José Rufino de Vasconcelos, comunicou o recebimento ao inspetor do teatro de São Pedro notificando-o que o "presidente mandou responder a V. Sa. que na primeira reunião do Conselho será tomada na devida consideração a matéria (...)".

<sup>44</sup> Idem, 22 de março de 1845. Foram nomeados para esta comissão o Dr. João Monteiro de Miranda, como relator, e Tomás J. Pinto de Serqueira e o major José Florindo de Figueiredo Rocha.

<sup>45</sup> Os pedestres eram os representantes do mais baixo escalão da polícia civil. De origem social humilde e recebendo baixos salários, os pedestres faziam o policiamento das ruas da cidade, praças, docas, botequins, pensões e teatros. Ver Thomas Holloway, obra citada, p.p. 262/263.

<sup>47</sup> Ver Raimundo Magalhães Jr., *Martins Pena e sua Época*, Rio de Janeiro, INL, 1972, p.161.

<sup>48</sup> Idem p.p.151-153

<sup>49</sup> Idem, ibidem.

<sup>50</sup> Idem, p. 162.

<sup>51</sup> Idem, ibidem.

<sup>52</sup> Idem, p. 169.

<sup>53</sup> **Jornal do Commercio**, 10 de agosto de 1847.

<sup>54</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B., sessão de 11 de fevereiro de 1849.

<sup>55</sup> Idem. A resposta do ministro leva a data de 7 de janeiro de 1848.

<sup>56</sup> Biblioteca nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. – 6 de julho de 1851.

<sup>57</sup> Idem

<sup>58</sup> Ver para o assunto o ofício do comissário do teatro de São Pedro que consta do Livro de Registros do Conservatório, e leva a data de 2 de abril de 1853.

<sup>59</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 20 de julho de 1856.

<sup>60</sup> idem

<sup>61</sup> Ver Thomas Holloway, obra citada, p.p. 58-60. O Toque de Aragão só foi suspenso em 1878.

<sup>62</sup> **Jornal do Commercio**, 20 de julho de 1856. O toque de Aragãozinho entrou em vigor no mês de maio daquele ano.

<sup>63</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 22 de junho de 1858.

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> Idem, 27 de junho de 1858.

<sup>66</sup> idem

<sup>67</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B. - 27 de junho de 1858.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Parecer publicado no **Diário do Rio de Janeiro** de 28 de julho de 1858. Através do parecer emitido a esta mesma peça em 12 de julho de 1851 fica-se sabendo que a mesma já havia sido remetida algumas vezes à censura pelo mesmo teatro, embora todas as vezes tenha sido reprovada (Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 8, 62).

<sup>70</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 28 de janeiro de 1853.

<sup>71</sup> Idem, ibidem.

<sup>72</sup> Idem, 2 de fevereiro de 1853.

<sup>73</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. – 22 de abril de 1846.

<sup>74</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 2, 11, 3. O parecer é de 29 de janeiro de 1853.

<sup>75</sup> Biblioteca Nacional, Setor de manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 4 de dezembro de 1858.

<sup>76</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do C.D.B., 0083.

<sup>77</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. – 3 de agosto de 1844.

<sup>78</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 24 de janeiro de 1859. A *Corda Sensível* foi submetida à censura em 1854, e recebeu um parecer elogioso do censor que fez questão de também observar que aprovara sua representação por “não conter imoralidade alguma”. (idem, I – 2, 14, 63, n.2, em 20 de abril de 1854).

<sup>79</sup> Idem, 25 de janeiro de 1849.

<sup>80</sup> idem

<sup>81</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 2, 14, 37. Esta mesma peça foi remetida dois anos depois à censura para novo julgamento, tendo obtido licença sem qualquer restrição. (idem, 2, 17, 16, ns. 1/3, em fevereiro de 1859).

<sup>82</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 13, 21. O parecer é de 27 de abril de 1855, e o primeiro censor que analisou a peça foi José Albano Cordeiro. O despacho do presidente do Conservatório corroborou o veredito de João José Vieira Souto.

<sup>83</sup> *Coleção das Leis do Império*, obra citada, 1845.

- <sup>84</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 2, 24, 51. O parecer é do dia 11 de abril de 1864
- <sup>85</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 2, 21, 15. Parecer de 15 de abril de 1862.
- <sup>86</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 2, 22, 35.
- <sup>87</sup> **Jornal do Commercio**, 17 de janeiro de 1847.
- <sup>88</sup> Em 1850 as sessões da assembléia ocorreram temporariamente nas salas da Aula de Comércio, por ordem do Ministro do Império, para que a associação funcionasse decentemente (Livro de Registros do C.D.B., 30 de setembro de 1850), e em 1853, o C.D.B. passou a reunir-se no teatro Provisório, por oferecimento de João Caetano, diretor daquela casa. (idem, 4 de janeiro de 1853).
- <sup>89</sup> Violante Bivar entrou para o Conservatório no dia 26 de abril de 1845, como sócia honorária, a convite do secretário José Clemente Pereira, após enviar duas traduções de sua autoria para avaliação da censura. A presença de mulheres na associação não era vista com bons olhos. Pelo menos é isto o que sugere um documento datado de 1862, dirigido ao Ministro do Império, em que se propunha a aprovação de novos estatutos para a entidade, e no qual foi incluído um artigo que proibia a participação de mulheres na associação como sócio efetivo.
- <sup>90</sup> Bivar nasceu no seio de uma família portuguesa de posses, em Vila de Abrantes, a 6 de dezembro de 1785, e formou-se em direito em Coimbra. Ver para o assunto Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 33, 57, 53 e II – 34, 18, 40.
- <sup>91</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 17 de maio de 1844.
- <sup>92</sup> Idem.
- <sup>93</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B. – 23 de outubro de 1851.
- <sup>94</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 13 e 21 de agosto de 1856.
- <sup>95</sup> **O Espelho**, 25 de dezembro de 1859.
- <sup>96</sup> Na sessão de 4 de maio elegeu-se Antonio Félix Martins para presidente interino, cargo que foi efetivamente ocupado por Josino do Nascimento Silva no dia 10 de maio, passando Félix Martins à vice-presidência. Ver Livro de Registros do C.D.B. nos dias 4 e 10 de maio de 1858.
- <sup>97</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B., 8 de maio de 1858. Bivar demitiu-se em 11 de abril de 1858.
- <sup>98</sup> Idem, 4 de maio de 1858.
- <sup>99</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Registros do C.D.B., 11 de abril de 1858.
- <sup>100</sup> Idem, 5 de junho de 1858.
- <sup>101</sup> **Revista Ilustrada**, 5 de novembro de 1859.
- <sup>102</sup> Os artigos tratando deste tema foram publicados no **Jornal do Commercio** nos dias 19 de agosto e 14 de outubro de 1861.
- <sup>103</sup> Idem, 30 de novembro de 1861.
- <sup>104</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 28, 75. A assembléia ocorreu no dia 31 de janeiro de 1862.
- <sup>105</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 28, 79. O documento foi redigido em 31 de janeiro de 1862, e enviado junto com os novos estatutos ao ministro em 9 de agosto de 1862.
- <sup>106</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 28, 5.
- <sup>107</sup> idem
- <sup>108</sup> No dia 3 de janeiro de 1863 o Ministro do Império – Marquês de Olinda –, suspendeu uma reunião marcada com Duque Estrada, vice-presidente do Conservatório, na qual deveria tratar do assunto alegando coincidência de horário da audiência com a inspeção do quartel general da Guarda Nacional. (Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 28, 75).
- <sup>109</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I – 8, 28, 75.
- <sup>110</sup> Biblioteca Nacional, Divisão de Microfilmes, Relatório do Ministério do Império – PR 0007.09-82. (Ano de 1865)
- <sup>111</sup> Apud Galante de Souza, obra citada, p.319.
- <sup>112</sup> O teatro de São Luís foi mandado edificar por Furtado Coelho, e possuía uma frente para a rua Sete de Setembro e outra para a rua do Teatro. Foi inaugurado no dia 1 de janeiro de 1870.
- <sup>113</sup> **Mefistófeles**, 16 de outubro de 1875.
- <sup>114</sup> Apud Raimundo Magalhães Júnior, *Vida e Obra de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, vol.2, p.146.
- <sup>115</sup> **Gazeta de Notícias**, 4 de novembro de 1875. O conservatório de Pernambuco foi fundado em 25 de março de 1854, e o da Bahia em 15 de agosto de 1857.

---

<sup>116</sup> **Gazeta de Notícias**, 16 de outubro de 1875.

<sup>117</sup> idem

<sup>118</sup> Raimundo Magalhães Júnior, *Vida e Obra de Machado de Assis*, obra citada, p.p.144-45.

<sup>119</sup> **Gazeta de Notícias**, 4 de novembro de 1875.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> **Gazeta de Notícias**, 14 de outubro de 1875.

<sup>122</sup> Ver Afrânio Coutinho, *Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

<sup>123</sup> A questão dos bispos teve início com o acirramento das incompatibilidades entre o papa Pio IX e a maçonaria, condenada formalmente na encíclica *Quanta Cura* e no *Syllabus*, que a acompanhava (1864), que não obtiveram beneplácito imperial no Brasil. A constituição de 1824 declarava o catolicismo a religião oficial do Império mas, ao mesmo tempo, contrabalançava o privilégio dado à igreja com a instituição do beneplácito imperial quanto à validade ou não no país dos decretos e determinações do Vaticano. Embora a maioria da sociedade se declarasse católica, na prática o país vivia à margem do catolicismo. Este paradoxo entre lei e experiência vivenciada impedia o conflito potencial entre a igreja e o estado, fazendo reinar uma paz precária que poderia ser rompida a qualquer momento, caso os defensores da religião se dispusessem a fazer valer no Brasil o catolicismo na íntegra. A encíclica *Quanta Cura* retomava a luta pelo dogma da infalibilidade do papa, pela preponderância da autoridade espiritual da igreja sobre a sociedade e professava ideais em tudo opostos aos da civilização “moderna”; condenava o progresso e o liberalismo vistos como responsáveis pelos males e erros da sociedade justamente num momento em que o país se renovava intelectualmente ao aderir à vaga cientificista e positivista. O incidente que desencadeou a questão envolveu os bispos do Pará – D. Antonio Macedo Costa -, e o de Pernambuco – D. Pedro de Lacerda -, que se colocaram contra os padres de suas dioceses que participavam da maçonaria, suspendendo-os de suas funções e interditando suas capelas. Diante das atitudes destes bispos, o governo imperial, apoiado na constituição, exigiu que eles levantassem os interditos aos quais haviam submetido os rebeldes de suas paróquias do norte e do Recife, bem como uma perseguição aos adeptos e suspeitos de adesão à maçonaria. Os dois bispos foram presos, acusados criminalmente e julgados em 1874, assim como os membros do clero que os acompanharam em suas atitudes, sendo posteriormente anistiados pela princesa Izabel. Ver Sérgio Buarque de Holanda, *História da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1976, tomo II, vol. IV, p.p. 319-322.

<sup>124</sup> Thomas Holloway, obra citada, 215-22.

<sup>125</sup> **Gazeta de Notícias**, 19 de outubro de 1875.

<sup>126</sup> Ver para outros incidentes ocorridos na ocasião Thomas Holloway, obra citada, p.p.215-22.

<sup>127</sup> Ver para o assunto também **O Mequetrefe** de 24 de outubro de 1875

<sup>128</sup> **Diário Oficial**, 10 de janeiro de 1871.

<sup>129</sup> Biblioteca Nacional, Divisão de Microfilmes, Relatório do Ministério do Império, PR 0007.09-82.

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> **A Reforma**, 25 de janeiro de 1871.

<sup>132</sup> **Vida Fluminense**, 14 de janeiro de 1871.

<sup>133</sup> Idem, dias 28 de janeiro, 25 de fevereiro e 4 de março.

<sup>134</sup> **Gazeta Artística**, 11 de julho de 1875.

<sup>135</sup> Apud Galante de Souza, obra citada, p.320.

<sup>136</sup> **Gazeta de Notícias**, 25 de abril de 1877.

## **CAPÍTULO 3**

### **As Outras Noites do Ginásio**

## CAPÍTULO 3

### As outras noites do Ginásio

Nossa história pode começar no dia 27 de novembro de 1859, quando os leitores do jornal **O Espelho** depararam-se com as seguintes considerações no folhetim dramático daquela folha, assinado por Machado de Assis:

*Já viram Miguel, o torneiro, minhas leitoras?*

*É uma imitação do francês, escrita pelo Sr. José Romano.*

*Não era preciso a explicação; alguns galicismos do vocábulo e da frase, indicam à primeira vista que ali não há originalidade (...)*

*Assisti a uma segunda representação do Erro e Amor no teatro de S. Pedro. Repito o que disse; o drama não justifica o cuidado da decoração. A crítica séria não pode encontrar naquela produção o cumprimento dos preceitos da plástica; as cenas seguem-se, mas não se encadeiam; não se prepara a ação (...)*

*Assim se o desempenho do Erro e Amor foi inferior, estava na altura do...drama.*

*É a teoria das relações.<sup>1</sup>*

*Miguel, o torneiro*, em cartaz no Ginásio, e *Erro e Amor*, que estava sendo levada no São Pedro, foram ambas escritas por José Romano, teatrólogo português que, segundo Machado de Assis, não merecia este título, por desconhecer as normas que regiam este ofício. As críticas negativas aos trabalhos de José Romano, contudo, não foram um privilégio de Machado. Até mesmo em Portugal, sua terra natal, a crítica ilustrada não poupou José Romano de acusações similares às do folhetinista fluminense, muito embora este dramaturgo tenha sempre recebido aplausos das platéias.<sup>2</sup>

Mais interessante na fala de Machado, porém, é a indicação de que tanto o Ginásio quanto o São Pedro vinham encenando repertórios semelhantes. No final da década de 1850, dramaturgos pouco considerados pela crítica, como José Romano, iam cada vez mais sendo representados nos palcos do Rio de Janeiro, até mesmo no do Ginásio, que a crítica a duras penas tentava

resguardar de um processo que passou a interpretar como sinal de degradação da arte cênica e degeneração do teatro nacional.

Na sua coluna “Páginas Menores”, do **Correio Mercantil**, no ano de 1862, Souza Ferreira fazia um balanço dos trabalhos do Ginásio observando que, nos seus primeiros tempos, esse teatro caminhara “triumfante, protegido pela predileção do público, pela concorrência dos poetas e pela animação da imprensa”, mas na atualidade

*(...) bem como outros (teatros), pouca curiosidade desperta. Para este resultado muitas causas concorreram: o desmembramento da companhia, a combinação forçada de elementos heterogêneos, essa apatia que se apoderou dos espíritos, e o silêncio da imprensa, a pouca ou antes nenhuma atenção com que os nossos governos olham para os teatros.*<sup>3</sup>

Dentre as causas arroladas por Souza Ferreira para que o Ginásio supostamente não despertasse mais a curiosidade pública estavam uma certa “combinação forçada de elementos heterogêneos” e uma “apatia que se apoderou dos espíritos”. Embora Souza Ferreira não fosse mais explícito a respeito deste assunto no seu texto, não deve ter causado espanto aos leitores de seu folhetim semanal uma tal alusão, já que ela estava sendo feita num momento no qual o que mais reclamavam os folhetinistas dramáticos era esta opção generalizada por repertórios ecléticos, tanto mais lamentada porque atingira até mesmo o Ginásio. Há aqui, porém, um fato particularmente significativo: ainda que este crítico afirmasse que havia passado o tempo em que o Ginásio conquistava as platéias, o que ocorria na prática era justamente o contrário. Após vivenciar vários períodos de crise, desde que optara por este repertório dito eclético o Ginásio passou por períodos promissores, sendo justamente um deles este em que Souza Ferreira publicou o seu artigo.

A partir desta constatação algumas questões se colocam: por que os folhetinistas insistiam em afirmar que havia um período de “baixa” no fluminense, de maneira geral, e o Ginásio, em particular, quando eles vivenciavam

justamente uma realidade oposta? Qual o significado que estes repertórios ecléticos, abraçados por todas as companhias dramáticas do Rio de Janeiro, assumiam para espectadores que cada vez mais iam ao teatro? Não seria a vitória desta dramaturgia a explicitação de uma rejeição ao teatro realista?

### 1 – A respeito de uma dramaturgia “indesejada” e de “carpinteiros teatrais”

Ao adentrar a década de 60, o Ginásio se tornara um alvo dos críticos que lastimavam o fato de a companhia vir se afastando a olhos vistos do repertório realista. Dentre os diversos motivos arrolados para justificar esta surpreendente difusão de outros gêneros dramáticos no reduto do teatro realista, alguns se tornaram recorrentes, dentre eles um alegado descaso dos literatos em lutar pela regeneração do teatro no país, o que naquele contexto significava uma necessidade de adesão incondicional ao realismo.

Tal argumento geralmente aparecia nos debates acompanhado por discussões que diziam respeito à atividade crítica e à própria dramaturgia que se vinha produzindo no país. A ênfase atribuída ao papel do crítico não era irrelevante nas falas daqueles que debatiam tais assuntos. Ao contrário, ela quase sempre aparecia revestida de um grave sentido político, pois considerava-se, numa atitude quase que consensual, que

*Na ausência da crítica está a morte de todo o verbo literário. Quem diz produto intelectual diz crítica. É a razão para que todos os fatos morais se regenerem; e a crítica é o selo que deve acompanhar todas as produções da inteligência para autorizar-lhe o curso e a apreciação.*

*Entre nós, porém: desde quando o exercício da crítica acompanhou pari passu o desenvolvimento literário artístico do país? Nunca.<sup>4</sup>*

Por ser considerado um instrumento de efetivação de certos ideais letrados de transformação da sociedade, o teatro era visto como coisa muito séria, e a crítica como um meio eficiente de atingir-se um público, definido por

estes mesmo críticos, como pouco ou nada afeito às discussões literárias. Negando às platéias qualquer relação positiva com o intelecto, os discursos letrados iam, assim, reforçando para elas uma imagem de incapacidade de reflexão e, como decorrência disto, defendendo a idéia de que necessitavam ser conduzidas.

A campanha em prol da produção de uma dramaturgia voltada para estes mesmos fins pedagógicos baseou-se, por sua vez, em argumentos similares. Foi a afirmação do caráter formativo a ela atribuído o elemento em torno do qual elaborou-se todo um discurso, que passou a exigir dos dramaturgos uma atitude incondicional de levar ao público seus ensinamentos e preceitos morais “elevados”. Da forma como a dramaturgia vinha tomando outros rumos, porém, o que se alegava era que

*O tablado estragou a platéia – a platéia estragada reage agora sobre o tablado e impõe-lhe a lei do seu gosto pervertido. O elemento mais arruinado atualmente, não são as empresas, não são os artistas – é o público.<sup>5</sup>*

A constatação e os lamentos em torno da inversão de uma situação idealizada, na qual o gosto do público era quem determinava o que devia ser visto, sugere que aquela era uma realidade sobre a qual já não se teria um total controle, como anteriormente imaginou-se poder ter. Para tal propagação, porém, os literatos elaboraram também uma justificativa, reputando os empresários os responsáveis pela má escolha dos repertórios das companhias teatrais. Cedendo ao gosto dos espectadores e atendendo às suas exigências, em detrimento de um alinhamento com os ideais da arte, estes empresários teriam, de acordo com esta visão, estragado o tablado, mas engordado suas algibeiras.

Ainda no final da década de 50, o folhetinista “Carlos” da **Revista Popular**, mencionaria que tal fora o retorno de bilheteria que Joaquim Heliodoro tivera com a encenação de *Miguel, o torneiro* que

BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

*A empresa do Ginásio está agora como quer, entregou-se ao estudo da economia política e doméstica, aplicou às suas rendas a teoria de J. B. Say, e dentro de poucos meses afrontará o Banco do Brasil com o seu fundo de reserva. Por ora trata-se desse fundo, que é o principal; mais tarde se estenderá aos dividendos, e então valerá mais ser acionista do Ginásio, do que sócio de Rothschild (...)*<sup>6</sup>

Ainda que o objetivo de “Carlos” neste artigo fosse chamar a atenção dos seus leitores para aquilo que via como exagero na forma de os empresários auferirem lucros das suas empresas, ele acabava por fornecer elementos que permitem colocar em dúvida a idéia, amplamente propalada pela crítica, de que o teatro Ginásio passava por um período de “decadência”. Ao contrário, e a levar em conta sua avaliação, o teatro se transformara num ótimo negócio, e as bilheterias só faziam demonstrar que o período era de “vacas gordas”. Não se pode esquecer, contudo, que esta avaliação estava pautada por uma noção que tomava como ponto de partida a missão reservada aos homens de letras neste contexto, já que este sucesso era uma decorrência da propagação de uma dramaturgia pouco reconhecida por eles. De uma dramaturgia, poder-se-ia acrescentar, que aos poucos vinha descortinando uma noção nova sobre o teatro, isto é, passando a vê-lo não apenas como um gênero literário, mas como um fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores, público e crítica.

E se o repertório que vinha se firmando na ocasião era, como se dizia, um “amontoado de estruções e truanismo”, a razão para tal ordem de acontecimentos

*(...) era óbvia. Qualquer incapacidade se julga habilitado a ser comediante, ajunta a vontade à execução e produz uma aleijão, um Quasimodo, e por esta ou aquela consideração (principalmente no nosso país) aprova-se a comédia (...) e eis em cena o mirrado fruto do inepto, que em um momento de tresvario julgou dever ser autor.*<sup>7</sup>

Baseados no mesmo critério de superioridade intelectual anteriormente mencionado, os críticos mais radicais explicitavam de maneira incisiva o tanto de preconceito do qual estavam revestidos seus discursos. Incapazes de atribuir

aos escritores que não faziam parte do seu círculo qualquer capacidade criativa ou intelectual, só viam neles arremedos de dramaturgos ou “Quasimodos”. A explicitação desta noção, da forma como vinha sendo feita, por sua vez, permite ver que a crítica ao valor literário dos gêneros dramáticos, que começaram a se popularizar a partir dos anos 60, tinha uma filiação que remetia a formas de teatro “popular”, nas quais o texto era apenas um dos recursos utilizados em cena. E esses textos, para que alcançassem sucesso junto ao público, não necessariamente saíam da pena de um homem de letras. Ao contrário, cada vez mais indivíduos que dominavam os meandros da interpretação e dos segredos do palco, vinham investindo na profissão de dramaturgos, sendo esta sensação de “intromissão” o que parecia incomodar aos literatos da época.

Denominados pejorativamente “carpinteiros teatrais” estes novos dramaturgos que vinham conquistando espaço próprio dentro deste ambiente pouco receptivo tinham, no entanto, suas visões particulares a respeito da crítica. Souza Bastos, empresário, ator e autor português, reconhecia na crítica o direito de “avaliar o mérito das obras que sobem à cena e classificar seu desempenho”. No entanto, entendia que os folhetins dramáticos nos jornais eram muitas vezes entregues

*(...) a uns sujeitos, que trabalham de graça, unicamente em troca de bilhetes de entrada. E estes sujeitos escrevem ao sabor de suas conveniências, porque são amigos de um autor reputado, porque antipatizam com um autor que lhe não dá importância, ou porque fazem a corte a uma atriz.<sup>8</sup>*

Para Souza Bastos, portanto, a crítica não passava de uma “panelinha” regida por regras estranhas, e até mesmo escusas, incompatíveis com o *métier* do homem de teatro. Como consequência desta situação “anômala” tais indivíduos emitiam julgamentos norteados por critérios de conveniência pessoal, em nada compatíveis com a função que exerciam, que pressupunha, de acordo com seu ponto de vista, a idéia de imparcialidade.

Quanto à sua visão a respeito dos escritores teatrais, Souza Bastos foi ainda mais categórico: qualquer crítico que não soubesse reconhecer valor artístico nos trabalhos de certos dramaturgos, sobretudo nos daqueles que, como ele próprio, além de atores exerciam a função de autores, deveriam também fazer objeções aos trabalhos de Ésquilo, Sófocles e Aristófanes que representavam os papéis de suas peças, bem como a Shakespeare e Molière, que também foram atores. Afora estes nomes, havia para ele

*(...) em vários países, muitos outros autores mais ou menos distintos (que) têm sido escritores. Basta por exemplo citar (...) no Brasil, o Vasques. Entre nós (em Portugal) temos também a citar: Antônio José de Paula, Antônio Mendes Leal (...) César de Lacerda, Costa Lima (...) José Romano e outros.<sup>9</sup>*

Souza Bastos tocava, aqui, num ponto crucial para os críticos, isto é, a questão relativa ao valor artístico atribuído ao trabalho de indivíduos que, por não desfrutarem de uma educação formal e culta e fazer parte apenas do meio teatral, arrogavam-se um direito que supostamente não tinham: o de atuar num campo reservado a uns poucos escolhidos. Assim, ao colocar lado a lado Shakespeare e José Romano, Molière e Vasques, Souza Bastos procurava imprimir dignidade e legitimidade a um trabalho desconsiderado pelos literatos e, simultaneamente, demarcar para dramaturgos como ele próprio um papel representativo. Longe de serem ocasionais, enfim, tais aproximações nada mais eram do que um esforço no sentido de travar ligação com um certo lastro de “civilização”, o que se consubstanciava como uma espécie de prova de valor e adiantamento dos trabalhos destes “carpinteiros teatrais”. Mais do que isto, as avaliações de Souza Bastos podem ser consideradas emblemáticas, pois denotam um comportamento diferente na forma de avaliação de alguns dos indivíduos envolvidos com as artes cênicas da época perante os novos produtos culturais que iam surgindo e cuja circulação ampliava-se.

Noção semelhante a esta encontra-se no prefácio à peça *Abel e Caim* do mesmo Antônio Mendes Leal mencionado por Souza Bastos. Assinado pelo

dramaturgo português R. Paganino, este prefácio relata um episódio interessante. De acordo com Paganino,

*(...) a peça agradou muito às platéias, e desagradou imenso aos jornalistas; teve ao mesmo tempo, enquanto permaneceu em cena, os aplausos do público e as censuras dos periódicos (...)*

*Parece incrível mas é verdade: as obras que valem neste país são perseguidas e procuradas ao mesmo tempo, procuradas pelo público, espectadores ou leitores, conforme a composição se destina para o teatro ou para a imprensa; perseguidas por aqueles que mais as deveriam proteger – pelos jornalistas, crôniqueiros, noticiaristas (...)*

*O drama que se segue havia sido escrito por um rapaz com uma vida irregular talvez, com defeitos, vícios mesmo (...); mas com um talento verdadeiro, fora e acima desses elogios de comprades, dessas camarilhas de escrevinhadores, dessas patuscadas literárias, que se chamam júzos críticos (...)*

*Semelhante desprezo pela instituição era um ataque aos instituidores, que cumpria defender; embora o drama valesse, embora agradasse ao público (...) era preciso a todo o transe perseguir a peça, deprimir o autor, vingar os companheiros e compadres finalmente.<sup>10</sup>*

Corroborando as mesmas idéias expressas por Souza Bastos, R. Paganino apontava para aquilo que via como um descompasso entre crítica e o público, e para um conflito inerente à própria postura da crítica ilustrada, que parecia contentar-se com a idéia de que um dramaturgo podia obter reconhecimento através dos elogios de meia dúzia de pessoas, esquecendo-se de que a realidade do teatro é outra, e que a falta de aplausos consubstancia-se para o autor como fracasso.

Por outro lado, no tom irônico contido na expressão “desprezo pela instituição” residia o cerne do pensamento desenvolvido por Paganino, confirmando a importância de uma teia de relações pessoais para o acesso a um grupo fechado, simultaneamente sugerindo a existência de hierarquias dentro deste grupo que deveriam ser respeitadas. Para escritores que não participassem das “panelinhas” literárias, ou pelo menos fossem simpáticos a elas, restava, dentro deste raciocínio, deparar-se com ataques e exprobações.

Assim aos poucos vão emergindo destas falas alguns elementos dignos de observação por ajudarem a entender a ambigüidade inerente ao fato de falar-se

de decadência do teatro quando este passava por um processo visível de popularização. Esta tensão parecia ser decorrente de dois tipos de exigências conflitantes. De um lado, estavam aquelas que provinham da formação erudita, compartilhada pelos literatos, que exigia de sua parte uma atitude missionária e pedagógica frente ao restante da sociedade. De outro lado, estariam as exigências de um público ao qual se queria conquistar e, sobretudo, direcionar, mas cujas preferências, quando satisfeitas, negavam as representações construídas em torno da missão dos homens de letras.

E assim como o sentimento de engajamento em torno de uma mesma causa, supostamente partilhado pelos literatos, evidenciava a tentativa de construção contínua de uma identidade comum aos que deveriam envolver-se com a dramaturgia na ocasião, a existência dos conflitos localizados em torno da expressão “carpinteiro teatral” atesta para matizes nesta idealizada homogeneidade e um outro nível de articulação de identidades possível de ser identificado nestas falas.

Com efeito, o lugar reservado a estes dramaturgos pouco considerados aponta para um fator básico de diferenciação, a saber, justamente a tal origem ilustrada da qual autores como José Romano e A. Mendes Leal, dentre outros, não desfrutavam. E, se ao ingressarem na literatura dramática, estes escritores o fizeram, por assim dizer, pela “porta dos fundos”, nada poderia ser considerado mais excêntrico para indivíduos que faziam da literatura uma trincheira de defesa de um lugar privilegiado para si dentro de uma sociedade na qual a valorização das atividades do intelecto tornara-se um símbolo de diferenciação e marca de *status*. Aceitar estes “carpinteiros teatrais” no seu círculo fechado transformava-se, para aqueles literatos, numa espécie de perda da base de sustentação moral que justificava seus argumentos e intenções de intervenção social. Desconsiderar esta incômoda presença, como já era de se esperar, foi a postura assumida por muitos deles, que colocaram-se como meta a busca de justificativas para este movimento de exclusão.

Não é de estranhar, dentro deste quadro que vimos descrevendo, que a popularidade experimentada pelos “carpinteiros teatrais” fosse considerada algo nocivo, por atestar seu interesse primeiro de ir ao encontro do gosto do público. Já para um José Romano, ao contrário, a popularidade nada mais era do que o reconhecimento público de uma longa trajetória de trabalho e estudos. Aos vinte anos quando, após a morte de seu pai, viu findar seus sonhos de ingresso na universidade, este escritor começou

*(...) uma nova vida (...) um dia lançando mão da pena tracei no papel alguns versos (...) o gosto do estudo desenvolvia-se em mim de dia-a-dia, de hora em hora, e levado por uma força estranha, por um inexprimível desejo comecei a estudar e a escrever (...) De então para cá tenho escrito 13 ou 14 comédias originais, e não sei quantas imitações e traduções, tanto do francês como do espanhol (...) Mas quantos sacrifícios, quantas vicissitudes me tem custado essa pouca glória porque morro (...) Todavia tenho tido a coragem de afrontar altivo todos os revezes e tenho prosseguido no meu caminho cheio de esperança, e confiado no futuro. A minha ambição é a glória (...)<sup>11</sup>*

Para José Romano, não só a glória era a recompensa almejada por um trabalho no qual investira anos de dedicação. Esta glória, antes de tudo, estava revestida de um sentido de dignidade bastante diferente daquele veiculado pela crítica, indicando o significado polissêmico de um sentimento que inúmeras vezes ficava submerso sob os discursos de caráter homogeneizador.

Constituindo-se como um campo de efetivação de diferentes identidades, a dramaturgia mostrava assim ser um local propício a tensões e conflitos entre grupos diversos, explicitando como as hierarquias construídas em seu nome eram regidas por outros motivos além dos estéticos.

E estas tensões e conflitos não se davam apenas entre grupos, mas até mesmo no interior de um grupo supostamente homogêneo, como o dos literatos. Censor indicado para analisar a comédia *Feio de corpo, bonito d’alma*, de José Romano, enviada ao Conservatório Dramático pelo Ginásio, Antônio Vitorino de Barros emitiu à peça um parecer bastante favorável. Segundo ele, era perceptível nela o

*(...) espetáculo da virtude, da honestidade e do bem sendo oferecido pelas ações nobres de um artesão, que (o autor) não carrega de contrastes para dar-lhe relevo (...)*

*Estes contrastes, que são do peito dos escritores da escola realista, que os julgam os palácios de suas composições, não entraram no plano que o Sr. José Romano delineou quando escreveu a sua comédia (...)*

*Qualquer outro aproveitava-se da oportunidade para preleções sobre a emancipação do trabalho (...), desencadearia uma epopéia em favor do ferreiro elevado à categoria de Vulcano (...) fabricando raios com que fulminaria fidalgos, barões (...) e comendadores (...)*

*Peças desta ordem estão acima da censura por mais exigente que seja e não haverá aí escrúpulos que possa privar nossos teatros da sua representação.<sup>12</sup>*

Crítico confesso do realismo, desde que o Ginásio encenou *Mulheres de Mármore*, Vitorino de Barros manteve-se, como se vê, fiel aos seus princípios. Ao contrário daqueles que viam na nova estética uma “escola de costumes”, este censor a via como um foco de degradação dos costumes e de conturbação da ordem social. Em contrapartida, considerava a produção de um José Romano bem menos perigosa, por não propalar qualquer tipo de inversão do tradicionalmente estabelecido.

No Brasil, o ator Vasques, um dos mais representativos “carpinteiros teatrais” fluminenses do séc. XIX, foi também alvo de críticas favoráveis e desfavoráveis como as feitas a José Romano e Antônio Mendes Leal, e não foram raras as ocasiões em que levantou a voz para fazer sua própria defesa. No prefácio à edição de sua cena cômica *As Pitadas do Velho Cosme*, respondendo a críticas publicadas num jornal da Corte, Vasques foi enfático:

*Ao público, só ao público, é que devo mais esta inspiração, pois que com tanta benevolência tem acolhido as minhas composições (...)*

*Esse ou esses que me mordem, nem ao menos têm o bom senso de observar que a paródia só se faz ao mérito, e que a caricatura burlesca não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições. Termino aqui; nesta meia dúzia de palavras tenho duas missões a cumprir: a primeira é agradecer ao público pela maneira por que me tem compreendido e animado; e a segunda é dizer a esse ou esses que não me compreendem, que neste mundo há uma senhora tão velha como ele, cega desde nascença, chamada ignorância, mãe de um menino que anda por aí muito mal criado, chamado atrevimento.<sup>13</sup>*

Vasques defendeu sua cena cômica como sendo um gênero dramático que não deveria ser motivo de vergonha para os autores que a ele se dedicavam, muito menos para os que lhe serviam de inspiração. A prova do valor de tais composições estaria, segundo ele, na maneira como o público as recebia, e se conseguia agradar ao público, concluía, o dramaturgo deveria dar-se por satisfeito. Deslocando o problema tradicionalmente colocado em torno da questão do gênero dramático para um campo no qual estaria em embate o “novo” e o “antigo”, Vasques procurava ampliar o debate, ao mesmo tempo em que valorizava um elemento até então não privilegiado: o julgamento do público.

Em fins da década de 60, este tipo de atitude passou a ser cada vez mais utilizada como forma de legitimar a propagação de uma dramaturgia vista como “menor”, renunciando não uma suposta decadência da cena nacional, mas a derrocada de certos sentidos veiculados pelos literatos, e antevendo para o teatro nacional o começo de uma história diferente.

## **2 – Simplesmente “o Vasques”, quando não “o Chico”**

Francisco Correa Vasques foi um destes atores que conheceu intimamente a arte de comunicar-se com o público. A extensão do seu sucesso pode ser avaliada pelo tratamento dispensado a ele pelo seus contemporâneos. “O Chico”, para os mais íntimos, ou simplesmente “O Vasques”, com a maior familiaridade, para imprensa e admiradores, sempre contou com os aplausos e a simpatia das platéias. Simpatia e aplausos estes que desfrutou desde o início de sua carreira, na companhia de João Caetano, até a época de seu falecimento, quando recebeu de amigos e admiradores uma manifestação pública de pesar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro pelas quais passou o seu cortejo fúnebre.<sup>14</sup> Seus benefícios, segundo consta, não precisavam de recomendação, e devia dar-se por satisfeito quem conseguisse arranjar um lugarzinho na platéia ou no camarote.<sup>15</sup>

No ano de 1868, em pleno auge de sua carreira, o **Diário do Rio de Janeiro** publicou a seguinte crítica a respeito de uma peça de sua autoria que estava sendo levada no teatro Fênix Dramática:

*Os meus leitores sabem quem foi Orfeu: isso sabem. Sabem que foi filho nada menos do que do Sr. Apolo, que lá do Olimpo se empregava em proteger músicos e poetas. Noblesse obligé: filho de tal senhor não podia deixar de ser músico e com efeito o foi, tocando para com tanta maestria que fazia mover as pedras.*

*É preciso porém saber que neste gênero tem tido muitos iguais se não superiores; há por aí muito músico que faz mover pedras, e até creio que montanhas haja vista a alguns tocadores de harpa encantadores que aí andam pelas ruas (...)*

*Ora, eu creio que a dificuldade está em as poder mover, que seja de cá para lá ou de lá para cá; parece-me a coisa mais indiferente do mundo. É mover. (...)*

*O Sr. Offenbach achou quem lhe alinhasse certas palavrinhas e, tendo o trabalho de as animar e fazer repetir em diferentes ritmos e cadências, teve a habilidade de fazer mover muita pedra para ir ouvir uma coisa a que ele deu o nome de Orfeu nos Infernos (...)*

*Mas quem pode dizer onde é o limite das coisas humanas? O Sr. Offenbach atraiu muita gente e pedras; pois mais do que ele está atraindo o Sr. Vasques na Fênix Dramática, com a sua inigualável composição Orfeu na Roça.*

*Chamo-a inigualável porque realmente não sei que nome tenha em literatura semelhante composição. Não é Orfeu nos Infernos mas segue-o tanto o passo que o melhor nome que o Sr. Vasques podia dar à sua composição seria – À Sombra de Orfeu.*

*E sendo a sombra de Orfeu dirige-se por tal modo e com tanto desembaraço que todos dirão que é uma obra puramente original.*

*Felicitemos o Sr. Vasques pela idéia: felicitamo-lo pelo modo por que tanto ele como todos os seus companheiros compreenderam e desempenharam as partes que lhes foram confiadas; e felicitamos o público fluminense pelas gargalhadas que tem dado e há de dar á custa do Sr. Vasques.<sup>16</sup>*

Após permanecer por uma semana em cartaz, **Orfeu na Roça**, paródia do ator Vasques ao **Orfeu nos Infernos**, de Offenbach, já havia conquistado o público.<sup>17</sup> No entanto, ainda que constatando esta recepção positiva, o autor do texto, um certo “Demócrito”, não deixou de colocar em dúvida a legitimidade desta acolhida, e isto ele o fez utilizando-se de dois argumentos. Em primeiro lugar, criticando a febre de fortuna que vinha acometendo certas pessoas envolvidas com o teatro, entenda-se os empresários. No dia seguinte ao da publicação deste artigo, o **Jornal do Commercio** lançou mão dos mesmos argumentos para fazer alusão ao Orfeu do Vasques, sublinhando que “o Orfeu

*Não contente de ter enriquecido o empresário do Alcazar, lá anda agora a contos com a associação da Fênix Dramática, que já começa a encontrar dificuldades na colocação lucrativa dos seus capitais.*

*Alguns sócios votam pela aquisição dos bonds do governo; outros falam na construção de um teatro modelo; o Vasques é da opinião de que se compre ouro; o Heller (empresário do Fênix) quer apólices (...); enfim, se o leitor pudesse, como eu, assistir a qualquer discussão daqueles senhores, saía de lá doido! (...)*

*Como eu ia dizendo, lá pela rua da Ajuda correm as coisas em maré de prosperidade – enchentes ou antes invasões sucessivas -, bilhetes a prêmio alto e fixo -, empurrões de toda a casta para alcançar uma cadeira de frente -, e outras coisinhas que seguem de perto os espetáculos que dão no gôto de uma população inteira.<sup>18</sup>*

Tanto “Demócrito” quanto o anônimo do **Jornal do Commercio** pareciam estar convencidos de uma coisa: tanto importava, para certos empresários, que “pedra se movia” e “para que lado fosse movida”, desde que o objetivo de “dar no gôto da platéia” fosse atingido. Ambos, assim, associavam a popularidade ao lucro, depreciando-a enquanto critério legítimo para mensurar o valor de uma obra de arte.

O segundo argumento de “Demócrito” se concentrava na idéia de que, em busca apenas do sucesso, dramaturgos talentosos para “alinhar certas palavrinhas” e orná-las com “diferentes ritmos e cadências” vinham atraindo muita gente aos teatros, e ao fazer tal observação “Demócrito” estava criticando tanto Offenbach quanto Vasques, enquanto parodiadores.

A origem do Orfeu de Offenbach e a da versão brasileira do Vasques podem ajudar a elucidar melhor esta questão. *Orfeu nos Infernos* é a lenda grega recontada de um músico – Orfeu –, que sai do Olimpo e desce ao mundo dos mortos para de lá trazer sua consorte – Eurídice –, a quem muito amava e com cuja morte não se conformava. A lenda de Orfeu serviu de inspiração para diferentes óperas. No séc. XV foi transformada numa tragédia lírica de nome *Orfeu*, de autoria de Politien, representada em Mantue (1483). No séc. XVII, inspirou a composição do drama lírico *Orfeu e Eurídice*, escrito em versos italianos, e representada no Louvre em 26 de fevereiro de 1647. No séc. XVIII, reapareceu como uma ópera em três atos, de nome *Orfeu*, musicada por Gluck,

e representada pela primeira vez na Academia de Música de Paris, no dia 2 de outubro de 1774.<sup>19</sup>

Ao reescrever a lenda de Orfeu, no séc. XIX, Offenbach inovou, baseando sua opereta numa versão bastante peculiar da história e recheando-a de elementos satíricos, escandalizando críticos e escritores franceses, que o acusaram de profanar os deuses romanos. Na trama da sua opereta, Orfeu e Eurídice não eram tão apaixonados e fiéis um ao outro, como nas outras versões da lenda, e cultivavam amores extra-conjugais e escusos, dos quais não escapava sequer o Olimpo, onde reinava a desarmonia entre os casais, e eram comuns as “escapulidas” noturnas dos esposos.

Das diferenças introduzidas por Offenbach, contudo, a mais marcante residia na idéia de que todos os personagens da ópera oitocentista

*(...) neste e noutro mundo, só mantém as aparências por causa da opinião pública que, fazendo as vezes do coro grego, reivindicava o papel moralizante da peça: “Je suis l’opinion publique/ un personnage symbolique/ Ce qu’on appelle un raisonneur”.*<sup>20</sup>

Se compararmos a função do *raisonneur* das comédias realistas ao do novo *raisonneur* instituído pelo Orfeu, podemos perceber uma diferença significativa, pois este personagem, revestido de novas feições, retirava simbolicamente das mãos dos literatos o direito de julgamento, transferindo-o para a opinião pública. E se a opinião pública fora até aquele momento reputada incapaz de proferir qualquer tipo de censura, posto que supostamente carente de “luzes” para tal, a transformação operada tinha mesmo um sentido “revolucionário”.

Além desta mudança, o *Orfeu nos Infernos* realizou uma outra ao trabalhar os temas da família e do casamento, deslocando um foco de abordagem tradicionalmente valorizado pelo realismo. Ao invés de uma postura sisuda e de uma crítica permeada por teses moralmente rígidas subjacentes ao texto, a opereta utilizava-se de uma linguagem jocosa, lançando mão da dubiedade de

sentidos para fazer uma leitura crítica de tais instituições. O que Offenbach parecia haver percebido era que a propaganda direta e explícita pela arte acabava por afastar o público, pois a platéia, por mais “ilustrada” que fosse, ia ao teatro para divertir-se e desfrutar de momentos de prazer. Assim, através do artifício do riso, o espectador era levado a se identificar e a pensar nas mazelas de uma sociedade que, apesar de pintada como grave e sóbria pela dramaturgia realista, tinha o seu forte lado de frivolidade e hipocrisia.

A paródia do Vasques à paródia de Offenbach manteve estas mesmas características, mas traduzindo as questões abordadas em termos que puderam ser captados pelo público fluminense. E isto foi bem percebido por um crítico da época que afirmou

*Desta vez Vasques lavrou um tento.  
O enredo da ópera constitui o enredo da paródia. Sem que esta seja uma tradução, tem não obstante todo o aticismo daquela.  
No gênero burlesco, depois de Fábia, do Palha, só a paródia de Vasques.  
A paródia de Offenbach é já de si burlesca. Dali ao ridículo pouco vai.  
Não obstante o diretor da Fênix soube vertê-la para os usos e costumes de nossa população do interior, conservando-lhe todo o chiste e evitando a queda.<sup>21</sup>*

Rendendo-se à habilidade e perspicácia do Vasques, que parecia ter encontrado a fórmula ideal do sucesso, o autor deste artigo elogiava, “de quebra”, a elegância e sobriedade da linguagem utilizada pelo dramaturgo, localizando nela a presença da tal “moralidade” que na época se exigia do escritor dramático.

Segundo Décio de A. Prado, o êxito do Vasques foi justamente o de ter casado “França e Brasil, Offenbach e Martins Pena”, num movimento original cujo resultado fora uma paródia de costumes brasileiros.<sup>22</sup> Assim, nas suas mãos, Orfeu apareceu como o músico Zeferino Rabeca; Morfeu, o deus do sono, transformou-se em Joaquim Preguiça; Cupido passou a responder pelo familiar apelido Quinquim das Moças, e a Opinião Pública, o *raisonneur*, foi batizada com

o nome de Chico da Venda, um simples pedestre, que já na primeira cena da paródia dizia a que tinha vindo:

*Sou pedestre, bem sei, mas sou honrado  
Gozando neste lugar grande influência  
Guio fielmente o bem, puno o malvado  
Minha espada simboliza – a Providência.*

*Julgando o mundo hoje venho  
Com minha cortante espada  
Resolver se esta paródia  
Merece ser estimada.<sup>23</sup>*

No entanto, o que “Demócrito” não mencionava na sua crítica era que, aquilo que ironicamente denominava de idéia “nova” ou “composição inigualável” do Vasques, nada mais era do que o coroamento de uma carreira de dramaturgo, associada à de ator, desenvolvida ao longo de toda uma década de atividade artística.

Desde *O Sr. José Maria assombrado pelo Mágico*, primeira cena cômica escrita para um espetáculo em seu próprio benefício,<sup>24</sup> quando ainda fazia parte da companhia de João Caetano, Vasques começou a exercitar a dramaturgia, que não mais abandonou até o final de sua vida. Mais interessante do que este fato, contudo, é que a maior concentração desta produção dramática deu-se justamente entre os anos de 1860 e 1867, período em que o autor trabalhou regularmente na companhia do Ginásio, da qual só saiu para montar sua própria empresa dramática.<sup>25</sup>

O primeiro ingresso de Vasques no Ginásio deu-se em dezembro de 1858, retirando-se ele do elenco deste teatro em 1859, para acompanhar Germano de Oliveira e sua companhia dramática a Pernambuco. Desta província Vasques retornou em 1859, e após uma breve passagem pelo teatro de Variedades, de Furtado Coelho, escriturou-se no Ginásio em 1860, ali permanecendo por sete anos.

Se a primeira escrituração do Vasques no Ginásio durou apenas alguns meses coincidiu, todavia, com uma série de acontecimentos já mencionados neste trabalho, a saber, o retorno da empresa de Heliodoro da Bahia, de onde o elenco voltou desfalcado, o fracasso de *Asas de um Anjo* e a inauguração do Alcazar. Diante de um tal contexto de atribulações pelo qual vinha passando o Ginásio é bem provável que a contratação do Vasques tivesse sido uma estratégia, dentre outras, posta em prática por Joaquim Heliodoro para reerguer sua companhia, uma vez que este ator já fazia sucesso no teatro de São Pedro. Por fim, um outro acontecimento parece ter pesado para sua entrada no Ginásio: a perda do cômico Martins para a empresa do São Pedro, que então passou a contar com dois atores especializados neste gênero, a saber, o mesmo Martins e Martinho Correa Vasques, irmão do “Chico”.<sup>26</sup>

Vindo ainda reforçar esta hipótese de que a contratação do Vasques teve como objetivo ajudar a reerguer a companhia do Ginásio existe ainda um outro indício. Refiro-me ao fato de que todos estes acontecimentos ocorreram justamente num momento no qual a empresa começou a diversificar seu repertório, até então dedicado majoritariamente à dramaturgia realista. No ano de 1859, o nome de Vasques constaria do elenco da aqui já mencionada revista – *As Surpresas do Sr. José da Piedade* –, e de uma série de outras representações em diferentes gêneros como dramalhões, comédias e de uma ou outra cena cômica.

No dia 18 de julho de 1863, quando o ator e dramaturgo português César de Lacerda aportou no Rio para sua primeira temporada<sup>27</sup>, Vasques foi o ator que participou de quase todas as encenações das suas peças no Ginásio, muitas vezes contracenando com o próprio Lacerda. Da sua atuação conjunta surgiram laços de amizade que se mantiveram até a morte do ator brasileiro, e levaram Lacerda a declarar, em determinada ocasião, sentir-se honrado por gozar da sua amizade e alimentar por Vasques uma “quase veneração pelos seus enormes merecimentos”.<sup>28</sup>

Em certa ocasião, nesta mesma temporada, Lacerda relatou um incidente no qual ele e Vasques viram-se envolvidos durante a encenação de uma de suas peças no Ginásio. Segundo o ator português, Vasques teria provocado uma explosão de gargalhadas no teatro, e isto numa determinada cena “daquelas sérias, seríssima, pelo menos assim imaginei ao escrevê-la”. Concluindo seu relato, Lacerda elogiaria Vasques, e diria ter ele

*(...) a proverbial graça, naturalíssima, espontânea, vinculada desde pequeno à organização, àquele todo do artista! É o Taborda, é o Antônio Pedro brasileiro, e se-lo-ia também em Portugal se para cá viesse.*<sup>29</sup>

Apontar similitudes de interpretação entre Vasques, Taborda e Antônio Pedro, os dois mais famosos comédicos portugueses da ocasião, é reconhecer que os três tinham uma formação profissional similar e que compartilhavam de uma mesma tradição de representação. Por outro lado, tais associações saíam da pena de César de Lacerda que, de acordo com Souza Bastos, foi ator pouco talentoso, mas notabilizou-se como autor, e “mostrou conhecer o teatro como poucos. Por vezes lhe chamaram ‘carpinteiro teatral’ os que nem para sapateiro serviam”.<sup>30</sup>

Que Vasques dominasse certos recursos cênicos não é de se estranhar, sobretudo se for levado em conta suas passagens pela Barraca do Teles ou a das Três Cidras do Amor, uma dentre as muitas montadas no Campo de Santana pela ocasião da festa do Divino Espírito Santo, na Corte.<sup>31</sup> De acordo com Melo Moraes Filho, os espetáculos representados nestas barracas constituíam o divertimento predileto da festa e, não obstante a existência de outras barracas, era a do Teles a mais procurada:

*E quem, a freqüentava?*

*A plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras (...)*

*O que é verdade é que o galã Pimentel, o Monclair, o Vasques e o Pinheiro Júnior tiveram como seu primeiro mestre o empresário das Três Cidras do Amor, e quando de lá saíram foi entrar no caminho da arte, das letras e da glória (...)*

*O teatro do Teles era iluminado a velas e azeite, pagava-se 500 réis de entrada, incluindo neste preço o bilhete de rifa, tinha, além da orquestra para a grande divisão do*

*cenário, uma outra de violão, flauta e cavaquinho, que tocava oculta quando dançavam os bonecos.*

*Depois da "overture" – uma valsa ou uma polka – subia o pano. Como introdução à noite artística, engolia espadas, comia fogo, fazia mágicas (...)*

*Descendo o pano e subindo de novo, representava-se "O Judas em Sábado de Aleluia", por exemplo; havia ginástica, cantava-se a ária do capitão matamouros ou coisa semelhante, como conclusão da primeira parte da récita.<sup>32</sup>*

A julgar pelas reminiscências de Melo Moraes Filho, havia uma dupla tradição que Vasques herdara dos seus tempos do Teles, isto é, a de representar para um público heterogêneo, e a de estar preparado para atuar em diferentes gêneros, porque do repertório das Três Cidras do Amor fazia parte desde peças de Martins Pena até cantorias, mágicas, imitações, números de ginástica, dançados e teatrinho de bonecos. E, sem dúvida, esta tradição dever ter pesado bastante quando Vasques resolveu tomar da pena e escrever suas peças, mais particularmente suas cenas cômicas.

O leitor talvez se recorde de que, ao me referir às comédias realistas, no primeiro capítulo, procurei explicitar suas características formais, tendo em vista contrapô-las aos dramas românticos, tragédias e melodramas. Quando o realismo, já na década de 60, foi cedendo espaço a gêneros dramáticos pejorativamente denominados de "menores", "baixos" ou "alegres", os que começaram a imperar foram as operetas, os vaudevilles, as mágicas, as revistas, as burletas e também as cenas cômicas.<sup>33</sup> Estas últimas eram monólogos ou diálogos escritos em prosa, representados em veia paródica, recheados de música, aproveitando melodias conhecidas do público, como já fazia o vaudeville francês, e abordavam assuntos do dia-a-dia, que vinham chamando a atenção da sociedade.

Vasques foi um mestre neste gênero. Um ano após haver-se escriturado na companhia do Ginásio, e como conseqüência da sua atividade de dramaturgo cada vez mais intensa, ele já conseguia arrancar elogios de alguns admiradores, que não se furtavam a afirmar - "se continuar assim com igual esforço poderá aspirar em prazo não muito longo a herança do sempre lembrado Vítor Porfírio

de Borja, o mais notável que tem figurado na cena brasileira”.<sup>34</sup> Outros, ao contrário, achavam que os atores do Ginásio viessem se esmerando para virar “saltimbancos parodiadores insuportáveis”.<sup>35</sup>

As alusões aos saltimbancos e a Vítor Porfírio de Borja nestes textos não são simples associações estabelecidas por admiradores fiéis ou reprovadores exaltados. Porfírio de Borja foi um ator português que veio para o Brasil no séc. XVIII, trabalhou no teatrinho da rua dos Arcos (1833), e depois no São Januário. Posteriormente transferiu-se para o São Pedro de Alcântara, com idade já bastante avançada, onde provavelmente contracenou com Vasques. Porfírio de Borja especializou-se em papéis bufos, com preferência pelos entremezes, em que se cantava e dançava à moda portuguesa.

Introduzidos em Portugal pelas companhias dramáticas ambulantes espanholas no séc. XVIII, os entremezes eram textos curtos representados pelos *titereros* nas feiras e nos adros das igrejas e dos arraiais das cidades e vilas.<sup>36</sup> Embora houvesse do entremez um texto escrito, eles ofereciam rubricas e indicações que propiciavam o exercício da improvisação no palco, através da qual o ator acabava de “escrever” o texto em cena, funcionando como uma espécie de co-autor, sendo justamente a presença destes processos artísticos de origem “popular”, que criam sobre a improvisação e sobre abundante material da época, uma das características que mais aproximam os textos do ator Vasques dos entremezes portugueses. Mas ainda que tais influências possam ser localizadas nos textos deste dramaturgo, ele não se limitou a simplesmente adaptá-las aos palcos fluminenses. Pelo contrário, Vasques soube apropriar-se delas para ir além, ajudando a delinear as feições de uma dramaturgia cômica que aos poucos celebrava e assumia sua diferenciação e identidade frente a outras.

O mais importante a ressaltar a esta altura, contudo, é que Vasques, Porfírio de Borja, saltimbancos e entremezes tinham em comum uma origem cultural “popular” a ligá-los, sendo justamente esta relação de proximidade que

interessa sublinhar, por revelar a convivência e disputa de tipos de espetáculos que estão hoje muito afastados, mas na segunda metade do séc. XIX ainda estavam muito próximos. Teatro e circo, significativamente, eram muito populares no período, a ponto de muitas vezes ocuparem os mesmos espaços e atraírem um mesmo público, contradizendo uma visão letrada de que quem os freqüentava eram espectadores de origens sociais diferentes.

Responsável pela revisão semanal dos espetáculos da Corte no **Correio Mercantil**, entre os anos de 1849 e 1850, Gonçalves Dias foi dos poucos folhetinistas dramáticos que abriu espaço nos seus textos para fazer crítica dos espetáculos circenses.<sup>37</sup> Quando em outubro de 1849 a companhia eqüestre do Circo Olímpico instalou-se na cidade para uma temporada, este folhetinista registrou em vários de seus artigos que seus espetáculos foram imensa e justamente freqüentados, pois os divertimentos apresentados faziam juz a tais “enchentes”. Nesta mesma ocasião acabara de instalar-se no teatro de São Januário uma companhia lírica francesa recém-chegada à Corte. Como era de se esperar, levando-se em conta a paixão que o teatro lírico despertava nas platéias fluminenses,<sup>38</sup> a estréia desta companhia prometia ser um sucesso. No entanto, por haver sido transferido o espetáculo inaugural,

*(...) aconteceu que o vieram a dar no mesmo dia em que se abriu o circo da rua do Lavradio. A novidade é sempre novidade, e conquanto ainda não se soubesse que tais eram os recém-chegados, o teatro estava quase deserto.<sup>39</sup>*

Gonçalves Dias mencionava aqui algo significativo: mesmo sendo o espetáculo do São Januário de uma companhia lírica, e a despeito da atração que tal divertimento exercia sobre os espectadores dos teatros da cidade, a estréia foi um fracasso. O circo, portanto, parecia desfrutar do mesmo prestígio (talvez até maior) que a ópera na ocasião o que, de resto, não era algo restrito ao Rio de Janeiro. A descoberta das potencialidades do cavalo em cena datava de meados do séc. XVIII, e desde este período o circo tornara-se muito popular

na França e na Inglaterra, lá também gozando da mesma receptividade que a ópera e sendo encarado com a mesma seriedade.<sup>40</sup>

Deste prestígio em terras fluminenses o circo desfrutou ainda por muito tempo, a ponto de no dia 19 de fevereiro de 1871 ser inaugurado na Corte um teatro, denominado Imperial D. Pedro II, que tinha um palco projetado para mover-se, descobrindo um picadeiro. Além disto, sua entrada denotava este duplo fim para o qual foi projetado, pois possuía uma rampa por onde entravam animais de grande porte, jaulas e carruagens.<sup>41</sup>

Em julho de 1876, o Imperial D. Pedro II recebeu a visita de uma Companhia de Fenômenos, dirigida por um certo Dr. Schuman, composta por engolidores de facas, harpistas, trapezistas, tocadores de rabeça e prestidigitadores. Na ocasião, apresentava-se na cidade o Circo Chiarini que, segundo notícias publicadas nos jornais da cidade, era freqüentado por “boas famílias”, o que o vinha transformando num local de divertimento propício a espectadores interessados em usufruir de um divertimento “decente”. No dia 22 de junho, a Companhia de Fenômenos do Imperial D. Pedro II ofereceu ao público fluminense um espetáculo do qual participaram alguns artistas do Circo Chiarini, e contou com a presença de ninguém menos que Suas Majestades Imperiais.<sup>42</sup>

Se na década de 70 os espetáculos circenses atraíam platéias tão diversificadas, isto foi o resultado de um movimento que, como vimos procurando mostrar, começou a tomar corpo pelo menos duas décadas antes, numa ocasião em que grande parte dos discursos dos folhetinistas dramáticos começaram a explicitar um esforço no sentido de diferenciação entre os espetáculos circenses e os apresentados nos teatros. Nas suas falas quase sempre alegava-se que esta preferência do fluminense pelo circo denotava uma resistência a “civilizar-se” e cobrava-se da imprensa e autoridades governamentais um maior empenho para que se pusesse termo a tal ordem de coisas.

A propagação destes espetáculos, contudo, não poupou sequer o Ginásio, que também prestou-se a receber no seu palco os prestidigitadores, mágicos e imitadores, ainda que em tais ocasiões a imprensa se apressasse em afirmar que tais espetáculos eram superiores aos similares apresentados nos outros teatros, já que seus protagonistas vinham diretamente da Europa. E assim como ocorria com outras casas de espetáculos, a platéia do Ginásio os aplaudia com entusiasmo, bem como S.S.M.M.I.I. que, ao que parece, gostavam bastante deste tipo de representações.<sup>43</sup>

Em julho de 1862, a capital do império recebeu a visita do circo Grande Oceano, dirigido por Spalding e Rodgers, recém-chegado dos Estados Unidos. Tendo estreado no dia 5, o circo Grande Oceano atraiu, segundo o **Correio Mercantil**

*numeroso concurso de espectadores, que avaliamos em 2500 pessoas (que) aglomeravam-se no recinto simples, mas elegantemente construído (...). A curiosidade excitada pelas promessas e anúncios foi plenamente satisfeita; a companhia americana é, com efeito, a melhor que temos visto na Corte (...)*<sup>44</sup>

Os espetáculos oferecidos nos dias subseqüentes foram também muito concorridos. Para a **Semana Ilustrada**, tanta euforia por parte da população fluminense tinha lá suas explicações, uma vez que não havia como resistir à

*(...) corrente de entusiasmo que desperta Miss Kate Ormond, que perfura ao mesmo tempo os arcos de papel e o coração dos espectadores(...)*

*Enquanto Miss Kate salta e conquista corações, os artistas dramáticos estão em férias forçadas.*

*Mas infelizmente, como diz Vasques, no Novo Otelo, o gênio tem barriga como o cavalo, e se os do círculo Oceânico começam a faltar, os gênios (dos teatros dramáticos) estão em dieta rigorosa, regimem que pode ser muito salutar mas que nada tem de fortificante. Entretanto, ainda desta vez justifica-se o público. Avesaram-no a aborrecer-se nos espetáculos dramáticos e ele atira-se à novidade para distrair-se (...)*

*Verifica-se agora mais do que nunca o provérbio popular- "Casa em que não há pão todos gritam e ninguém tem razão".<sup>45</sup>*

Levando-se em consideração os argumentos utilizados pela **Semana Ilustrada**, a receptividade ao circo era reputada, em parte, à atração exercida sobre um público pouco rigoroso e muito afeito às novidades dos espetáculos circenses e, em parte, à má qualidade dos espetáculos teatrais que estavam sendo levados na ocasião. Diante disto, concluiria este articulista, só restava render-se à realidade dos fatos, e procurar entender esta escolha do público que, afinal, queria, antes de tudo, divertir-se.

Que o circo Grande Oceano tenha posto os teatros em dieta rigorosa, parece não haver dúvidas, pois a própria **Semana Ilustrada** render-se-ia aos encantos de Miss Kate, Mrs. Bella Rodgers, e até mesmo de Hiram, o cavalo de Mr. Rodgers, publicando suas biografias nos exemplares dos dias 3 e 31 de agosto, ainda que sob a desculpa de estar atendendo aos “pedidos que choveram de todos os lados”.<sup>46</sup>

Como se isto não bastasse, no dia 26 de agosto chegou a vez dos imperadores agraciarem o circo com sua presença, ocasião em que a diretoria da companhia preparou uma nova entrada para o circo “ornada das cores da primeira nação da América do Sul e das da primeira nação da América do Norte”.<sup>47</sup> Suas Majestades devem ter realmente gostado dos espetáculos, pois no dia 31 os jornais anunciaram que os imperadores voltariam ao circo.<sup>48</sup>

Em setembro o circo Grande Oceano ainda se encontrava na cidade, porém um fato veio mudar este quadro de consagração geral da companhia circense. No dia 4 daquele mês, o ator Vasques estreou no Ginásio uma nova cena cômica de sua lavra intitulada *Viva o Grande Circo Oceano!*, cujo texto, como ocorreu com algumas outras de suas peças, foi publicado antes da encenação, e vendido na casa do autor, na rua do Cano n.197.<sup>49</sup> A publicação da peça foi noticiada por vários jornais, nos quais procurou-se entender o porquê de o Vasques haver escolhido justamente o circo como fonte de inspiração, concluindo-se que fora sua popularidade que chamara a atenção do autor.

A peça estreou com grande sucesso e continuou a provocar “enchentes” no Ginásio nas representações subseqüentes. No dia 25 de setembro, entretanto, o jornal **O Rabugento** tomou a liberdade de fazer um reparo à companhia do Ginásio a propósito de outra cena cômica do Vasques – *Adeus Grande Circo Oceano!*, escrita e encenada logo após a retirada do circo da cidade. De acordo com esta folha, Spalding e Rodgers já haviam deixado

*(...) estas plagas, mas (...) eles passaram para o Ginásio.*<sup>50</sup>

**O Rabugento** criticava a atitude da empresa do Ginásio que continuava apostando na popularidade para chamar a atenção para si. A crítica do **Rabugento** tinha, porém, um fundo de verdade. Como que se aproveitando da onda de sucesso deflagrado pelas duas cenas cômicas, o Ginásio passou a apresentar récitas consideradas excessivamente ecléticas pela crítica, das quais constavam normalmente duas ou três cenas cômicas e números de “sortes” e mágicas, quase que invariavelmente protagonizados pelo ator Vasques.

Um fato concreto, porém, deve ser sublinhado em tudo isto: a chegada do circo Grande Oceano ao Rio coincidiu com o acirramento de um debate que no dia 14 de junho ganhou a adesão efetiva de João Caetano que, em carta dirigida ao Marquês de Olinda, apresentou algumas sugestões para a “regeneração” de um teatro nacional considerado em franca decadência. Dentre as medidas que, na visão daquele ator e empresário, deveriam ser postas em prática pelo governo, estava a necessidade de resguardar o teatro dramático “de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional”, como já vinha ocorrendo na França e na Inglaterra.<sup>51</sup>

Em Portugal, de acordo com Souza Bastos, esta concorrência estabelecida entre teatro e circo produziu uma conseqüência maléfica para o

primeiro: tomara impossível aumentar os preços dos bilhetes dos teatros, e isto porque

*No que os circos fazem concorrência aos teatros é em poderem conservar boas receitas, diminuindo excessivamente os preços (...)  
Seria muito bom diminuir os preços dos lugares nos nossos teatros; mas quando isto não seja possível é conveniente não os aumentar. O público em geral não pode pagar mais (...). Se os teatros lhe começarem a pedir sacrifícios superiores às suas forças ele fugirá para os circos (...)*<sup>52</sup>

A questão, da forma como colocada por Souza Bastos, aponta muito mais para prejuízo financeiro do que para uma suposta proteção ao teatro nacional, explicitando um outro lado do debate.

De qualquer forma, se em 1862, a concorrência do circo aos teatros no Rio de Janeiro já era diagnosticada como desastrosa, é sintomático que as duas cenas cômicas do Vasques tivessem sido inspiradas neste tema. E partindo de um dramaturgo voltado para formas “populares” de representação, esta atitude pode ser entendida como uma explicitação bem humorada dos conflitos e disputas nos quais o próprio autor estava inserido na ocasião. Vasques demonstrava, com isto, ter uma sensibilidade à flor da pele e o talento clássico do humorista para tematizar e tirar vantagem de assuntos do momento.

Quando em junho de 1863 o circo Grande Oceano retornou ao Rio para mais uma temporada, as críticas à concorrência imposta ao teatro pelo circo voltaram ao topo do debate, chegando mesmo a provocar um pequeno “bate-boca” entre dois prováveis espectadores – “Alabama” e “Bitu” -, no **Jornal do Commercio**. Para “Alabama”, a chegada do circo havia deflagrado uma guerra com os

*(...) estabelecimentos enraizados no país, e até subvencionados pelo Estado, como úteis à civilização e instrução do povo, promete(ndo) dar representações de noite e de dia, sem que deixe um dia de trégua aos teatros nacionais. Na Europa os teatros têm dias privilegiados. Haja vista o de D. Maria II, em Lisboa, que tem a preferência das terças e quintas feiras.  
Aqui dão-se loterias e subvenções, o mais que corra a Deus e à ventura!*

*Os teatros nacionais que fechem suas portas até que o grande Circo Oceano se retire do nosso porto.*<sup>53</sup>

A idéia de resguardar o teatro nacional, através de uma legislação apropriada, emergia desta fala como uma atitude que apontava para um preconceito em relação à presença de diversão supostamente comprometedoras da própria feição “civilizada” que se procurava imprimir ao país.

Respondendo a “Alabama”, “Bitu” argumentaria que os teatros protestavam contra o circo, mas este se via também no direito de protestar. Afinal, ponderava, havia espaço para todos, e cada um que procurasse atrair o seu público sem procurar impedir o trabalho dos outros. Então, concluía, que os teatros dessem bons espetáculos e suplantassem o circo, pois estavam no seu direito. “Bitu” denunciava, assim, aquilo que via como uma maneira pouco “honesta” na forma como era estabelecida a concorrência dos empresários teatrais ao circo, simultaneamente deixando transparecer que esta concorrência se dava num território comum, era disputada palmo a palmo, e contemplava os que melhor visão empresarial tivessem.

Em maio de 1864, mais uma vez o circo Olímpico visitou o Rio de Janeiro, instalando-se na Guarda Velha. Sua chegada fez reacender novamente estes debates. Desta feita houve mesmo um anônimo que na sessão “A Pedidos” do **Correio Mercantil**, lamentou fossem concedidas subvenções a certas companhias teatrais e líricas, ao passo que outras

*(...) bem úteis à sociedade vivem no completo esquecimento, como, por exemplo, o Circo Olímpico da Guarda Velha (...) à testa da qual se acha o Sr. Bartolomeu Correa d'a Silva (...)*

*O Sr. Bartolomeu devia incontestavelmente ser subvencionado; ao menos em recompensa dos benefícios prestados, os quais hei de dá-los todos à publicidade.*

*Não é preciso ir muito longe para já apresentar um deles: ide à Guarda Velha, vêde e admirai o aperfeiçoamento desse terreno, que estava em completo abandono. (...)*

*Hoje ele se apresenta aos olhos do viandante como o passeio público em relação ao seu primitivo estado, que também era deplorável! (..)*

*Ora, já vêm os caros leitores, que esse formosamento já é benefício prestado (...) E quem nos diz a nós que o Sr. Bartolomeu podia fazer essas despesas a não ser com o dinheirinho de suas economias!!!<sup>64</sup>*

Um dos motivos das críticas em relação ao subvencionamento das companhias teatrais era justamente o mal uso da verba recebida, e não faltava quem cobrasse das autoridades competentes um maior controle sobre a utilização das mesmas e um maior rigor na hora de decidir a quem deveriam ser concedidas tais benesses. Junto com estas críticas, geralmente, defendia-se o argumento de que era inadmissível o governo subvencionar companhias estrangeiras, por serem elas, supostamente, as que lhe causavam maiores prejuízos financeiros. Ao propor a concessão de um auxílio ao Chiarini, empresariado por um ator nacional, este autor anônimo recolocava estas questões em evidência, e tentava angariar simpatias para a sua proposta, já que o circo, na sua visão, era mais digno de recompensa pelos serviços que prestava do que os teatros, particularmente se pensarmos no caso do Lírico, tradicionalmente empresariado por estrangeiros, e sempre acusado de mal uso da verba pública.

Tomando-se como ponto de partida tais informações, poder-se-ia sugerir que *Viva o Circo Grande Oceano!* e *Adeus Grande Circo Oceano* podem ser interpretadas como uma reflexão crítica bem humorada do Vasques sobre um assunto premente do seu tempo. Nelas, no entanto, o dramaturgo, diferentemente dos dramaturgos realistas, valia-se de uma linguagem jocosa, do jogo de palavras, da música e de recursos cênicos que remontavam a um arsenal estético de extração “popular” para chegar ao público. Além disto, ao optar por atacar o “inimigo” em sua própria fortaleza, Vasques tomava como tema o circo, sem que assim o fizesse com o intuito de depreciá-lo ou desmerecê-lo. Ao contrário, a íntima dependência do seu texto a esta matéria histórica do seu tempo lhe fornecia soluções dramáticas e oportunidades de elaborações críticas originais.

*Viva o Circo Grande Oceano!*, é uma peça de enredo simples, como de resto todas as cenas cômicas produzidas na ocasião. O único personagem que nela atua, de nome Pantaleão,<sup>55</sup> entra em cena para contar ao público as peripécias pelas quais passou para poder assistir a um espetáculo do circo Grande Oceano. Mas, afinal, todo este sacrifício foi recompensado, pois nada se comparava ao prazer de ir ao circo. Funcionando como o elemento que capta pelas ruas um tema público polêmico, levando-o para o palco, Pantaleão afirma, logo no início do monólogo:

*Eu que era freqüentador de quantos divertimentos haviam, não acho hoje prazer em coisa alguma, o Chicô! O Chicô!... O Café Cantante deixou de ter sal para mim. Os Íntimos do Ateneu já não me fazem rir...A filha do lavrador do Ginásio já não me faz chorar. Os renegados do Teatro de São Pedro já não me arrepiam as carnes (...)*<sup>56</sup>

O espectador podia reconhecer com rapidez nesta fala um assunto já bastante debatido na imprensa a respeito do qual ele próprio talvez já tivesse uma opinião formada. Por outro lado, a construção desta cena parece absolutamente parcial, em termos da opinião que a formou, já que o personagem declara em alto e bom som sua preferência pelo circo. Logo a seguir, porém, como que convidando o espectador à reflexão, e dando voz a uma opinião diferente da sua, Pantaleão provoca quem não compartilha seu gosto pessoal pelo circo, num entrecho cantado

*E se algum há que não goste  
Saia já daqui da sala...  
Do contrário na cabeça  
Meto-lhe eu mais de uma bala”.*<sup>57</sup>

Ainda que de uma maneira arrevesada, a construção desta estrofe revela sinteticamente o mecanismo básico da cena cômica: o encontro de diferentes opiniões e a crítica permeada pela sátira, provocando o riso. Aqui, sem dúvida, existe um dado significativo; este artifício de dar voz a diferentes opiniões além da do autor. E ainda que toda esta discussão apareça no palco filtrada pela

pena do dramaturgo - não se pode esquecer que um autor se expressa através de seus textos e que seu posicionamento diante de polêmicas de interesse coletivo é inevitável -, e que ela não traduza todas as opiniões em jogo em torno do assunto, o fato de apresentar o confronto de opiniões dava ao texto do Vasques uma dimensão diferente. Neste procedimento de trazer para a cena as divergências, levando ao envolvimento de um público mais amplo, residia o grande potencial polissêmico dos textos de Vasques sendo este, provavelmente, um dos segredos do seu sucesso. Assim, transformando sua peça numa forma de exposição do jogo de relações da própria sociedade na qual estava inserida e que lhe servia como fonte de inspiração, Vasques ultrapassava as barreiras do teatro de tese e estabelecia com seu público um tipo de empatia muito diferente daquilo que imaginavam os dramaturgos realistas fosse a comunicação pelo palco.

Para esta empatia, por outro lado, contribuíam outros elementos, tais como o recurso cênico de dirigir-se à platéia, como que convidando-a a participar do espetáculo. Nesta mesma cena cômica, antes do entrecho cantado, Pantaleão “ameaçava” mais uma vez os espectadores, que tivessem opinião contrária à sua, com a possibilidade de enforcamento. Logo a seguir, ele próprio fingia escutar uma voz vinda da platéia que afirmava não poder ele cumprir sua promessa, pois estava no palco. As semelhanças com as *performances* dos palhaços circenses, em tal situação, são patentes, mas tais semelhanças não são desprovidas de sentido. Por serem ambos, cenas cômicas e espetáculos circenses, gêneros mais espetaculares do que literários, herdeiros de uma tradição de teatro “popular”, era no palco que se realizavam em sua plenitude, sendo este contato direto com o público um elemento recorrente nos dois. Possibilitando ao ator o exercício de seus recursos de representação e improvisação, este procedimento funcionava como uma forma de aproximação com a platéia criando para ela uma possibilidade “simbólica” de participação na encenação.

Além disto, há de se reconhecer a grande ousadia deste dramaturgo de levar o assunto circo para ser debatido no interior do teatro Ginásio, como que relativizando a própria noção de “escola de costumes”. O que ele acabava por fazer, ao assim proceder, era desnudar uma face do teatro para a qual os defensores do realismo davam pouca ou nenhuma importância. Ou, dito de outra forma, Vasques reconhecia intuitivamente o teatro como “representação”, e não como intervenção explícita sobre a “realidade”, como acreditavam os adeptos do realismo. Era como um agente de expressão de múltiplas visões e opiniões em torno dos temas abordados, e não como um instrumento capaz de fazer prevalecer uma opinião única e consensual; como um espaço de convite ao debate e à reflexão em contraposição à idéia do espectador passivo e simples receptor das idéias do autor, que Vasques entendia ser o teatro.

Por conta destas ousadias do “Chico” uma outra atitude por ele tomada, em junho de 1863, deve ter causado estranhamento a muitos. Estando “Mr. e Mme. Valotte”, dois atores franceses do elenco do Alcazar, desligados desta companhia, receberam do Vasques um convite para participar de algumas representações no Ginásio. Deste espetáculo, que ocorreu no dia 13, e contou mais uma vez com a presença da família imperial, constaram duas cenas cômicas especialmente escritas para a ocasião: *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *D. Rosa assistindo a un spectacle extraordinaire avec Mlle. Rissette*. Não faltou a esta récita, inclusive, um toque de humor a mais, com o Vasques aparecendo em cena vestido de mulher, no papel da D. Rosa, imitando de maneira insinuante a *performance* de uma das *divettes* do Alcazar o que, de acordo com alguns comentários publicados na imprensa, arrancou muitas gargalhadas ao público. A ousadia de Vasques neste caso, como o leitor já deve ter percebido, foi levar o Alcazar para dentro do Ginásio, numa atitude semelhante ao que fizera com o circo Grande Oceano.

*O Sr. Anselmo* e a *D. Rosa* foram inspiradas num fato sugestivo. Desde que o Alcazar fora inaugurado na cidade, em 1859, as opiniões sobre ele foram

sempre as mais controversas, havendo quem o defendesse ferrenhamente, e quem o atacasse com veemência. Para alguns, aqueles que o atacavam desconheciam que os divertimentos lá oferecidos simbolizavam um avanço e um símbolo de “progresso” da sociedade, na medida em que eram o que de mais novo se encenava em Paris.<sup>58</sup> Para outros, o Alcazar vinha incomodando o sossego das famílias residentes nas redondezas da rua da Vala, além de pervertendo os costumes e hábitos como os de manterem-se fechados os teatros durante o período da quaresma.<sup>59</sup> Ainda para os contrários à existência do Alcazar, aquela casa representava a degradação de certos valores morais e de instituições como a família e o casamento, que não vinham resistindo ao grande atrativo exercido pelo seu belo elenco de francesinhas sobre o público majoritariamente masculino que freqüentava a casa.<sup>60</sup>

A contradição entre a reprovação moral ao Alcazar e o desejo de conhecê-lo, contudo, foi uma realidade com a qual os folhetinistas tiveram que se defrontar, chegando a inspirar ao Visconde de Taunay as seguintes considerações:

*Para as senhoras de boa roda aquilo só era o foco de imoralidade e das maiores torpezas, mas quando se anunciaram espetáculos extraordinários, destinados às famílias, foi a concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala (depois Uruguaiana) ficou cheia a transbordar do que havia de melhor e mais embiocado no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade - e mais que isto - ansiedade de conhecer o que havia de tão encantador e delirante naquelas representações.<sup>61</sup>*

Em 1863, o Alcazar começou também a atrair esta outra fatia do público, de que fala Taunay, que passou a freqüentá-lo nas récitas extraordinárias oferecidas pela diretoria da empresa às “boas” famílias. Tal foi o sucesso desta iniciativa do Mr. Arnaud que este decidiu-se por alugar o teatro Lírico para tais récitas, já que o seu teatro não comportava nem oferecia as comodidades suficientes para receber tanta gente nestas ocasiões. No dia 6 de novembro de 1863, como que coroando esta estratégia bem sucedida, D. Pedro II e D. Tereza

Cristina brindaram a companhia do Mr. Arnaud com sua “imperial” presença, transformando a récita daquela noite numa verdadeira “enchente”.<sup>62</sup>

Vê-se, assim, que Vasques soube muito bem captar este clima e transformá-lo em tema para sua dramaturgia. O *Sr. Anselmo* foi toda construída tendo como ponto central o *frisson* provocado no público masculino pelo elenco feminino do Alcazar, não faltando um número de dança e canto, no qual Vasques parodiava um sucesso musical do Alcazar. *D. Rosa* contracenava no espírito do espectador, particularmente no do público feminino, como uma nítida tirada humorística e crítica à curiosidade nele provocada por aquele teatro e à sua ansiedade de conhecê-lo.

Escrever estas peças, todavia, deve ter sido uma tarefa bem fácil para um autor acostumado a observar de perto o efeito que o Alcazar exercia sobre as pessoas. Por ser um dos espectadores assíduos daquela casa de espetáculos, inclusive, Vasques transformou-se em alvo dos folhetinistas mais radicais, que o condenavam por estar sempre em busca de aplausos, não se negando sequer a ir buscá-los no

*(...) teatro da Vala, onde os espectadores tendo na sua frente uma mesa com garrafas de conhaque ou de cerveja, rendem aos artistas os mais estrepitosos aplausos. Dirá ele que foi para ajudar a um seu colega na noite de benefício; seria isso bem cabido se fosse um teatro de uma rua qualquer, mas no teatro da rua das isças, não. Se acaso o sempre lembrado e inimitável Teles ainda armasse pelo Espírito Santo a sua barraquinha no Campo de Santana, teríamos, talvez, de ler e ver em letras garrafais: o Sr. Vasques – como em obséquio ao leiloeiro do Divino - cantar uma de suas cenas cômicas.*<sup>63</sup>

Vasques, na visão de “Tinoco”, autor deste artigo, escrevia peças apenas com o interesse de agradar certas pessoas, algo como que uma dramaturgia de “encomenda”, e não uma produção comprometida com fins “elevados”

Por outro lado, ainda na visão de “Tinoco”, a reputação de um ator parecia estar diretamente vinculada ao local que freqüentava e aos laços de amizade que neles construía, daí considerar a atitude do dramaturgo pouco condizente

com a imagem pública que deveria cultivar, sobretudo ( e ainda que isto não aparecesse explicitado) sendo ele um artista do Ginásio. A mesma adequação que tornara-se critério para definir os espaços de diversões e seus respectivos públicos, parecia também servir para reger a vida pessoal dos atores e imprimir ou não legitimidade à sua popularidade, fechando um círculo regido por normas e comportamentos baseados num critério de exclusão que não poupava sequer um ator/autor da envergadura de Vasques. Vê-se, assim, como a existência de uma casa como o Alcazar, no Rio de Janeiro da segunda metade do século passado, era assunto tido em alta conta, particularmente por quebrar uma certa aura de distinção construída pelos literatos para os teatros, pensados como espaço de diferenciação e demarcador de distinção e *status*. Não é de estranhar, desta forma, que os incidentes verificados no interior daquela casa passassem a ser atribuídos à composição heterogênea da sua platéia cativa pois, afinal, e como se esmerava em sublinhar a crítica, era um predicado dela a falta de polimento e de educação artística. Uma vez localizado o problema da falta de educação, restava aos defensores da “moral” e dos “bons costumes” direcionar os seus reclamos às autoridades competentes, para que tais excessos fossem controlados.

Sintomático, neste caso, é o fato de o “Dr. Semana”, na **Semana Ilustrada**, ter escrito uma série de artigos clamando por providências, e pedindo fossem tomadas atitudes enérgicas por parte do chefe de polícia e do presidente do Conservatório em relação ao Alcazar. Num deles, endereçado ao chefe de polícia da Corte, “Dr. Semana” diria que

*As famílias honestas do Rio de Janeiro continuam a esperar de V. Exa. a extinção dessa casa de educação.*

*(...) Repare V. Exa. que é o único divertimento (menos praças de touros) a que se assiste com o chapéu na cabeça, o charuto na boca, a garrafa de cerveja ao lado, uma, duas ou três raparigas, lindas como os amores, sentadinhas em redor da mesa. Que prazer! Que glória! (...)<sup>64</sup>*

A associação entre o Alcazar e as praças de touros aponta, mais uma vez, para um processo de popularização de um tipo de divertimento que escapava ao controle dos discursos letrados, e tomava forma numa espécie de movimento paralelo, diluindo o sentido elitizante que se procurava construir para o teatro na ocasião.

Sintomaticamente as duas peças do Vasques davam conta de todo este clima efervescente de opiniões em torno do Alcazar. No *Sr. Anselmo*, Vasques repetiu a fórmula presente em *Viva o Circo Grande Oceano!*, trabalhando as divergências de opinião em torno de um tema, mostrando sua importância social e os distintos interesses que estavam em jogo. O título da cena cômica, inclusive, já sugere a crítica embutida no texto, expressa de forma definitiva na seguinte fala:

*O meu Alcazar! Desde que o freqüento estou livre de quanto carolo que nos querem pregar por aí! Estou livre de ir ao Passeio Público ouvir tocar uma banda! Estou livre de ver em algum teatro algum espectador que me faça arregalar o olho! Teatros!...Teatros!...Não os prefiro ao meu Alcazar.<sup>65</sup>*

Aliada a uma explícita intenção de tirar partido de uma situação propícia à pilhéria emerge, nesta fala, uma visão favorável do autor em relação Alcazar e ao sentido de “modernização” da vida noturna da cidade que ele representava. Mas, ao lado desse posicionamento em sintonia com uma certa visão de “progresso”, apareciam suas contradições, permitindo outras possibilidades de leitura. Diferentemente do que fizera em *Viva o Grande Circo Oceano!*, na qual estas contradições aparecem no próprio texto, Vasques lançou mão de um novo expediente: escreveu uma outra cena cômica, *D. Rosa assistindo...*, cuja protagonista era a esposa do Sr. Anselmo. Representadas sempre em “dobradinha”, estas duas peças dialogavam entre si e com os espectadores, descortinando para estes últimos pelo menos duas visões diferentes sobre o assunto abordado.

D. Rosa, mulher moralista e temente a Deus padecia, todavia, de uma doença comum às mulheres fluminenses da época: a curiosidade de conhecer o teatrinho da rua da Vala. Na primeira oportunidade que teve, com a retirada do Sr. Anselmo para servir na fortaleza de São João, correu a assistir um dos espetáculos naquela sala, um daqueles oferecidos às famílias “distintas”. Aparentemente escandalizada com as “imoralidades” que lá viu, D. Rosa, contudo, não conseguia esconder o fascínio que a ocasião provocou no seu espírito. Sobretudo um fato lhe chamou a atenção; o de ser o local uma mistura de pessoas de todos os tipos, uma verdadeira “Arca de Noé”, na sua expressão, não sendo ali significativas “as diferenças de cores, nem rivalidades pessoais”, estando sentados

*(...) o vermelho senta-se ao pé do amarelo, o boticário e o médico ao pé do sujeito que vende saúde a duas patacas a libra, o bombeiro ao pé do vendedor de fósforos (...), a homeopatia ao pé da alopatia, o barbeiro no meio dos homens que usam a barba toda, (...) o pedestre e o policial, conversam com os visitantes de galinheiros, (...) e até os pasteleiros e fabricantes de empadas sentam-se tranquilos (...)*<sup>66</sup>

Levando-se em consideração que até mesmo os imperadores já haviam ido ao Alcazar, poderia sugerir-se que Vasques procurava com esta fala dizer algo mais. Ao abordar o tema da “mistura” de pessoas naquele teatro, este dramaturgo apontava para a existência de um lastro cultural comum a unir espectadores que freqüentavam os mais diferentes divertimentos públicos na ocasião, alertando adicionalmente para a possibilidade de convivência pacífica entre uma cultura marcada pela valorização “oficial” e uma outra supostamente contraposta a ela. Mas se isto, por um lado, podia ser visto como um nítido posicionamento do autor em relação à importância dada pelos literatos a um determinado tipo de divertimento público em detrimento de outros, não ficavam eliminadas outras leituras possíveis aos espectadores. Afinal, ali encontravam-se colocados elementos para outras leituras sobre o assunto, permitindo a sobreposição de mais interpretações, sendo múltiplas as variantes em relação

aos possíveis efeitos de cenas como estas sobre uma platéia tão diversificada. E era mais uma vez essa possibilidade de colocar no palco diferentes opiniões sobre uma questão que acabava revelando multiplicidade e contradições na vida social, transformando o palco numa tribuna aberta a diferentes debates travados no cotidiano, dando rosto e voz a diferentes experiências e múltiplos sujeitos históricos.

Estes temas, e muitos outros, serviram para Vasques chegar a um público amplo e, unidos a outras qualidades requeridas pelo gênero dramático ao qual mais se dedicou, a saber, o gosto pelas idéias e expressões do cotidiano, o dom de caricaturar e parodiar com graça fácil e espontânea, o uso do trocadilho e do jogo de palavras, a utilização da música e o interesse jornalístico pelos assuntos do dia-a-dia, que contribuíram para torná-lo o “carpinteiro teatral” mais celebrado do Rio de Janeiro do séc. XIX.

Este talento nato para atrair o público, no entanto, não se revelou quando Vasques fez algumas incursões nos gêneros “sérios”. Um dos poucos dramas que escreveu, já na década de 70, intitulado *As Lágrimas de Maria*, apesar de ter sido considerado altamente “moral”, continha

*Os atrativos que, habitadas como se acham as platéias, se tornam quase indispensável para assegurar-lhe boa aceitação (...)*

*O Vasques no Dr. Matheus, estava deslocado: semelhante gênero não se prende absolutamente à indole cômica do inteligente ator, que, ao representar um papel dramático, fez-lhe o efeito de um cipreste em sítio de recreio, de um túmulo enfeitado com alcatifas alegres, ou do camilhão da Lapa dos Mercadores e entomar daquelas torres sombrias e pesadas os sons apimentados de um trecho de ópera-cômica.*

*O público aplaude, mas não se comove.<sup>67</sup>*

A citação acima é pródiga em contradições. Inicialmente o autor afirma ser a comédia de fundo “moral”, numa atitude de nítida preocupação em atribuir-lhe as qualidades privilegiadas pela dramaturgia “séria” e de pretensões pedagógicas. Logo a seguir, no entanto, diz que a peça continha os “atrativos necessários” para chamar a atenção das platéias, o que nos leva a pensar que

*Lágrimas de Maria* era um texto limítrofe entre o teatro “sério” e o “alegre”. Por fim, o autor reconhece que a platéia aplaudira, mas “não se comovera”, o que nos faz duvidar do sucesso obtido pela peça e, simultaneamente, sugerir que, no campo da dramaturgia com laivos de “seriedade”, Vasques se achava pouco à vontade.

Quatro anos após a estréia de *Lágrimas de Maria*, em um esboço biográfico escrito em homenagem ao Vasques para a **Revista dos Teatros**, Arthur Azevedo comentaria:

*Se o Vasques fosse uma ilustração, imaginem o que produziria! Ninguém dirá que A Honra de um Taverneiro, Lágrimas de Maria, e mesmo algumas de suas composições de ordem inferior, sejam frutos de inteligência que não logrou cultivo especial.<sup>68</sup>*

Vindas de Arthur Azevedo, um dramaturgo que na ocasião já arrancava aplausos das platéias com suas revistas de fim de ano, tais palavras deixam transparecer um juízo crítico que não dava o devido apreço à parte mais representativa da produção dramática do ator Vasques, posto que preso a fortes preconceitos estéticos dos quais o próprio Arthur Azevedo foi vítima anos depois. A parte esta constatação, esta crítica explícita, também, o tanto de incômodo vivenciado por dramaturgos como Vasques que, a despeito de uma vastíssima obra, deparavam-se com situações ambivalentes: de um lado, atacados pelos literatos, e de outro lado, aclamados pelas platéias.

Em 1883, num dos folhetins da série que assinou para a **Gazeta da Tarde**, sugestivamente intitulada “Cenas Cômicas”, Vasques, remetendo-se a D. Pedro II, chegou mesmo a tentar justificar esta sua opção por gêneros dramáticos ditos “menores”. Segundo ele, a decadência do teatro no Rio começara com a inauguração do Alcazar. Ele, bem como outros homens de teatro, haviam tentado reverter este quadro, tanto que em 1867, quando organizou a sua sociedade dramática que funcionou no teatro Fênix, inaugurou

*(...) os seus trabalhos com um original brasileiro – Os anjos de fogo, de Pires de Almeida, seguiram-se depois Abnegação, e Ernesto Bister, A república dos pobres, A estátua da dor e outras composições de mérito.*

*Cansado de uma luta de onze anos, sem esperança, sem auxílio, vendo que nada consegui, entregue aos próprios recursos dos artistas que precisavam viver ataquei o inimigo em sua própria fortaleza; escrevi Orfeu na Roça.*

*A arte chorou de vergonha, é verdade, mas os meus companheiros estavam salvos, o meu cantar de galo foi acolhido com prazer.<sup>69</sup>*

A crença anos antes afirmada por Vasques, de procurar atender ao gosto do público, bem como no potencial do teatro mais bem sucedido que produzira, pareciam abalados. As circunstâncias, porém, eram outras. Nos anos 80, para desalento dos literatos, os gêneros “menores” como as revistas de ano, as cenas cômicas, as mágicas, as óperas cômicas e as operetas já haviam se transformado no ponto forte do teatro fluminense, e os antigos referenciais utilizados para separar a produção teatral destinada às classes “distintas” e os padrões para a avaliação da qualidade de um trabalho artístico estavam em franca transformação. Por outro lado, os dramaturgos que a estes gêneros se dedicaram, como Vasques, estavam sendo vistos como potenciais responsáveis pela degeneração da arte cênica fluminense, por supostamente haverem apenas se preocupado com a popularidade e o lucro. Neste novo contexto, uma reação como a de Vasques pode ser entendida como a tentativa de defesa de alguém que, tendo dedicado toda a sua vida ao ofício da criação, debatia-se com as contradições do seu espírito pioneiro e com o esforço de compreensão destes novos tempos, decorrendo desta situação sua oscilação na forma de se relacionar com os gêneros dramáticos que o popularizaram e lhe garantiram sucesso e retorno financeiro.

As sementes plantadas por ele, de qualquer maneira, já haviam frutificado pelas mãos de mestre de Arthur Azevedo e este, assim como anteriormente ocorrera com o “carpinteiro teatral”, já se tornara o alvo predileto da crítica, que o condenava por haver concorrido para o “abastardamento” da cena teatral fluminense. De um lado, um “carpinteiro teatral”, e de outro um literato

“revisteiro”, ambos execrados, o que sugestivamente indica que também os literatos contribuíram para a “decadência” do teatro nacional e, simultaneamente, que Vasques não estava assim em tão mal acompanhado. Em 1892, quando Vasques morreu, para todos os efeitos, o teatro “nacional” já tomara rumos próprios, que em parte haviam sido traçados dentro do Ginásio.

### 3 – Joaquim Manuel de Macedo: um “regresso imprevisto”?

Em dois artigos publicados no início de maio de 1866, no **Diário do Rio de Janeiro**, Machado de Assis fez um balanço da produção dramática de Joaquim Manuel de Macedo, balanço este não muito favorável a um escritor já famoso nos meios literários fluminenses e um dos mais encenados pelo Ginásio. Para Machado, este literato, ao invés de contribuir para o progresso da dramaturgia nacional, teria significado para ela um retrocesso, por acompanhar as alternativas caprichosas da opinião, sacrificando a lição da arte, tanto que

*O Cego e o Cobé, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas Lusbela e Luxo e Vaidade compensaram largamente o poeta: representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da Lusbela e Luxo e Vaidade, mas o do Cego e do Cobé. Estas duas peças (...) exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor(...) Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto<sup>70</sup>.*

Por ter saído em busca dos aplausos do dia, Macedo esquecera-se da nobre missão do poeta, deixando de lado a preocupação com o genuíno talento dramático que possuía, talvez menos ruidoso, mas com certeza mais seguro, na visão de Machado. Existe, aqui, porém um fato curioso: o balanço crítico da obra de Macedo iniciara-se com uma avaliação meticulosa das duas únicas comédias

realistas escritas por ele – *Luxo e Vaidade* e *Lusbela* - , e tudo isto estava sendo dito levando-se ambas em consideração.

Nos anos de 1860 e 1862, respectivamente os da estréia de *Luxo e Vaidade* e *Lusbela*,<sup>71</sup> outros literatos já haviam apontado para estes “defeitos” das duas obras, sobretudo quanto à existência nelas da sucessão de acontecimentos que formavam um enredo trepidante, numa alusão clara à presença de um certo “ecletismo” formal na sua concepção.

Bem antes deles, ainda em 1857, José de Alencar elaborou críticas pouco favoráveis aos trabalhos de Macedo, trabalhos estes ainda não identificados com a nova escola. Segundo Alencar, além de nunca haver se dedicado integralmente à dramaturgia, e escrevendo apenas nos seus “momentos de folga” duas ou três peças que foram representadas com sucesso, Macedo demonstrava uma tendência popular explícita, produzindo farsas que reproduziam, até certo ponto, os costumes brasileiros, porém sem os criticar, e por isto nunca apresentara “no nosso teatro a verdadeira comédia”.<sup>72</sup>

De certa forma, nos anos 60 estas críticas emitidas por Alencar voltaram à tona. Comentando a estréia de *Lusbela*, no **Diário do Rio de Janeiro** de 4 de outubro de 1862, Quintino Bocaiúva elogiou o pensamento e o estilo presentes na peça, mas criticou os exageros dos quais teria lançado mão o autor que pareciam ao folhetinista um “abuso da emoção do espectador” tanto quanto do maravilhoso dramático”. Sobre esta mesma peça, um crítico anônimo na **Semana Ilustrada**, a 12 de outubro de 1862, observou que ela não pertencia nem ao romantismo, nem ao realismo, conservando-se no meio termo entre as duas escolas.

Assim, parece que Macedo utilizara-se nestas peças do conteúdo “nativo” e do propósito moralizador, seguindo à risca as lições dos mestres realistas franceses, mas sem deixar de render deferências à popularidade, o que o fizera lançar mão também de procedimentos literários comuns à escola “antiga”, revelando um aprendizado incompleto do realismo. Mais do que isto, o que tais

críticas acabavam por apontar para a presença de uma certa tradição de dramaturgia muito forte neste escritor da qual ele parecia sentir dificuldade de apartar-se. Por isto o resultado atingido pelas suas peças realistas, por conta de tais influências, fora decepcionante para seus pares, já que da forma como se apresentavam, situando-se entre o drama e a peça de tese, as duas peças não se realizavam plenamente nem em um nem em outro sentido.

Se para os literatos esta tendência em transitar entre o realismo e o romantismo era algo reprovável, na visão de outro autor anônimo da **Semana Ilustrada** parecia, ao contrário, ser um “excelente alvitre”, já que o realismo “frio, prosaico” era um elemento de afastamento da perfeição das obras de arte, enquanto o romantismo “descabelado, que amontoa horror sobre horror” já não oferecia atrativo ao público.<sup>73</sup> Houve mesmo quem fosse mais taxativo afirmando que o sucesso desfrutado pelas duas comédias deveu-se unicamente a este “ecletismo” de grande agrado das platéias do Ginásio.<sup>74</sup> Como se vê, avaliações bastante diferentes sobre um mesmo assunto, embora se possa identificar um ponto comum a elas: a referência a uma certa preferência de Macedo por fórmulas teatrais “populares”, para as quais parecia ter um talento nato.

Aplaudido pelas audiências, mas muitas vezes condenado por seus pares, este o conflito vivenciado por um literato como Macedo, como também ocorria com o bem menos considerado Vasques. Devem ser ressaltados aqui três pontos, muito embora eles não apareçam explicitados nestas críticas a respeito do ecletismo formal de Macedo. Em primeiro lugar, porque esta mistura de gêneros desagradava aos que buscavam uma “autêntica” arte nacional. Em segundo lugar, porque supostamente indicava a perda de originalidade de uma dramaturgia em construção. E em terceiro lugar, porque aproximava esta mesma dramaturgia de uma outra, recentemente produzida em Portugal, que tinha como figuras referenciais os dramaturgos Mendes Leal Jr. e Ernesto Biester.

Considerados os responsáveis pelo desenvolvimento teórico do realismo em terras lusitanas, Mendes Leal e Biester, no entanto, professavam um tipo de

realismo bastante peculiar que, apesar de próximo ao realismo francês, pelo lado das idéias, tendia à mistura de gêneros dramáticos, bebendo em fontes tão diversas quanto o drama, o melodrama e o dramalhão. O “drama da atualidade”, ou a comédia realista “à la portuguesa”, tal como estes dois dramaturgos defenderam na ocasião, deveria tirar de cada um destes gêneros sua parcela de “verdade”, aproximando-se da realidade “sem deixar de ser idéia”, e abraçando a vida com seus “motivos para sorrisos e lágrimas”, tudo “sobressaindo em relevo pelo contraste”, e de acordo com a ação, tal como a sociedade oferece como exemplo ao teatro, e o teatro deve “recambiar em cópia e lição à sociedade”.<sup>75</sup>

Para Mendes Leal não havia nesta postura assumida pelos dramaturgos realistas portugueses nada de condenável, pois dever-se-ia tomar como ponto de partida as obras dos mestres franceses, mas sem delas fazer-se uma simples imitação, e isto porque

*O costume de escutar e ler exclusivamente o francês como que tende a fazer esquecer e quase renegar, as graciosas galas da nossa pura e formosa língua(...) Perfilhemos o bom, mas não percamos a individualidade que nos toca, nem vamos confundirmos entre a turba, tomados obscura plebe de outras gentes (...) cada nação tem a sua língua, e cada língua a sua índole.*<sup>76</sup>

Se os dramaturgos realistas portugueses deveriam colocar-se como meta o alinhamento com o que de mais novo chegava da França, sem perder de vista as especificidades de uma certa “índole lusitana”, isto significa dizer que para Mendes Leal a nacionalidade literária deveria estar em primeiro lugar no rol das prioridades do teatrólogo.

Para um grupo de literatos absolutamente francófilo, como era o composto pelos literatos fluminenses, a questão da nacionalidade era também essencial, muito embora sua noção de nacionalidade não se alinhasse com a professada por seus colegas portugueses. Ao contrário, afastar-se de um passado que fazia lembrar a todo instante uma dependência cultural anterior era o que se tinha em mente, daí reputar-se a dramaturgia francesa e seus princípios os ideais para servirem de modelo à criação de uma dramaturgia que se queria livre de antigas

amarras. A rejeição à dramaturgia realista que chegava de Portugal assumia, assim, uma feição muito mais ampla do que a de simples confronto entre questões de ordem estética, já que este ataque direcionava-se a toda uma tradição cultural que se queria negar. Não foi à toa, inclusive, que ela foi por diversas vezes definida como a negação de um realismo "genuíno", e a representante de algo ainda ligado a uma ordem ultrapassada. Em contrapartida, a dramaturgia realista francesa emergia como o retrato do "novo" e de uma certa "modernidade" que se queria atingir.

Além deste passado indesejado, havia algo mais a motivar este posicionamento por parte dos nossos literatos. Em Portugal, esta espécie de complacência com o ecletismo formal levava justamente à ascensão de dramaturgos tais como César de Lacerda, um daqueles "carpinteiros teatrais" aqui recorrentemente mencionado. Segundo Francisco Rebello, César de Lacerda foi provavelmente a expressão mais acabada deste realismo tão peculiar. Começando na dramaturgia com dramas históricos, sacros e marítimos, Lacerda teria posteriormente aderido aos "dramas da atualidade", demonstrando uma "segurança de construção e uma agilidade dialogal" que lhe concederam um lugar de relevo na dramaturgia realista portuguesa.<sup>77</sup> No Brasil seu repertório, amplamente encenado pelo Ginásio, agradou muito mais pelo conteúdo moralizante do que pela forma, a ponto de Quintino Bocaiúva referir-se a ele como um escritor que

*(...) acaba de alistar-se nas bandeiras da literatura portuguesa. Inspirado pela nova escola dramática, que tem os seus principais representantes em T. Barrière e Alexandre Dumas Filho, colocou o seu talento à uma inspiração alheia, e tem representado ultimamente alguns dramas, em que é força reconhecer-se a revelação do efeito dos lances arriscados e imprevisos. Falta-lhe porém o gênio criador. Viciado pela origem de sua estréia, imita mais do que compõe, limita-se antes a acomodar sua inspiração que não é sua, a uma forma, a uma realização dramática.<sup>78</sup>*

César de Lacerda tinha, dentro desta visão, o grave defeito de ser dado a procedimentos que se voltavam para os efeitos da cena, tão comuns aos

“artesãos” formados numa tradição de teatro com características populares, supostamente desprovidos de laivos de gênio criador. Ora, se o “ecletismo” professado por Lacerda era algo condenável, o era muito mais quando partia de um literato nacional de renome, como Macedo. Enfim, como homem de letras, não esperava-se dele tais posicionamentos. Ao contrário, cabia a ele lutar para construir uma dramaturgia nacional genuína, que não misturasse estilos e informações culturais de várias partes do mundo, particularmente as consideradas pouco merecedoras de servirem de modelo, pois não enalteciam o teatro que inspiravam e contrariavam os preceitos de “civilização” que norteavam a ação pedagógica que a missão do literato requeria.

Foi esta predileção por gêneros “menos” estimados, como afirmou Machado de Assis, que levou Macedo a empregar nas suas peças dois elementos que explicavam os aplausos das platéias: a sátira e o burlesco. Para Machado, existia uma peça de Macedo que resumia perfeitamente estas tendências do autor, *A Torre em Concurso*, também encenada no Ginásio com muito sucesso. Nela, diria,

*(...) desde que se levanta o pano, os espectadores riem logo às gargalhadas; assiste-se à leitura de um edital. Que haverá de cômico num edital? Nada que não seja o esforço de imaginação do autor; é um edital burlesco, redigido com a intenção de produzir efeitos nos espectadores.(...)*

*Aceitando a peça, como ela é, não há negar que as intenções políticas da Torre em concurso são de boa sátira. Sátira burlesca, é verdade. Nada menos cômico que aquela sucessão de cenas grotescas; mas, através de todas ela (ilegível) não se perde a intenção satírica do autor; a luta dos partidos, a eleição, a fraude política (...) tudo isso forma um quadro, onde, à mingua de cunho poético, sobram as tintas carregadas, acumuladas no intuito de criticar os costumes políticos. Não é portanto a idéia da peça que nos parece condenável; é a forma. A mesma idéia vazada em uma forma cômica produziria uma composição de merecimento.<sup>79</sup>*

A convicção quanto à inconveniência do uso da sátira e do burlesco para a crítica no palco, expressa nesta fala, baseava-se no mesmo critério anteriormente mencionado, também aludido pelo censor do Conservatório que analisou a comédia em questão, e para quem ela seria, sem dúvida, “um

excelente recreio e passatempo” para os que a vissem no teatro.<sup>80</sup> Dentro deste raciocínio, o satírico e o burlesco eram desprovidos de merecimento por estarem ligados a formas dramáticas que remontavam a tradições “populares” e a tudo o que na ocasião convencionou-se definir como apartado do campo da arte, posto que voltado apenas para o entretenimento. Enfim, se a questão era a de forma, e não de conteúdo, tratava-se de um assunto que escapava ao âmbito da estética, e apontava muito mais para uma divergência de visões políticas a imporem a separação e a hierarquização dos gêneros dramáticos e dos procedimentos neles utilizados, sendo eles que determinavam o “quilate” do dramaturgo. E por verem na dramaturgia um espaço a ser compartilhado apenas por alguns, os literatos faziam objeções à mistura dos gêneros, por supostamente contribuírem para a perda do sentido original do teatro, tirando dele a função de “escola de costumes”, e abrindo espaço para que adentrassem ao mundo das letras indivíduos que não tinham consciência da missão do literato.

Macedo foi um dos folhetinistas dramáticos que acompanhou de perto os primeiros passos do Ginásio, muito embora tenha sido um dos últimos a aderir àquele teatro e ao repertório que nele se representava. Este posicionamento cauteloso talvez tenha tido origem no peso exercido sobre ele pela sua formação romântica e pelas suas ligações com o “ultra” romântico João Caetano, que sempre esteve disposto a encenar suas peças no São Pedro. Com o passar do tempo, porém, Macedo alinhou-se ao realismo chegando mesmo a fazer sua defesa nos seguintes termos, por ocasião da encenação de *Os Mineiros da Desgraça*, de Quintino Bocaiúva em agosto de 1861:

*Qual é a missão do poeta ou do escritor dramático?...Qual é a missão do teatro?... Fazer-nos chorar com a tragédia, ou rir com a comédia, sem que essas lágrimas e esses risos sejam férteis em lições morais e aproveitem à sociedade?... Ninguém será capaz de dizer que sim.*

*O teatro não deve nem pode ser simplesmente um passatempo; é preciso que seja, além do mais que todos sabem, uma escola de moral e de costumes.*<sup>81</sup>

Existe uma grande distância entre o aqui explicitado e o praticado por Macedo ao escrever *A Torre em Concurso*, encenada no Ginásio no mês seguinte ao da publicação deste artigo.<sup>82</sup> Macedo, como se vê, foi hesitante quanto ao realismo, e parece nunca ter tomado em relação a ele uma posição incondicional. Esta ambigüidade, por sua vez, pode ser entendida levando-se em consideração dois pontos. O primeiro deles, que os conflitos vivenciados por Macedo, perceptíveis através este descompasso entre o professado e o praticado, eram uma decorrência do seu duplo papel; o de crítico literário, que o inseria num grupo engajado na criação de um teatro nacional, e o de autor, em busca da encenação de suas peças e do reconhecimento do público. Em segundo lugar, que isto que seus críticos entendiam como contradição era resultado de ambigüidades próprias a estes mesmos críticos, que se confundiam nas análises dos gêneros através de modelos culturais duais, isto é, entre o que definiam como alta e baixa cultura e boa e má literatura.

Macedo, todavia, não foi um caso isolado no mundo fluminense das letras da época, e nem pode ser responsabilizado sozinho pelo suposto “regresso imprevisto” do qual lhe acusou Machado de Assis, já que outros defensores mais ferrenhos da nova escola transitaram, tanto quanto ele, de um lado para outro, demonstrando conviver muito bem com diferentes tendências estéticas.

Que o realismo seduziu escritores de renome da época e que eles se empenharam com todas as suas forças para implantar a nova escola dramática no Brasil, não resta a menor sombra de dúvida. A maior parte destes escritores tentou ser fiel a temas como a família e o casamento, bem como ao propósito moralizador, e não faltou nas suas peças o infalível *raisonneur*, para passar lições morais ao público. Daí ao resultado que na prática alcançaram existe uma grande distância, a ponto de poder-se afirmar que as suas tentativas não resultaram na formação de um genuíno repertório realista, havendo eles incorrido nos mesmos defeitos que apontaram nos escritores realistas portugueses.<sup>83</sup>

Por outro lado, esta proximidade excessiva que procuraram estabelecer com a dramaturgia realista francesa nem sempre foi vista com bom olhos, afigurando-se muitas vezes como uma espécie de “plágio” para observadores mais exigentes. Esta a acusação sofrida por Pinheiro Guimarães vinda de um tal “Ateniense”, na seção “A Pedidos” do **Jornal do Commercio**, em relação a sua comédia *História de Uma Moça Rica*. Para o “Ateniense”, Pinheiro Guimarães havia concebido nesta peça uma protagonista que nada tinha de original, e era uma “imitação” de personagens já concebidas por Dumas Filho e Feulliet, não podendo ser ela um “daguerreótipo” dos costumes brasileiros.<sup>84</sup>

Se a questão residia muitas vezes no esforço de buscar soluções dramáticas próprias e originais para temas já exaustivamente trabalhados pelos dramaturgos franceses, em outros momentos foi a maneira escolhida para fazê-lo o motivo de críticas. Após a encenação da peça *De Ladrão a Barão*, houve quem pedisse a seu autor – Álvares de Azevedo -, que procurasse escrever peças menos frias e apresentasse situações mais comoventes, isto é, pedindo a ele que se colocasse numa posição intermediária entre o realismo e o romantismo.<sup>85</sup> Esta cobrança, por outro lado, sequer precisou ser feita a um Aquiles Varejão que, apesar de trabalhar nas suas peças os temas caros ao realismo, não dispensou os “quiproscós” tão comuns a uma tradição cômica cujas raízes estavam nas farsas “populares”. E até mesmo um Quintino Bocaiúva, adepto confesso do realismo, na prática se afastou daquilo que professava. Nas suas peças Bocaiúva várias vezes escorregou para os finais e frases bombásticos, preferindo, para usar uma terminologia da época, ser dramático a ser natural. Enfim, o que se pode concluir de tudo isto é que a aprendizagem desta nova tendência estética exigiu tempo e empenho, e a maior parte dos dramaturgos brasileiros que tenderam ao realismo não conseguiu absorvê-la plenamente.

Por outro lado existia um outro obstáculo com o qual tiveram que lidar. Num país no qual viver apenas da literatura era um problema real, devido ao alto

índice de analfabetismo da população, foi raro o caso de literato que tivesse resistido à tentação de exercer outras atividades ligadas às letras para complementarem seus orçamentos. O testemunho de José de Alencar no prefácio a **Sonhos D'Ouro** (1872) é exemplar neste sentido, e mostra que já bem próximo do final do século esta situação não mudara muito. Segundo ele,

*Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de suas obras literárias...Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera de suas poderosas faculdades<sup>86</sup>*

“Passatempo ao espírito”, um diletantismo, esta a imagem que o autor transmite da atividade literária dentro daquele contexto. Não espanta, dentro deste raciocínio, que muitos daqueles literatos tivessem traduzido ou parodiado os textos realistas franceses, e outros bem menos “nobres”, encenados pelos teatros na ocasião. Este o caso de um Machado de Assis que junto com Flávio Farnese e Gentil Braga assinou uma paródia à ópera *A Traviata*, de Verdi, que recebeu o nome de *Cenas Fluminenses*.<sup>87</sup> Este deslize de Machado não escapou a uma crítica ferina de Arthur Azevedo, embutida numa resposta elaborada aos ataques que lhe fizera Cardoso da Mota, acusando-o de haver contribuído para a degeneração do teatro nacional, ao dedicar-se a esta prática pouco “dignificante” de acomodar textos estrangeiros para palcos brasileiros:

*Quando aqui cheguei (no Rio de Janeiro), já o Vasques tinha feito representar, na Fênix, o Orfeu na Roça, que era a paródia de Orphée aux Enfers, exibida mais de cem vezes na rua da Ajuda.*

*Quando aqui cheguei, já o mestre que mais prezo entre os literatos brasileiros, passados e presentes, havia colaborado, embora anonimamente, nas Cenas Fluminenses do Rio de Janeiro, espirituosa paródia d’A Dama das Camélias.<sup>88</sup>*

A não revelação da co-autoria no texto desta paródia por parte de Machado deve-se, sem dúvida, à sua resistência em ver qualquer tipo de valor no teatro musicado e no trabalho de traduzir ou de parodiar. Segundo o próprio

Machado, o excesso de traduções nos teatros nacionais vinha contribuindo para fazer as platéias se esquecerem da sua realidade, voltando-se para realidades estranhas, e desta tendência, cada vez mais disseminada, surgira esta “entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha”.<sup>89</sup> A sua afirmação indica a própria essência da posição do literato na ocasião. Longe de constituir-se numa profissão, a literatura era encarada como uma atividade desmerecida dentro de uma sociedade que obrigava o intelectual a submeter-se a trabalhos “menores”, como o de tradução, atividade que se tornava, esta sim, cada vez mais uma profissão.

Ao traçar o perfil das ocupações exercidas pelos homens de letras, a fala de Machado acabava, enfim, por fazer outros registros. Em primeiro lugar, ela é esclarecedora da noção de que nem todas as atividades ligadas às letras eram consideradas partes “nobres” do trabalho literário, e dignas da imagem que os literatos faziam de si mesmos. O trabalho de tradução, ou ainda o de parodiador, dentro desta visão, era um meio de vida, e não uma tarefa com objetivo formativo e pedagógico, não sendo, portanto, motivo de enobrecimento para quem o executava, e motivo suficiente para que não se fizesse questão de alardeá-lo. Em segundo lugar, que ao executar trabalhos tão pouco reconhecidos por eles próprios, estes literatos encontraram não apenas um meio de sobrevivência, mas uma forma de chegar ao público o que, de resto, era uma maneira meio que atravessada de atribuir a este último legitimidade de decisão. Assim, e mesmo que seus preconceitos os impedisse de admitir, esta foi uma realidade com a qual aqueles homens de letras tiveram de lidar; a de que as platéias também tinham o direito de criticar, e não se demonstravam atreladas ao que os literatos projetaram para elas como as atitudes ideais que deveriam introjetar. Em terceiro lugar, contrariando suas próprias representações, e ainda que não fosse esta sua intenção, aqueles literatos demonstravam partilhar um lastro cultural comum a outros segmentos sociais, ao lançar mão de referenciais

tradicionais a espetáculos “populares”, tais como os procedimentos da farsa, tão criticados em Macedo. Decorria disto, inclusive, a situação ambivalente por muitos deles vivenciada que os fazia, por um lado, professar algo mas, por outro, praticar justamente o contrário. Por fim, deve-se ainda sublinhar que ao ceder ao gosto das platéias nossos literatos acabaram por contribuir eles próprios para a derrota do teatro realista, evidenciando que se existia um teatro nacional possível ele só poderia surgir do diálogo e da acomodação entre as diferenças.

#### **4 – “Todos os gêneros são bons, contando que sejam boas as amostras que nos dão deles”**

A frase que serve de subtítulo a esta parte do capítulo foi extraída da “Gazetilha” do **Jornal do Commercio** do dia 6 de novembro de 1868, na qual se dava conta das primeiras “enchentes” provocadas pelo *Orfeu na Roça*. Nela advertia-se que o sucesso alcançado pela peça poderia sugerir a um observador desatento que “o povo gosta mais de ir ao teatro para rir do que para chorar”. Entretanto, concluía-se, como algumas peças “sérias e mesmo lúgubres têm tido vida longa e feliz carreira”, o que se podia afirmar era que o público ia ao teatro para aplaudir boas representações, e as peças caíam no seu agrado quando correspondiam às suas expectativas.

Tais considerações apontam, sem dúvida, para uma mudança na forma de avaliação da crítica. Em contraposição a uma tendência tradicional que via certos gêneros dramáticos como responsáveis pela “decadência” do teatro, uma outra vinha ocupando espaço próprio. De acordo com esta última, o resultado final de uma produção artística seria o elemento responsável pelo sucesso teatral, o que significa dizer que era a falta de *performances* convincentes o componente determinante do fracasso ou do sucesso, e não o gênero dramático em si. E se este novo posicionamento operava uma valorização do papel do

público como elemento constitutivo do fenômeno teatral, uma nova avaliação em relação ao papel do dramaturgo também já pode ser aqui localizada. Cada vez mais passava-se a exigir dele um maior cuidado e comprometimento com a adaptabilidade do texto à cena, pois seria a obediência às suas leis e lógica os elementos que proporcionariam ao dramaturgo a consagração final.

Oito anos antes da publicação desta gazetilha, o crítico Francisque Sarcey afirmara que os críticos deveriam ouvir a voz do público, ao invés de procurar ditar-lhe regras, lembrando aos que exerciam tal ofício:

*Si vous vous trouvez en désaccord avec le public, ce que n'arrive que trop souvent, ferez vous bon marché de son opinion pour ne donner que la votre? Remarquez, ô critique, que les directeurs ni les auteurs ne travaillent pas précisément pour vous, mais pour les gens Qui paient. Il est (...) assez juste que ceux Qui donnent leur argent aient aussi voix au chapitre.<sup>90</sup>*

A visão de Sarcey, de que o público deveria ser o critério de toda a crítica, estabelecia para a literatura dramática uma medida de valor bastante diferente da anteriormente veiculada pela dramaturgia realista. Esta transformação operada pelo pensamento de Sarcey (mas não apenas dele, e sim de toda uma corrente da crítica francesa da época), a julgar pelo artigo do **Jornal do Commercio**, já vinha encontrando eco no Rio de Janeiro. Mas, se esta nova referência servia para fundamentar a defesa de peças como *Orfeu na Roça*, impõe-se uma questão: qual a participação efetiva do público para esta mudança no referencial crítico até então utilizado?

Seis anos depois de haver sido encenada a primeira peça realista em palcos fluminenses, num pequeno periódico de nome **A Esperança**, um certo "Lello" diria que existia em voga "uma tendência muito comum criada por aquilo que dão nome de escola realista", que não passava, todavia, de peças que continham

*(...) um enredo fino, sem paixões a jogar, e sustentado em diálogos. A meu ver tais composições servirão apenas para passar o tempo durante algumas horas, e só serão*

*preferidas por maus autores, que não sabendo representar a tragédia ou o alto drama, agarram-se a esse gênero, que consideram sua tábua de salvação, por não apresentar dificuldade alguma.*<sup>91</sup>

Negando ao realismo o caráter pedagógico a ele atribuído por seus defensores, “Lello” questionava as bases de defesa por eles construídas, mostrando ser a dramaturgia realista uma prática que teria tido como único resultado atribuir foros de dramaturgos a quem alimentava pretensões de sê-lo, sem estar habilitado a isto.

Se para “Lello” existia algo como uma inadequação da escola realista aos próprios fins destinados à arte cênica, para os defensores desta escola, ao contrário, o mesmo momento que o articulista d’**A Esperança** apontava como sendo de ascensão de um certo “modismo”, era considerado como sendo de começo do teatro nacional. Estas, por exemplo, as avaliações de Henrique César Muzzio, no **Diário do Rio de Janeiro**, e de Joaquim Manuel de Macedo, no **Jornal do Commercio**.<sup>92</sup>

Como se pode ver, as opiniões em relação à escola realista encontravam-se cada vez mais divididas, e todo este debate se dava num momento singular. Afinal, ao adentrar o ano de 1861, quatro após as representações dos primeiros originais realistas escritos por José de Alencar, vários escritores brasileiros passaram a ter suas peças encenadas pelo Ginásio, dando a impressão que a dramaturgia “nacional” finalmente florescera. Quer dizer, tudo parecia levar a crer que a campanha movida a favor da dramaturgia realista tinha surtido o efeito desejado, a ponto de Joaquim Manuel de Macedo não se furtar a elogiar seus pares e a companhia do Ginásio que teria

*(...) conseguido provar que é possível no Brasil alimentar-se um teatro com dramas originais compostos por Brasileiros, o que quer dizer – desenvolvimento e progresso da literatura dramática.*<sup>93</sup>

Apesar de constatar o florescimento de uma certa dramaturgia “nacional”, Macedo não mencionava sequer que este fenômeno estava sendo

acompanhado de perto pela ascensão de uma outra dramaturgia, também “nacional”, da qual o ator Vasques tornara-se figura referencial. Assim, ignorando tanto as críticas de indivíduos como “Lello”, quanto dramaturgos como Vasques, e preferindo calar-se diante do óbvio, os literatos iam fielmente reafirmando uma postura bastante peculiar diante da situação, a despeito de uma campanha que paulatinamente vinha sendo feita contra a nova escola. E ainda que discordando entre si em relação aos efeitos benéficos ou não que a dramaturgia realista supostamente produziria no espírito do espectador, aqueles literatos deixavam emergir uma convicção que compartilhavam: a de ver o público de maneira infantilizada e, em decorrência disto, considerá-lo necessitado de ser comandado de acordo com as intenções e vontades dos que seriam teoricamente os únicos capacitados a fazê-lo.

Relegadas a objeto dos discursos letrados, e não reconhecidas como sujeitos de suas ações, às platéias parecia restar conformar-se com tais representações a seu respeito e sujeitar-se ao que os literatos pretendiam decidir por elas. Em 1866, contrariando esta idéia, já se podia localizar uma rejeição por parte dos espectadores ao teatro realista a ponto de um certo “L.S.”, na **Semana Ilustrada**, afirmar que as platéias da cidade vinham “claramente manifestando a sua predileção pelos dramas que se afastam dos moldes já gastos da escola realista”.<sup>94</sup>

O que fica de tudo isto é que existem razões suficientes para sugerir que todo este quadro, do qual emergem afirmações tão conflitantes, tenha tido raízes em causas mais complexas do que as alegadas pelos literatos na ocasião, dentre elas a de que muito desta demora na criação do teatro nacional era devida a um público que reagia a educar-se e “civilizar-se”. E esta é uma afirmação que, apesar de conter simplificações convenientes, não deixa de conter uma certa dose de verdade. Porque mesmo tentando anular a voz deste público, temos tido indícios suficientes até aqui para sugerir que ele, de certa forma, atuou no sentido de impor significados particulares a um assunto do qual

os literatos procuraram apartá-lo, nortendo-se por lógicas e racionalidades próprias. As ações e relações estabelecidas por este público dentro deste campo de possibilidades serão o assunto privilegiado a partir de agora.

\* \* \*

No dia 17 de agosto de 1861, o **Jornal do Commercio** publicou uma nota assinada por “Nhonhô e Nhanhã” criticando os diletantes da atriz Adelaide Amaral. Para eles, os adeptos dessa atriz esmeravam-se em “deprimir todos os atores e atrizes” em nome de sua preferida, sem permitir sequer, aos que deles discordavam, a liberdade de manifestar-se. Que fossem afeiçoados a ela, concluiriam, era possível entender-se, mas o insuportável era que quisessem “obrigar a quem disso não gosta a concordar com eles, ou então a estar calado. Isto é demais!” Dois dias depois, uma outra nota assinada por um certo “Folia”, que acompanhava as críticas “caluniosas” à Adelaide Amaral, e por isto se via no dever de vir a público defendê-la, acrescentaria ser ela uma artista de mérito porém, sendo a platéia do Ginásio capaz de reconhecer suas qualidades, deveria “desprezar essas censuras, e ufanar-se de possuir tais censores, mormente quando eles são bem conhecidos de uma platéia ilustrada, que, aplaudindo o mérito da atriz, despreza a crítica mordaz e digna de seus autores”.<sup>95</sup>

As discussões em torno de Adelaide Amaral arrastaram-se durante todo o final do ano de 1861 levando, em certo momento, o folhetinista do **Jornal do Commercio** a declarar que:

*Estão passando o tempo dos partidos teatrais, e o teatro do Ginásio é tão pequeno que, dividido em partidos, ficaria homeopático. Os partidos baralham-se, e hoje só devem admitir censores com critério e panegiristas acautelados, assim como é positivo e inegável que a companhia do Ginásio somente poderá prosperar se compreender a conveniência e a importância da liga artística*<sup>96</sup>

Os embates dos diletantes em torno de suas atrizes preferidas não eram nenhuma novidade, como já tivemos oportunidade de ver, e compunham, na verdade, um processo mais amplo de proliferação de partidos teatrais. O que existe de novo, neste caso, é a referência explícita à presença dos partidos teatrais no Ginásio e, ainda mais significativo, o que o autor da nota entendia serem eles, isto é, locais onde se misturavam censores sem critérios e indivíduos que elaboravam discursos laudatórios repletos de prevenção. Ao assim proceder, este crítico anônimo acabava por fazer um duplo registro apontando, em primeiro lugar, para a composição heterogênea dos partidos e, em segundo, para a maneira preconceituosa como via esta mistura, denotando que para ele as licenças só eram permitidas entre iguais.

A presença dos diletantes no Ginásio, contudo, não deve ter causado nenhum espanto numa cidade onde, desde a década de 40, eles já podiam ser vistos nos teatros, e já chamavam a atenção dos críticos com suas atitudes exaltadas. Na verdade, ela só demonstra a proliferação de uma prática antiga que com o tempo foi cada vez mais ganhando força, a ponto de três décadas depois, num folhetim da **Gazeta de Notícias**, os diletantes serem definidos da seguinte maneira:

*Há no Rio de Janeiro mais diletante que bicos de gás (...)*

*(Estes indivíduos) classificam-se em diversas categorias.*

*A primeira é a dos que vão ao teatro por moda. São os assinantes quand même, seja a companhia boa ou má, e ocupam sempre as duas primeiras filas de cadeira. Não fazem questão de ouvir e ver: querem ser vistos (...)* São os que firmam a reputação dos cantores e garantem o sucesso das óperas (...)

*A segunda classe é dos que acompanham a ópera com o libreto em punho, e não largam enquanto não sabem de cor todas as cavatinas, roanizas, e cores de partituras (...)*

*Esta classe compõe-se de solteirões e pais de família. Vão ao teatro para ouvir, e é gente pacífica (...)*

*Entram na terceira categoria os apreciadores da música clássica. São os mais perigosos.*

*Não perdoam uma nota desafinada, estão constantemente a falar das belezas e deleites da ópera (...), e vão até as vias de fato quando discutem nos corredores o merecimento dos artistas (...)*

*Na quarta categoria estão os místicos diletantes dos tempos da Candiani.*

*Estes vão ao teatro quando o cartaz anuncia a Norma ou o Barbeiro de Sevilha (...)*

*Em geral são empregados aposentados, velhos militares, diplomatas em disponibilidade, alguns senadores, um ou outro poeta do tempo de Paula Brito, e negociantes fora das lutas da praça (...)*

*A quinta categoria finalmente compõe-se dos diletantes das torrinhas. São os mais inteligentes e ladinos. Ouvem música a dez tostões por cabeça, aplaudem e pateiam quando lhes parece, não pagam o tributo da luva, da sobrecasaca à Raunier, da botina do Campas e do chapéu de funil.*

*Ali não há cerimônias ou etiquetas: todos são irmãos. É o ideal da República de Platão.*

*Obrigando os empresários a suarem mais do que eles suam aquelas eminências, contribuem entretanto para o aumento da receita.*

*Amadores em excesso da música de todos os gêneros, saem dos teatro assobiando as óperas e, nos dias de ovações, são a guarda avançada de Cambrons.<sup>97</sup>*

O texto aqui reproduzido, apesar de longo, é pródigo em informações. Em primeiro lugar, ele nos dá conta de que, da forma como o diletantismo proliferara na Corte, não havia espectador que não se enquadrasse, de alguma maneira, na classificação por ele apresentada. Em segundo lugar, que tal prática era já bastante antiga, e remontava aos tempos da Candiani, cantora lírica que, nos anos 40, dividiu a atenção dos diletantes com Clara Delmastro. Em torno das duas os espectadores do São Pedro dividiram-se em partidos, que viviam às turras no teatro, dando motivo de sobra para críticas dos folhetinistas dramáticos da época. Nos anos 50 foi a vez da Charton e da Casaloni ocuparem tal espaço, ao mesmo tempo em que o diletantismo ultrapassou as barreiras do teatro lírico, e atingiu o teatro dramático. Este foi também o período no qual Jesuína Montani e Leonor Orsat imperaram no teatro de São Francisco, e tal foi a movimentação provocada pelos seus partidos que, no ano de 1851, oito jornalecos envolveram-se durante meses numa discussão acirrada em torno das qualidades e defeitos das duas atrizes.<sup>98</sup> Na década de 60 chegou a vez de o Ginásio oferecer o seu palco para o embate entre os partidários das atrizes Adelaide Amaral e Gabriela de Vecchy demonstrando, com isto, que o diletantismo, que os críticos consideravam uma prática “bárbara”, havia fincado fortes raízes em terras

fluminenses. Em terceiro lugar, o artigo também dá conta da heterogeneidade do público que freqüentava os teatros, reunindo num mesmo espaço diplomatas, senadores, empregados do comércio, pais de família, enfim, uma gama ampla de indivíduos que faziam parte de grupos sociais muito diferenciados. E, por fim, mas não em último lugar, de uma categoria de diletantes considerada a menos qualificada na hierarquização, aqueles das “torrinhas”, lugares preferidos pelos estudantes e caixeiros da cidade, que além de pagar um preço irrisório para entrar nos teatros eram também os mais exaltados dentre os espectadores, mas dos quais as empresas não podiam prescindir, por serem eles os responsáveis pelos aumentos das receitas.

As reclamações quanto aos distúrbios provocados pelos espectadores das “torrinhas” foi assunto debatido desde o período em que Martins Pena escreveu para o **Jornal do Commercio**. Data desta época, inclusive, o início de um processo de construção de uma avaliação bem pouco simpática a estes espectadores, que supostamente tinham como elo comum a ligá-los uma tendência à balbúrdia e desordens, isto é, algo que não os valorizava positivamente. À medida que o século foi avançando esta foi cada vez mais a imagem divulgada pelos críticos. Procurava-se, com isto, difundir uma opinião negativa sobre as “torrinhas”, o que daria a justificativa necessária para o movimento, então assumido pela crítica, de tentar homogeneizar seu comportamento a partir de um outro padrão no qual a atitude ideal a ser introjetada pelo espectador seria o comportamento público silencioso e passivo.

Porém, para além desta imagem de valoração negativa das “torrinhas”, inúmeros matizes podem ser nela identificados questionando tais representações, sobretudo a idéia de que ali todos eram “irmãos” e de que as torrinhas consubstanciavam o ideal da “República de Platão”. Uma pequena nota que saiu no **Jornal do Commercio** em maio de 1865, provavelmente escrita por mais de uma pessoa, já que estava assinada por “alguns rapazes do comércio ofendidos pela materialidade dos estudantes”, pode servir como ponto de partida

para pensar-se a questão. Nela estes “rapazes do comércio”, leia-se caixeiros, acusavam certos “acadêmicos” das escolas superiores da cidade de se utilizarem de meios escusos para

*(...) desmoralizar alguns rapazes do comércio, conquanto eles portem-se em toda a parte e em todos os sentidos com um maior auge de delicadeza; por isso pedimos aos mesmos que quando quiserem fazer declarações a este respeito façam-a em outros sentidos visto que nem todos pertencem à mesma laia.*<sup>99</sup>

O tom de protesto desta nota é elucidativo porque mostra o antagonismo que separava os espectadores das “torrinhas”, mais particularmente os caixeiros e os estudantes.

Rapazes que trabalhavam no comércio da cidade, grande parte deles vinda de Portugal e vivendo nas casas dos seus patrões, os caixeiros compunham no Rio de Janeiro da segunda metade do séc. XIX um grupo especial de trabalhadores livres, ou pelo menos viam-se como tal, na medida em que, ao se referirem a si próprios, definiam-se como a “classe caixeiral”, a “classe da mocidade do comércio”, e daí por diante. Presentes em todas as salas de espetáculos da Corte, foi todavia o teatro de São Januário o escolhido por eles como teatro cativo, a ponto de em fins de 1857 o ator Florindo, então empresário daquela casa, afirmar que sem o “patronato” da “classe ilustrada e numerosa” dos caixeiros, não conseguira sustentar sua empresa.<sup>100</sup> No final da década de 60, quando o São Januário foi demolido, os caixeiros escolheram o Fênix Dramática como sala de sua predileção, justamente o teatro onde se instalara o ator Vasques com sua companhia.<sup>101</sup>

Já com a polícia, sua relação não foi permeada por tanta cortesia. Ao contrário, recorrentemente viram-se envolvidos em situações hostis com os permanentes e pedestres nos teatros, que os acusavam de comportarem-se de forma exaltada, tumultuando e interrompendo as récitas, muito embora os caixeiros alegassem não serem os causadores de tais tumultos e

argumentassem não ter o chefe de polícia “autoridade sobre quem vai ao teatro para divertir-se”.<sup>102</sup> Além do mais, aquele era um divertimento , segundo os caixeiros, “honesto e instrutivo ”em lugar de outras distrações“ mais caras e não poucas vezes prejudiciais”, devendo ser sua presença nos teatros entendida como um esforço de sua parte no sentido de educar-se e cultivar ideais de “civilização”.<sup>103</sup>

A polícia, todavia, não deixava escapar qualquer oportunidade para fazer valer o artigo da legislação do Império que determinava como e quando o público deveria manifestar-se.<sup>104</sup> Motivo de opiniões controversas, este artigo chegou mesmo a encontrar críticos entre os folhetinistas. Gonçalves Dias foi um dos que reputou-o

*(...) inútilmente vexatório! – Não produz exatamente o contrário que se pretende evitar com ele? – E este número grande de soldados nos corredores dos camarotes da primeira ordem, como se aquilo fosse um corpo de guarda, de que serve? Esses gritos de arrepiar as carnes, pregões de quitandeira, assobios e cacarejos que tantas vezes ouvimos nos teatros dramáticos, porque não se proíbem também?*<sup>105</sup>

Para este folhetinista, portanto, não apenas a interferência da polícia nestas situações era contraproducente. Mais condenável e atentatório a um comportamento “civilizado” do que a atitude de certos espectadores era a presença ostensiva do corpo policial nos teatros, e as cenas ridículas por ele protagonizada.

Ora apresentados como ascetas, que cultivavam hábitos sóbrios e uma certa ilustração, ora como “patuscos”, que viviam envolvendo-se em distúrbios e atos de libertinagem e malandragem, era no entanto esta última representação sobre os caixeiros a que prevalecia na imprensa quando a questão dizia respeito ao seu comportamento nos teatros, sobretudo por associá-lo a uma falta de polimento decorrente de sua posição financeira e social humildes.<sup>106</sup> “Patuscos” ou ascetas, simpáticos aos empresários ou perseguidos pela polícia, o que interessa aqui é perceber como aqueles caixeiros conheciam estes aspectos do

imaginário a seu respeito e sabiam utilizar-se dele através do artifício de aceitar seus pressupostos para servir a desígnios particulares, neste caso específico para demarcar suas diferenças em relação aos estudantes.

Estes estudantes eram os filhos das grandes famílias proprietárias do império que mandavam seus herdeiros para a Corte formarem-se bacharéis. As novidades que o Rio de Janeiro oferecia em termos de divertimentos a estes rapazes, geralmente acostumados à vida acanhada das províncias ou das fazendas acabava, todavia, por desviar muitos deles dos rumos traçados por suas famílias, como sugere este versinho publicado num jornal, falando dos freqüentadores do Alcazar:

*Que é feito do Juquinha?  
- Está na Corte estudando  
Gasta em livros um dinheiro  
Que me vai maravilhando  
Mas paciência; algum dia  
Um doutor há de voltar,  
- Sim, nas ciências que se cursam  
- Nas aulas do Alcazar.<sup>107</sup>*

Ao lado da figura do pai ingênuo, emerge deste versinho a de um interlocutor irônico, rindo-se de uma situação que aquele não conseguia enxergar, dentro da qual a figura do estudante era associada à do *bon vivant* pronto a dilapidar fortunas. Uma imagem, como se vê, em tudo diferente daquela projetada pelo pai deste estudante, para quem a recompensa pelo dinheiro que vinha gastando em livros estaria em ver seu filho feito bacharel. E era justamente com esta noção que os caixeiros trabalhavam ao procurar diferenciar-se dos estudantes e ao buscar delinear para si uma imagem positiva, baseada neste mesmo imaginário, fazendo ver que a introjeção de certos hábitos não estava ligada à posição financeira ou ao “berço”, mas sim a um empenho por parte de quem procurava ilustrar-se. Tal noção ficava ainda mais reforçada levando-se em conta que, para eles, esta ilustração significava um esforço adicional a ser

feito após horas de trabalho exaustivo. Incorporando a representação de trabalhadores honestos, os caixeiros procuravam dar para a questão um outro significado, denotando não quererem ser confundidos com a “laia” dos estudantes “bem nascidos” e “vadios”. Visto deste ângulo, pode-se sugerir terem sido as “torrinhas” um espaço propício para a articulação de identidades de grupos, desnudando uma outra face da questão, face esta que ficava encoberta pelos discursos de caráter homogeneizador dos críticos.

As reclamações concernentes ao padrão de comportamento dos estudantes, não ficaram, contudo, restritas aos caixeiros, e foram também motivo de crítica por parte de outras parcelas das audiências dos teatros. Relatando um distúrbio ocorrido no Alcazar em maio de 1865, “alguns freqüentadores” que não quiseram se identificar, disseram que

*Diversos moços estudantes levados sem dúvida pela leviandade comum nessa idade, sempre que entra alguma senhora soltam ditos imprudentes, que, a continuarem, não só afugentará muita gente daquele pequeno teatro, como é possível pode dar lugar a algum distúrbio desagradável (...)*

*Nas reuniões públicas, onde é lícito qualquer ter ingresso mediante qualquer espórtula, ninguém tem o direito de fazer distinções; só a autoridade pode fazer retirar o espectador quando este mal se conduz, ou ela tiver denúncia de que se propõe a perturbar a ordem (...)*

*Chamamos, pois, a atenção do digno Sr. Subdelegado para o que levamos disto, e temos fé que seremos atendidos.<sup>108</sup>*

Apesar de recriminar o comportamento dos estudantes, os autores desta nota não deixavam de nutrir em relação a eles uma certa complacência, pois atribuíam suas atitudes desordeiras a uma certa “leviandade comum nessa idade”. Esta complacência saía ainda mais reforçada do seu discurso ao ser associada ao fato de ser o preço irrisório pago para entrar no teatro a verdadeira causa do problema, atribuindo aos empresários a culpa por tais incidentes. Desta forma, tal atitude em relação aos estudantes acabava por reforçar uma avaliação preconceituosa, dentro da qual o poder, o *status* e o prestígio social determinavam o espaço que diferentes indivíduos deveriam ocupar, não sendo

benvinda a mistura social que os teatros proporcionavam. E o apelo à atuação da polícia, neste contexto, reproduzia uma determinada leitura política sobre a forma como o poder público devia se posicionar em relação aos padrões de punição aos quais diferentes indivíduos estariam submetidos. Sendo a polícia supostamente a mais habilitada a reconhecer os limites que separavam indivíduos de origens sociais diferentes, já que exercia na prática uma função criada justamente para proteger as parcelas da sociedade das quais faziam parte os estudantes e seus iguais, ninguém melhor do que ela para coibir tais manifestações. Ficava ainda subentendido, dentro desta mesma lógica, que mesmo ocorrendo, em alguns casos, um erro de identificação social em relação a estes estudantes, existia ainda a saída de apelar para a sua condição social, a fim de escapar das malhas de um sistema coercitivo criado preferencialmente para protegê-los.<sup>109</sup>

Mas, da mesma maneira como diferentes parcelas dos espectadores das “torrinhas” construíram para si espaços próprios de diferenciação, transformando o teatro em local propício a tensões e conflitos, havia momentos em que estes grupos antagônicos pareciam se solidarizar em torno de objetivos comuns. Esta a situação vivenciada pelos empresários do teatro Lírico, em junho de 1856, quando tentaram aumentar os preços dos ingressos. Não faltaram críticas em relação a esta sua decisão, sobretudo por ser aquele um teatro subvencionado pelo governo, o que não justificava o argumento da necessidade de aumento de receita para pagar os artistas “famosos” que a companhia havia contratado, como na ocasião alegou-se. Contra esta atitude, considerada arbitrária, alguns espectadores contra-atacaram argumentando:

*Na Europa um teatro subvencionado, que está sob a jurisdição da autoridade, terá o direito de aumentar o preço de suas entradas e seus lugares? Cremos que não; e se tal direito não tem, como supomos que o nosso teatro Lírico está no mesmo caso, concluimos que também não tem o direito de aumentar os preços (...); assim, é necessário que a autoridade, sob quem está a direção do teatro Lírico, faça alguma coisa a favor do público (...) Quando aqui chegaram Mlle. La Grua e o Sr. Walter, os*

*quais passavam por celebridades na Europa, não se tratou de aumento de preços (...); no entanto que eram celebridades como talvez sejam os que vieram agora.<sup>110</sup>*

Aproveitar-se dos contratos firmados com artistas europeus para subir os preços dos ingressos foi um expediente muito utilizado pelos diretores das diferentes companhias que empresariam o teatro Lírico, no decorrer de toda sua existência. Na ocasião da publicação desta nota, haviam acabado de ser contratados na Europa, para uma temporada no Rio, os cantores líricos Tamberlick e Mlle. Dejean, tendo sido esta contratação o estopim para a publicação deste e de outros artigos nos jornais abordando a questão da alta dos preços dos bilhetes. Apesar de toda esta campanha, os preços mantiveram-se majorados durante toda a temporada, sem que isto tenha arrefecido o ânimo de muitos espectadores que continuaram a demonstrar o seu protesto com irritação até a volta dos dois cantores líricos para a Europa. E mesmo mal sucedida, esta sua atitude mostra como quando a situação dizia respeito a algo que consideravam um direito a ser defendido, diferentes espectadores se uniam formando verdadeiras frentes de ataque aos interesses dos empresários.

Em fevereiro de 1865, o Alcazar vivenciou uma situação similar, quando tentou subir os preços de seus ingressos que era, desde 1859, mil réis. A tática utilizada por seu empresário foi a mesma utilizada pelo teatro Lírico. Mr. Arnaud, no entanto, viu-se logo diante de uma atitude generalizada de repúdio por parte dos freqüentadores da sua sala. Para eles, o que este empresário queria era

*(...) embalar o público com a promessa da próxima chegada de artistas novos, porém pode-se afirmar sem receio de faltar à verdade que eles virão só daqui a três ou quatro anos, se houver alguém de muita coragem que queira sustentar à sua custa o teatro até a chegada dos artistas independentes para constituir-se uma companhia regular.<sup>111</sup>*

Para o "Viramundo", autor desta notinha, parecia não haver dúvidas de que aquela era uma jogada desonesta do empresário, que buscava, na verdade, contornar os problemas financeiros da sua companhia. Após a publicação desta

e de uma série de notinhas abordando o assunto, Mr. Arnaud sintomaticamente voltou a vender os bilhetes pelos preços anteriores.

Tão bem sucedidos quanto os espectadores do Alcazar foram os do Ginásio, que conseguiram fazer Joaquim Heliodoro voltar atrás nas suas intenções de subir os preços dos bilhetes do seu teatro, no início de 1857. Nesta ocasião, a companhia do Ginásio passava por uma situação complicada advinda, em parte, da concorrência que lhe vinham fazendo as companhias do São Pedro e do São Januário. Havendo acabado de contratar uma atriz do teatro de São João, na Bahia, Heliodoro entendeu de aumentar os preços dos bilhetes do seu teatro alegando que a contratada era uma atriz renomada. O empresário foi pronta e duplamente criticado pelo público. Em primeiro lugar, por ser a tal “celebridade” uma ilustre desconhecida das platéias fluminenses e, em segundo lugar, por

*(...) querer aproveitar-se da ocasião, para o aumento da casa, e assim nos privar de um divertimento, que até o momento comodamente assistimos; mas fique certo o Sr. Empresário de que não nos sujeitamos aos caprichos de sua vontade, e se não mudar de resolução, temos na mão a faca e o queijo e obraremos como entendermos.<sup>112</sup>*

A resposta de Heliodoro à ameaça dos espectadores foi imediata: dois dias depois o Ginásio baixou os preços dos seus ingressos que, aliás, vinham, sendo os mesmos havia dois anos.

Os preços dos ingressos foram um elemento de confronto entre empresários e platéias também em outras circunstâncias tais como quando sua alta era forçada pela atuação dos cambistas. Vistos como verdadeiros “cancros roedores da algibeira alheia”,<sup>113</sup> os cambistas viviam provocando reações de exaltação nos espectadores dos diferentes teatros da cidade. Desde a década de 40, inclusive, a polícia passou a ser requisitada pelas platéias para reprimir a atividade dos cambistas, e não faltaram sugestões para dar cabo desta situação considerada inadmissível, sobretudo porque, como invariavelmente se argumentava, nos teatros europeus vários métodos de vendas de bilhetes

fizeram com que aqueles “especuladores” desaparecessem das suas portas.<sup>114</sup> No caso do Rio de Janeiro, no entanto, cogitava-se que a situação era mais grave e difícil encontrar para ela uma solução porque supostamente os empresários estavam mancomunados com os cambistas e lucravam com a situação.<sup>115</sup>

Os cambistas, por seu turno, não deixaram de responder aos ataques dos quais foram vítimas, tentando fazer crer ao público que quem realmente lucrava com a venda antecipada dos bilhetes eram os empresários, e não eles, “pobres trabalhadores”, que muitas vezes ficavam sem vender a maior parte dos bilhetes comprados não tendo, nestas ocasiões, de onde tirar o “sustento de suas famílias”.<sup>116</sup>

Em relação a esta atitude constante dos cambistas de tentar “driblar” a polícia, Gonçalves Dias ironicamente chegou a comentar como as coisas ocorriam em tais ocasiões. Segundo ele, a polícia vivia querendo afastar os cambistas

*(...) para o reino de Pantana, como se houvesse duas pantanas no mundo; espia, catraflia, prende, faz diabruras e espalhafato, e (é) tudo como se nada fizesse. Semelhantes a estes bonecos cascabulhos com que os meninos brincam a piparetes, sem lhes poder dar jamais posição horizontal, os cambistas levanta(m-se) após os piparetes, e às barbas da polícia continuam a negociar (...)*<sup>117</sup>

Presença constante nas bilheterias dos teatros logo que estas eram abertas pelas manhãs, os cambistas não haveriam de deixar de montar praça no Ginásio, sobretudo quando percebiam que os espetáculos em cartaz vinham provocando “enchentes” naquela casa. Numa destas ocasiões em que agiram no Ginásio, um espectador irritado chegou a acusar abertamente Heliodoro por incentivar os cambistas a vender mais ingressos do que o teatro comportava para a representação de *A Probidade*, de César de Lacerda. Joaquim Heliodoro apressou-se em esclarecer que nunca se dera no seu teatro

*(...) o fato de se vender maior número de bilhetes do que a lotação de 256 cadeiras, e se algumas vezes se nota alguém de pé, é porque esses espectadores não querem ocupar os lugares que os amadores lhes indicam, por exemplo, nos cantos ou mesmo nas travessas.<sup>118</sup>*

O tal espectador do Ginásio não se deu por satisfeito e retrucou dizendo mais uma vez estar ciente do fato de que Heliodoro via com bons olhos a venda antecipada de bilhetes para os cambistas. O empresário tentou mais uma vez negar que compactuava com os cambistas, mas acabou por cair em contradição ao ponderar que, se os cambistas estavam presentes no Ginásio era porque tinham camarotes para vender, e isto era “devido a serem esses camarotes de sua assinatura e terem o direito de preferência”.<sup>119</sup> O bate-boca entre os dois perdurou até a saída da peça de cartaz, sem que nenhuma das partes desse o braço a torcer. De qualquer forma, e apesar dos insucessos das pressões exercidas, vê-se com este incidente que, longe de submeter-se às decisões dos empresários, as platéias procuraram fazer valer aquilo que entendiam ser a satisfação de interesses próprios ou a garantia de certos direitos conquistados na prática, forçando os empresários a atenderem aos seus reclamos. Por outro lado, percebe-se através destes posicionamentos que, para muitos espectadores, assistir uma representação teatral tinha o sentido de privilégio do caráter lúdico em detrimento das supostas vantagens que poderiam auferir do teatro “escola de costumes”, tal como defendido pelos literatos. Ir ao teatro, para eles, era uma oportunidade de divertir-se e efetivar práticas autônomas e próprias de aproveitamento do tempo livre, e o preço dos ingressos passava a ser um dado importante na experiência de vários indivíduos que podiam ver-se privados de sua diversão de uma hora para outra.

Contradizendo esta mesma noção de “escola de costumes”, outros tipos de espectadores demonstravam ver no teatro um espaço para aproveitamento de suas horas de lazer e também uma maneira de “estar na moda”. “Ver e ser visto”, demonstrando que a platéia, particularmente a feminina, tinha tanto interesse quanto o palco. Este aspecto de acontecimento social do espetáculo

teatral foi de tal forma marcante no séc. XIX que um folhetinista do **Jornal do Commercio** em 12 de janeiro de 1840 observou que já fazia parte da “tradição” que o lustre das salas de espetáculos ficasse todo ou parcialmente aceso durante a récita, para que os espectadores, sobretudo as mulheres, pudessem exibir seus vestidos e jóias. José de Alencar, num dos seus folhetins “Ao Correr da Pena”, em que fez referências à platéia feminina do teatro Provisório, observou que as moças com seus “alvos vestinhos brancos se reclinavam sobre a balaustrada dos camarotes, cheias de curiosidade”, numa nítida alusão a este caráter de evento social que o teatro assumia para algumas parcelas do público.<sup>120</sup> Enfim, vê-se, assim, que o significado e a importância atribuída ao teatro foi diferente para os inúmeros indivíduos que o freqüentavam, escapando aos sentidos para ele formulados pelos literatos do período.

As situações envolvendo as solidariedades entre os diferentes espectadores dos teatros, como as anteriormente mencionadas em relação aos empresários e cambistas, podem ser localizadas em outras ocasiões, particularmente quando a questão envolvia as pateadas. Havia muito tempo que a pateada transformara-se em motivo de dor de cabeça para os folhetinistas dramáticos, que insistentemente tentavam “conscientizar” as platéias de que aquele não era um comportamento “civilizado” devendo, portanto, ser banido dos teatros fluminenses. Argumentava-se, com insistência, que além de uma ofensa à lei, as pateadas contribuíam para manchar a imagem do país diante da Europa, e que eram elas, na verdade, mais apropriadas a um público que freqüentava os espetáculos circenses, porque estes forneciam, mais do que qualquer outro, “ocasião azada aos que procuram converter a liberdade do folguedo em licenças de saturnais e orgias”.<sup>121</sup> Como se pode ver, uma argumentação bastante frouxa pois, ao tentar valorizar um comportamento idealizado do espectador, parecia não se levar em conta que, se os circos eram ambientes oportunos a licenças, como diziam, ficava muito difícil explicar a presença dos imperadores nos mesmos.

Introduzida no Brasil pelos portugueses, e tão antiga quanto as primeiras representações teatrais que se deram na colônia, a *pateada* foi uma prática que perpetuou-se por décadas, e demonstrou-se bastante arraigada não apenas na Corte, mas também nas províncias onde, segundo consta, a ousadia dos *pateadores* chegava ao ponto de forçar os atores em “porem-se de joelhos, a pedirem perdão, a proferirem tal grito, a cantarem tal copla. É isto uma verdadeiro despotismo”.<sup>122</sup>

Se as *pateadas* não deixaram a salvo nenhuma sala de espetáculo da Corte foi, porém, no Lírico onde elas se fizeram mais presentes, sendo frequentemente a polícia recrutada para acalmar os ânimos mais exaltados, e os tumultuadores invariavelmente levados à presença do inspetor do teatro (que lhes passava uma “carraspana”) ou diretamente retirados do teatro. No dia 21 de novembro de 1857, o teatro Lírico serviu de palco para um destes distúrbios. Segundo a avaliação de um certo “G.G”, publicada no **Diário do Rio de Janeiro**, no segundo ato da ópera que na ocasião se representava,

*(...) quando começava a cantar o tenor Leoni (...) alguns indivíduos muito sensivelmente começaram a bater os pés, e a fazer um tal motim que o tenor interrompeu a ária (...) Ora, verificando (o chefe de polícia) que a ordem era perturbada, que o público pacífico e judicioso não podia gozar do espetáculo, que S.S.M.M.I.I. (estavam sendo) testemunhas desse desacatos (...) mandou vir à sua presença um indivíduo (...) que com toda a ostentação e descaso fazia grande matinada. Esta simples diligência em favor da boa ordem (...) exaltou alguns senhores, que, no corredor e mesmo em frente ao camarote da polícia, imprecarem contra o ato de autoridade, e prometeram uma reação.*<sup>123</sup>

A julgar pela narrativa de “G.G”, os *pateadores* não se intimidavam sequer diante dos imperadores. O tenor Leoni, estopim do incidente, foi um daqueles contratados na Europa e apresentado na Corte como uma “celebridade”, o que de cara os freqüentadores do Lírico perceberam ser uma inverdade. Ora, se muitos dos problemas vivenciados pelo Lírico estiveram relacionados a esta mesma artimanha de tentar vender “gato por lebre” às audiências, não surpreende que os cantores líricos sofressem as conseqüências dos atos

impensados das diretorias do teatro, o que sugere, simultaneamente, que as pateadas não foram uma demonstração de comportamento “bárbara” ou “primitiva”, como tentavam mostrar os literatos. Ao contrário, e da forma como foram utilizadas, elas demonstraram ser atitudes racionais, norteadas por noções particulares de justiça e direito, servindo como um ato de represália das platéias para demonstrar seu descontentamento em relação às decisões que interpretavam como arbitrárias. E o recado nelas contido era bem entendido pelas diretorias e pelos cantores, que recorriam a expedientes como publicar notinhas nos periódicos mais lidos da cidade, explicando-se e tentando reconquistar a simpatia de um público do qual dependiam financeiramente e que sabia muito bem o que queria quando tomava assento no teatros. Havia, portanto, um outro sentido contido nesta prática bem diferente daquele que os literatos construíram para ela, e as pateadas demonstraram ser um meio eficaz de imposição de limites bastante reais às pretensões daqueles que viam as platéias como meros espelhos de suas vontades.

E mesmo que a polícia atuasse com severidade em ocasiões como a aqui relatada, as platéias reagiam a ela, por interpretar seus atos como explicitação de abuso de autoridade, como exemplarmente observou um autor anônimo no **Jornal do Commercio**. Para ele

*A prepotência exercida pela autoridade é um desrespeito à lei e ao mesmo tempo um insulto à moral e à justiça (...); arremedada porém por agentes subalternos (...) é uma coisa ridícula, porque, neste caso, o agente que se diz – executor da lei – não passa de uma figura mais ou menos divertida que – na comédia burlesca de suas atribuições policiais – dá-se em ridículo espetáculo àqueles que gostam de rir-se dos autômatos arvorados em juízes.<sup>124</sup>*

Acostumados a lidar no cotidiano com uma polícia já na época conhecida como truculenta e corrupta, e cujo exercício do poder a ela conferido levava, particularmente nos mais baixos escalões, a nortear suas atitudes de prêmio e punição em função de laços pessoais, não surpreende que muitos dos

espectadores dos teatros não nutrissem respeito por ela. Além do mais, havia algo que aqueles espectadores sabiam perfeitamente: a presença do contingente policial nos teatros tinha por finalidade impor um código de conduta pública, e impedir que a sensibilidade moral de apenas alguns fosse ofendida aberta e impunemente, daí serem os policiais vistos como marionetes que prestavam-se a protagonizar situações ridículas, não escapando ao riso debochado de espectadores mais críticos. Mais dignos de ridicularização ainda quando ousavam intervir diretamente sobre um espaço de atuação que o público considerava de afirmação de suas próprias práticas ou quando tais intervenções incidiam sobre suas próprias escolhas. É o que indica a avaliação de um outro autor anônimo a respeito da atuação do chefe de polícia no Alcazar que, na sua visão, queria transformar-se para aquela casa

*(...) no que são para as crianças o tutú, o papão, o lobisomem! Saia! Que gênio atrabiliário! (...)*

*Durante mais de cento de cinqüenta representações do Orfeu, o público fez repetir a marcha do segundo ato, o galope do último e o quadro final; durante mais de cento e cinqüenta representações, os artistas têm alardeado o diálogo com ditos mais ou menos portugueses, e os mais inocentes do mundo, tudo muito bem cabido numa paródia; e tudo passou sem o maior reparo, com grande satisfação dos apaixonados.*

*Entra o Sr. Subdelegado e tudo muda de figura: a causa mais inculpável transforma-se em delito, e para cada delito, é o xadrez. Em vez de dirigir-se ao diretor, e de mandar fazer avisos prévios (..) agarra-se durante o espetáculo a qualquer artista ou empregado, e começa: Eu quero isto, não quero isto, sem isso, nem aquilo, nem mais aquilo.<sup>125</sup>*

Esta maneira arbitrária de a polícia fazer valer sua autoridade nos teatros, relatada nesta notinha, acaba por explicitar várias questões. Em primeiro lugar, uma óbvia esterilidade da repressão policial como meio de combater certas práticas muito difundidas, como a de o público exigir dos atores a repetição de partes do espetáculo que mais lhes agradavam ou de patear, quando não viam seus pedidos satisfeitos. Em segundo lugar, que as diferentes tentativas de combate às pateadas e outras práticas pela polícia, ora exigindo-se uma coisa,

ora outra, de atores e platéia, funcionam como um verdadeiro atestado da vitalidade das mesmas, ao mesmo tempo que reforça a noção de que os espectadores souberam muito bem lançar mão delas para garantir aquilo que viam como defesa de direitos seus. Em terceiro lugar, que ao combater as pateadas e clamar pela intervenção policial para reprimi-las, os literatos estavam posicionando-se politicamente contra todo um passado que a elas estava atrelado e, supostamente, não teria mais espaço num contexto no qual novos hábitos deveriam ser incorporados por uma sociedade que se queria “civilizada”. E, por último, algo raramente explicitado por estes mesmos literatos: que o combate a tais hábitos “bárbaros” era tanto mais considerado legítimo por retirar das mãos das platéias um poder de decisão num terreno no qual os literatos se viam como os únicos capacitados a intervir.

E isto ainda não é tudo, existindo ainda outros pontos que reforçam as interpretações que venho propondo, e tornam patentes os limites impostos pelas audiências aos projetos que rondavam as cabeças ilustradas que viam no teatro um instrumento de educação da sociedade a partir de determinados padrões. Refiro-me, aqui, aos protestos que geraram as transferências de récitas anunciadas nos jornais ou ainda o não cumprimento do horário previsto para o início das mesmas. Em dezembro de 1857, um espectador, que se dizia ludibriado pela diretoria do teatro de São Pedro, reclamou da “proverbal pontualidade” com que naquele teatro eram cumpridos os programas das récitas. Esta pontualidade o havia obrigado a

*(...) deixar às seis horas em ponto (no dia 15 do corrente) a companhia de alguns amigos para vir apressadamente ao largo do Rocio, a fim de assistir à representação do decantado melodrama Margarida d’Anjou. Cheguei esbaforido à praça, e qual foi o meu desapontamento quando esbarrei com as portas do teatro fechadas, e vi que a diretoria, a administração, a inspetoria, e não sei quem mais, não davam o menor cavaco ao público, e nem ao menos mandaram colocar um farol, onde se lesse uma desculpa qualquer para a transferência do espetáculo (...)*<sup>126</sup>

A cobrança insistentemente feita aos empresários para respeitarem a pontualidade nos dias e horários estipulados para os espetáculos foi algo comum às platéias e aos críticos. As semelhanças de posicionamento, contudo, terminam aqui, já que os motivos que mobilizavam estes dois grupos eram diametralmente opostos. Para os críticos esta pontualidade era um requisito mínimo a ser observado pelas empresas, por representar de sua parte uma prova de adiantamento e progresso. Afinal, nas grandes capitais europeias este era um procedimento que se instituía havia um bom tempo. Era, portanto, a preocupação com uma imagem que refletisse sinais de civilidade o que se tinha por alvo ao elaborarem tais críticas. Para o público, esta mesma falta de pontualidade era vista como descaso em relação a quem com seu dinheiro sustentava as empresas teatrais, e que se sentia no direito de reclamar ao menos a deferência de ser avisado com antecedência das transferências das récitas.

Temos visto, até aqui, como ir ao teatro tanto poderia significar para as platéias divertir-se, garantir o direito de fazê-lo ou participar de um acontecimento “social”, dentre outras coisas. Poder-se-ia acrescentar a estas constatações uma outra, também significativa: a de que ir ao teatro para vários espectadores significou fazer também o seu próprio entretenimento, e participar ativamente daquilo que gostariam de ver no palco, podendo-se lembrar sua interferência na composição das récitas como um esforço efetivo neste sentido. Publicar notinhas nos jornais pedindo a representação de certas peças prometendo em troca uma “enchente”, caso seu pedido fosse atendido, foi uma prática muito utilizada, sobretudo pelos caixeiros.<sup>127</sup> Uma nota assinada por uma certa “comissão do pedido”, agradecendo ao Vasques haver satisfeito o desejo de alguns caixeiros em ver mais uma vez representada *O Gaiato de Lisboa* é exemplar neste sentido. Nela, além deste agradecimento, aproveitava-se para pedir a encenação de mais outra peça – *O Casamento Singular* –, e o pedido vinha acrescido do seguinte reparo: a “comissão” e os seus “colegas caixeiros,

ficarão satisfeitos, e não nos deixarão ficar mal! À Fenix Dramática! Rapaziada! O Vasques lá está à nossa espera!”.<sup>128</sup> Sintomaticamente a coluna de anúncios deste mesmo dia anunciava a encenação de *O Casamento Singular*, junto com uma promessa do Vasques de proporcionar “grandes gargalhadas e grandes folias para a classe caixeiral”. A notinha dos caixeiros demonstrava-se eficaz para a divulgação da peça o que, sem dúvida, deve ter agradado ao empresário do teatro.

Benvinda para atores como Vasques, esta atitude das platéias, como já era de se esperar, não era assim tão do agrado dos literatos, e isto porque, segundo eles, tais pedidos partiam de pessoas que não sabiam distinguir uma boa de uma má peça, e só se aproveitavam da ida ao teatro para divertir-se ou provocar balbúrdias, e não para educar-se.

A despeito destas críticas letradas, tal foi a proliferação desta prática que, em meados de 1862, alguns folhetinistas já começavam a admitir a real interferência das platéias na escolha das récitas, apesar de considerarem esta situação a decorrência de um fato:

*(...) uma companhia que depende exclusivamente da massa geral do público, não se pode esquivar a condescendência, a que só poderia ser superior um teatro normal (...)  
 (...) nosso público não se acha de gosto formado e limpo. Em geral ama-se o drama violento e a comédia caricata (tendo a minoria da platéia) contra si a força de uma maioria compacta, com visos de unanimidade por sua preponderância.*<sup>129</sup>

Dentro deste raciocínio, fora a falta de empenho do governo em tomar decisões necessárias para a criação de um teatro normal que dera origem a esta situação anômala, na qual o gosto pouco formado e eclético da maioria do público acabara por prevalecer. No ano seguinte, um outro crítico reiteraria estas afirmações ao admitir não haver “esforço nem boa vontade que resista à indiferença pública”, a ponto de o novo drama realista de Dias Guimarães, intitulado *A Enjeitada*, “não ter causado mais impressões” no público que o fora assistir.<sup>130</sup>

Em 1866 chegaria a vez de Machado de Assis manifestar-se a respeito da situação, e apontar aquilo que via como a causa da mesma. Segundo ele “a teoria realista, como a teoria romântica, levados até a exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público”.<sup>131</sup> Machado parecia, a esta altura, pelo menos reconhecer uma falha na qual ele e seus pares haviam incorrido, muito embora continuasse a nutrir em relação ao gosto do público o mesmo sentimento de menosprezo que anos antes explicitara.

Contradizendo esta visão letrada sobre o gosto das platéias, alguém assinando sugestivamente com o pseudônimo “nem empresário nem autor” afirmaria a respeito do sucesso que o drama *Homens do Mar*, de César de Lacerda, vinha obtendo, poder ouvir-se

*(...) por aí, nos botequins e nos bilhares, que os Homens do Mar não prestam. Sem precisar alegar robustos argumentos em favor da peça, basta perguntar: será o Naufração da Meia Noite uma obra perfeita? Parece que sim, atendendo-se ao número de récitas que deu e ao silêncio dos sapientíssimos críticos cá da terra. Será a Probidade melhor, do que os Homens do Mar? Parece que sim pelas mesmas razões.*

<sup>132</sup>

“Nem empresário, nem autor” antecipava o pensamento do autor da “Gazetilha” citado lá no início desta seção do capítulo. Para ele, o povo ia ao teatro para ver boas representações, e a prova cabal da perfeição de uma obra estava na correspondência direta entre o número de récitas dela oferecida e o silêncio da crítica. Dando o devido desconto ao tom de radicalismo do autor deste texto, que não via qualquer sentido positivo na existência da crítica, há de se reconhecer pelo menos uma coisa: se houve uma mudança no posicionamento da crítica, parte dela deveu-se ao fato de que o público soube pressionar e tirar proveito de determinadas situações, acabando por forçar esta transformação.

Habitualmente visto como simples objeto das discussões letradas, o público mostrou, desta maneira, ser sujeito ativo de um movimento que, com maior intensidade a partir da década de 60, transformou-o numa peça importante para o processo de consolidação de um teatro nacional, muito embora não fosse aquele idealizado pelos literatos.

Por outro lado, o papel de dramaturgos como Vasques e Macedo, apenas para citar alguns dos nomes mais significativos no desenrolar deste mesmo processo acabou também por marcar uma grande diferença. Ao beberem numa tradição cultural rica e diversificada, tomando-a como base de apoio para seu processo criativo, estes dramaturgos acabaram por construir um modelo próprio de dramaturgia, celebrando a diferenciação do teatro que se produzia no Brasil do produzido em outros países e alargando a base social do teatro até então existente.

De tudo isto o que se pode concluir é que mais do que a indicação de uma decadência, o momento que o teatro brasileiro vivenciou foi de florescimento e de consolidação de uma tradição dramática que perduraria até nossos dias. Este florescimento, por sua vez, foi acompanhado de perto pela perda de controle de um processo de transformação cultural por parte dos literatos, restando-lhes compartilhar entre si as contradições daqueles que, por um lado, intuem a força de diferentes sujeitos históricos dentro deste processo mas, por outro lado, não estão preparados para o diálogo cultural tal como se deve dar, isto é, através da valorização das diferenças.

<sup>1</sup> **O Espelho**, 27 de novembro de 1859.

<sup>2</sup> No prefácio à sua peça *Os Mártires da Germânia* (Real Gabinete Português de Leitura, número de chamada – 49b33a) o próprio José Romano tocara neste assunto ao mencionar que teve de lidar com inúmeros obstáculos que lhes foram colocados pelos críticos portugueses, embora também afirme que não lhe faltou coragem para “afrontar altivo todos os revezes na sua carreira pelos quais os críticos haviam sido os responsáveis”.

<sup>3</sup> **Correio Mercantil**, 21 de setembro de 1862.

<sup>4</sup> *Idem*, 19 de maio de 1860.

<sup>5</sup> *Idem*, 12 de maio de 1860.

<sup>6</sup> **Revista Popular**, 1 de maio de 1859.

<sup>7</sup> **O Acajá**, 31 de maio de 1861.

<sup>8</sup> Souza Bastos, *Coisas de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1985, p.94.

<sup>9</sup> *idem*, p.162.

<sup>10</sup> Real Gabinete Português de Leitura, *Abel e Caim*, número de chamada – 15uu41a

<sup>11</sup> Real Gabinete Português de Leitura, *Os Mártires da Germânia* (prefácio), obra citada.

<sup>12</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I-8,18,6. O parecer é de 26 de janeiro de 1859.

<sup>13</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 2 de julho de 1861.

<sup>14</sup> Ver **Gazeta de Notícias**, 12 de dezembro de 1892. Existe uma única biografia do Vasques, de autoria de Procópio Ferreira que, no entanto, apresenta uma série de informações que não coincidem com as contidas nas fontes citadas pelo autor. Sendo assim, optei por citá-la apenas nas ocasiões em que foi possível checar suas informações com outras fontes.

<sup>15</sup> **Semana Ilustrada**, 14 de dezembro de 1863.

<sup>16</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 8 de novembro de 1868.

<sup>17</sup> Por ocasião da estréia do *Orfeu na Roça*, o *Orfeu nos Infernos*, que estreou no Alcazar no dia 3 de fevereiro de 1865, já completava 450 representações. O *Orfeu* de Vasques deu mais de 400 representações, sendo encenada em duas sessões diárias; uma à tarde e outra à noite.

<sup>18</sup> **Jornal do Commercio**, 9 de novembro de 1868.

<sup>19</sup> Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*, tomo II, p.1502.

<sup>20</sup> Décio de A. Prado, “A Comédia Brasileira” in **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, 6 de julho de 1997.

<sup>21</sup> **Jornal do Commercio**, 8 de novembro de 1868.

<sup>22</sup> *Idem* nota 16.

<sup>23</sup> Décio de Almeida Prado, *Seres, Coisas e Lugares*, obra citada.

<sup>24</sup> **Jornal do Commercio**, 22 de outubro de 1858.

<sup>25</sup> De um total de 57 peças escritas em diferentes gêneros dramáticos, 36 são cenas cômicas e destas 27 estrearam no Ginásio. Para a relação das peças escritas pelo Vasques ver Andréa Mazzano, *Cenas Cômicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*, Dissertação de Mestrado, UFF, 1999. A relação de 50 peças organizada por esta autora acrescento as seguintes, cuja autoria do Vasques consegui identificar através das pesquisas em jornais: *Quase que se Pegam* (1864), *O Vasques perseguido por um Inglês* (1864); *Enquanto o doido prega o olho* (1865), *A Ninhada do meu Sogro* (1865), *Os Namorados da Júlia* (1865) e *O Diabo em Niterói* (1867).

<sup>26</sup> Arthur Azevedo, *Revista dos Teatros*, n.1, 1879.

<sup>27</sup> César de Lacerda esteve mais duas vezes no Rio de Janeiro e em ambas temporadas obteve bastante sucesso. Ver **O Paiz**, 1 de janeiro de 1903. O texto que faz estas referências é de autoria de Arthur Azevedo.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *idem*.

<sup>30</sup> Souza Bastos, *Recordações do Teatro*, Lisboa, Editorial Século, 1947, p.343. Francisco Rebello (obra citada, p.82) reforça tais representações ao afirmar ter sido César de Lacerda “mau autor, mau literato, mas um grande “carpinteiro teatral”.

<sup>31</sup> Encontrei uma referência a uma destas representações no jornal **O Rabugento** de 26 de outubro de 1862.

<sup>32</sup> Melo Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Garnier, s/d, p.p.184-88. Sobre a festa do Divino ver Martha C. Abreu, *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*, Unicamp, Tese de Doutorado, 1996.

<sup>33</sup> Os vaudevilles eram uma espécie de comédia com enredo simples, dividida em cenas distintas, com diálogos entremeados por canções e personagens inspirados em tipos populares da vida cotidiana. A mágica, por sua vez, utilizava-se dos efeitos que encantavam a platéia como recurso fundamental, apoiando-se mais nos efeitos cenográficos e menos nas histórias contadas. A burlata, como o nome indica, era uma pequena farsa ou burla, entremeada de música e baseada em temas de caráter nacional. Os engodos e inversões de papéis eram comuns neste tipo de comédia. As operetas eram um misto de comédia e melodrama, entremeada de números de músicas que iam da valsa ao canção tratando, também, de assuntos do cotidiano imediato. E, por fim, a revista, que misturava música, teatro e dança, apresentados através de uma série de quadros, geralmente ligados por um fio condutor. As figuras do "compère" e da "commère" eram as responsáveis por passar em revista uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica e caricata. Ver para o assunto Antônio Fernando Mercarelli, obra citada e ainda Neyde Venexiano, *Não Adianta Chorar*, Campinas, Unicamp, 1996.

<sup>34</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 6 de julho de 1862.

<sup>35</sup> **Jornal do Commercio**, 10 de agosto de 1862.

<sup>36</sup> Os textos dos entremezes eram vendidos sob forma de literatura de cordel. Para os entremezes ver Teófilo Braga, *História do Teatro Português: a baixa comédia e a ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871. A primeira coleção de peças de entremezes foi recolhida por Francisco Vaz Lobo e publicada com o título *Flor de Entremezes Escolhidos dos Maiores Engenhos de Portugal e Castela*, em 1717.

<sup>37</sup> Gonçalves Dias assinou os folhetins do Correio Mercantil entre 23 de setembro de 1849 e 18 de maio de 1850, todos eles publicados sem assinatura. Encontrei na Biblioteca Nacional alguns manuscritos de folhetins assinados por este autor, e após uma comparação minuciosa destes com os textos publicados no jornal constatei se tratar da mesma série.

<sup>38</sup> Ver para este assunto Vilma Sant' Anna Areas, *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo, Martins Fontes 1987 e também os folhetins *Semana Lírica*, de Martins Pena, já aqui citados.

<sup>39</sup> **Correio Mercantil**, 11 de outubro de 1859.

<sup>40</sup> Vilma S. Areas, *Na Tapera de Santa Cruz*, obra citada, p.21.

<sup>41</sup> Vivaldo Coaracy, *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, p.140. Na primeira década do séc. XX os anúncios de circos ainda eram muito comuns nos jornais do Rio de Janeiro, sendo que um dos circos que por mais tempo permaneceu na cidade foi o Circo Spinelli. Sobre seus espetáculos existem alguns artigos escritos por Arthur Azevedo no jornal *O Paiz* (ver particularmente o ano de 1907)

<sup>42</sup> **Gazeta de Notícias**, 22 de junho de 1876. A família Chiarini foi talvez a maior dentre as ligadas ao circo na Itália. O mais célebre dos seus membros foi Giuseppe Chiarini, que fundou um circo por volta de 1847, apresentando-se com ele na América do Norte, Japão, China, Índia, Austrália, Chile e Brasil. O circo Chiarini terminou sua existência no Rio de Janeiro, com Giuseppe Chiarini passando a fazer parte da guarda particular de Pedro II. Ver Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Paris, Prisma, s/d, tomo I, p.p. 29-30. Esta bibliografia e outras informações mais detalhadas sobre companhias circenses me foram gentilmente cedidas por Ermínia Silva, e fazem parte da sua própria pesquisa para doutoramento.

<sup>43</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 10 de novembro de 1861.

<sup>44</sup> **Correio Mercantil**, 7 de julho de 1862. Gilbert Spalding tornou-se famoso na história do circo dos Estados Unidos por haver utilizado pela primeira vez o transporte fluvial para o deslocamento de uma companhia circense. Antigo farmacêutico, Spalding associou-se a um outro diretor – Rodgers –, que inaugurou o transporte do circo por via férrea, em 1856. Sob a direção de Spalding e Rodgers o circo Grande Oceano popularizou-se chegando mesmo a apresentar-se na Exposição Universal em Paris, no ano de 1867. O circo Grande Oceano esteve no Rio ainda em 1871, sob a direção de George Sharp. Neste mesmo ano três outros circos visitaram a Corte, a saber, o circo Olímpico, o Chiarini e o dos Irmãos Pereira, o que denota a existência de um público potencial que atraía tais companhias à cidade. Ver Henry Thétard, obra citada p.p.171'172 e ainda Delso Renault, *O Dia a Dia do Rio de Janeiro segundo os Jornais –1870/1889*, Rio de Janeiro, 1982, p.32. Maiores informações sobre a atuação das companhias circenses no séc. XIX podem ser encontradas em Regina Horta Duarte, *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no séc. XIX*, Unicamp, Tese de Doutorado, 1993.

<sup>45</sup> **Semana Ilustrada**, 20 de julho de 1862.

<sup>46</sup> Idem, dias 3 e 31 de agosto de 1862.

<sup>47</sup> **Correio Mercantil**, 26 de agosto de 1862.

- <sup>48</sup> Idem, 31 de agosto de 1862.
- <sup>49</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 4 de setembro de 1862.
- <sup>50</sup> **O Rabugento**, 25 de setembro de 1862.
- <sup>51</sup> João Caetano, *Lições Dramáticas*, Rio de Janeiro, Julius Villeneuve, 1862, p.81.
- <sup>52</sup> Souza Bastos, *Coisas de Teatro*, obra citada, p.p. 181-4
- <sup>53</sup> **Jornal do Commercio**, 9 de junho de 1863.
- <sup>54</sup> **Correio Mercantil**, 27 de maio de 1864.
- <sup>55</sup> Andrea Mazzano (*Scenas Comicas*, obra citada p.160) sugere que Pantaleão é uma das máscaras principais da Commedia Dell'Arte, farsa improvisada e popular que surgiu na Itália entre os sécs. XVI e XVII e que provavelmente este personagem tipo chegou até Vasques por intermédio dos entremezes portugueses.
- <sup>56</sup> Francisco Correa Vasques, *Viva o Circo Grande Oceano!*, Rio de Janeiro, Tipografia Popular Azeredo Leite, 1862, p.p.6-7.
- <sup>57</sup> idem.
- <sup>58</sup> **Correio Mercantil**, 22 de abril de 1859.
- <sup>59</sup> Os espetáculos teatrais eram proibidos na semana santa, quaresma e outros feriados religiosos desde a aprovação do decreto n. 501 de 10 de agosto de 1848. Na prática permitia-se a encenação de peças que abordassem certos temas nestas datas, particularmente a vida de santos, a paixão de Cristo, e daí por diante. No **Correio Mercantil** (27 de abril de 1859) um autor anônimo diria achar um absurdo que o Alcazar houvesse sido construído "junto à rua do Ouvidor, no meio das famílias, quando é de todos sabido quais as reuniões que se juntam em tais estabelecimentos". Neste mesmo jornal, no dia seguinte, a diretoria do Alcazar responderia a estas críticas afirmando que aquilo que se havia dito não era uma verdade e que o "melhor testemunho (disto), caso se exija, está nos dignos primeiro delegado, sub-delegado e inspetor de quarteirão que honram constantemente com suas presenças nossos pequenos soirées artísticos".
- <sup>60</sup> Das atrizes que passaram pelo Alcazar a mais famosa e mais admirada por este público masculino foi a Aimée que, de acordo com uma definição de Machado de Assis, era "um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio" (Apud Galante de Souza, p. 223). Por ocasião da volta de Aimée à França, alguns jornais noticiaram que a atriz havia deixado muitas das tradicionais fortunas do Império desfalcadas, por conta das jóias caras que vários admiradores lhe ofertaram.
- <sup>61</sup> Apud Galante de Souza, obra citada, p.224.
- <sup>62</sup> **Jornal do Commercio**, 6 de novembro de 1863.
- <sup>63</sup> **O Rabugento**, 6 de outubro de 1862.
- <sup>64</sup> **Semana Ilustrada**, 10 de abril de 1865.
- <sup>65</sup> Francisco Correa Vasques, *O Sr. Anselmo...*, Rio de Janeiro, Tipografia Popular Azeredo Leite, 1863, p.p.2-3
- <sup>66</sup> Francisco Correa Vasques, *D. Rosa...*, Rio de Janeiro, Tipografia Popular Azeredo Leite, 1863, p.p.6-7
- <sup>67</sup> Apud *Dionysos*, ano VII, março de 1956, n.7, p.100. *As Lágrimas de Maria* estreou em outubro de 1875, no Fênix Dramática..
- <sup>68</sup> Idem, p.96. *A Honra de um Taverneiro* e *As Lágrimas de Maria* foram os dois únicos dramas escritos pelo Vasques.
- <sup>69</sup> **Gazeta da Tarde**, 29 de novembro de 1883. No *Orfeu na Roça*, Vasques desempenhou o papel do juiz que disfarçava-se de galo, tentando chegar à mulher roubada do barbeiro, para devolvê-la a seu marido. Segundo informações coligidas nos jornais da época da encenação, o ator cacarejou, estendeu a perna e arrastou as asas em cena.
- <sup>70</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 1 de maio de 1866
- <sup>71</sup> *Luxo e Vaidade* estreou no dia 23 de setembro de 1860 e *Lusbela* no dia 23 de setembro de 1862.
- <sup>72</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.
- <sup>73</sup> **Semana Ilustrada**, 12 de outubro de 1862.
- <sup>74</sup> **A Marmota**, 16 de outubro de 1860.
- <sup>75</sup> Francisco Rebello, obra citada, p.77.
- <sup>76</sup> Prefácio de *A Redenção* intitulado "Apontamentos para uma questão d'arte", Real Gabinete Português de Leitura, número de chamada 390033.

- <sup>77</sup> Francisco Rebello, obra citada, p.82.
- <sup>78</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 13 de julho de 1856.
- <sup>79</sup> Idem, 8 de maio de 1866.
- <sup>80</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I-8,25,72.
- <sup>81</sup> **Jornal do Commercio**, 12 de agosto de 1861.
- <sup>82</sup> A peça estreou no Ginásio no dia 7 de setembro de 1861.
- <sup>83</sup> Uma análise minuciosa de várias das peças que compõem este repertório pode ser encontrada em João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil*, obra citada.
- <sup>84</sup> Apud João Roberto Faria, obra citada.
- <sup>85</sup> **Jornal do Commercio**, 19 de janeiro de 1862.
- <sup>86</sup> José de Alencar, *Sonhos D'Ouro* (prefácio), Rio de Janeiro, Saraiva, 1960.
- <sup>87</sup> *A Traviata* é uma ópera baseada n' *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. A paródia brasileira foi encenada no teatro de São João, em Niterói. Ver **Gazeta de Notícias**, 13 de maio de 1876.
- <sup>88</sup> Apud Galante de Sousa, obra citada, p.232.
- <sup>89</sup> **O Espelho**, 2 de outubro de 1859. Este artigo recebeu o título de "Idéias sobre o Teatro".
- <sup>90</sup> Francisque Sarcey, *Quarante Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900, p.50.
- <sup>91</sup> **A Esperança**, 14 de maio de 1861.
- <sup>92</sup> Ver **Diário do Rio de Janeiro** de 28 de julho de 1861 e **Jornal do Commercio** de 7 de setembro de 1861.
- <sup>93</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 26 de julho de 1861.
- <sup>94</sup> **Semana Ilustrada**, 26 de agosto de 1866.
- <sup>95</sup> **Jornal do Commercio**, 19 de agosto de 1861.
- <sup>96</sup> Idem, 23 de junho de 1861.
- <sup>97</sup> **Gazeta de Notícias**, 29 de julho de 1877.
- <sup>98</sup> Ver para o assunto os seguintes jornais: **O Orsatista**, **O Montanista**, **O Corsário**, **O Clarim dos Teatros**, **A Aurora**, **A Rebequinha**, **O Estandarte** e **O Corsário Vermelho** (Biblioteca Nacional, Setor de Obras Raras)
- <sup>99</sup> **Jornal do Commercio**, 20 de maio de 1865
- <sup>100</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 29 de novembro de 1857.
- <sup>101</sup> **Jornal do Commercio**, 21 de junho de 1868.
- <sup>102</sup> Idem, 18 de junho de 1857.
- <sup>103</sup> Idem.
- <sup>104</sup> *Coleção das Leis do Império*, Rio e Janeiro, Tipografia Nacional, 1831, decreto n. 400 de 29 e novembro.
- <sup>105</sup> **Correio Mercantil**, 14 de outubro de 1859.
- <sup>106</sup> Fabiane Popiginis mostrou como tais representações basearam-se numa ideologia de cunho paternalista que associava qualquer possibilidade de ascensão social dos caixeiros às relações de dependência que mantinham com seus patrões, sendo o comportamento sóbrio e o ascetismo os pressupostos difundidos por seus patrões para que algum dia pudessem realizar seu sonho de ascensão social. Ver *Trabalhadores e Patuscos: os caixeiros e o movimento pelo fechamento das portas no Rio de Janeiro (1860-1912)*, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1998.
- <sup>107</sup> **Jornal do Commercio**, 13 de fevereiro de 1865.
- <sup>108</sup> Idem, 17 de maio de 1865.
- <sup>109</sup> Idem
- <sup>110</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 27 de junho de 1856.
- <sup>111</sup> **Jornal do Commercio**, 10 de fevereiro de 1865.
- <sup>112</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 5 de fevereiro de 1857.
- <sup>113</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 26 de junho de 1856.
- <sup>114</sup> No jornal **O Gosto** de 5 de agosto de 1843 publicou-se uma nota na qual podia-se ler que em Paris a venda de bilhetes era garantida pela polícia, e que além disto adotara-se o hábito de espalhar policiais entre a multidão para prenderem os cambistas.
- <sup>115</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 18 de julho de 1858.
- <sup>116</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 12 de setembro de 1856.
- <sup>117</sup> **Correio Mercantil**, 2 de dezembro de 1849.

---

<sup>118</sup> **Correio Mercantil**, 11 de abril de 1859.

<sup>119</sup> *Idem*, 12 de abril de 1859.

<sup>120</sup> **Correio Mercantil**, 17 de setembro de 1854.

<sup>121</sup> **Jornal do Commercio**, 11 de novembro de 1858.

<sup>122</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 3 de fevereiro de 1855.

<sup>123</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 25 de novembro de 1857.

<sup>124</sup> **Jornal do Commercio**, 18 de fevereiro de 1862.

<sup>125</sup> **Jornal do Commercio**, 21 de janeiro de 1866.

<sup>126</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 17 de dezembro de 1857.

<sup>127</sup> Durante todo o período pesquisado não faltaram estas notinhas e os caixeiros foram, sem dúvida, os que mais lançaram mão deste recurso para sensibilizar empresários e atores.

<sup>128</sup> **Jornal do Commercio**, 21 de maio de 1868.

<sup>129</sup> **Jornal do Commercio**, 4 de julho de 1862.

<sup>130</sup> *Idem*, 4 de março de 1863.

<sup>131</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 13 de fevereiro de 1866.

<sup>132</sup> **Jornal do Commercio**, 4 de dezembro de 1863.

## EPÍLOGO

No dia 13 de fevereiro de 1866, Machado de Assis publicou um folhetim dramático no **Diário do Rio de Janeiro** através do qual informou aos leitores de que daria início a uma série de estudos dos principais teatrólogos brasileiros. O seu objetivo fora, ao tomar tal decisão, fazer uma “espécie de balanço do passado” tendo em vista mostrar que já existia uma tradição dramática nacional que, caso fosse depurada e seguida, poderia dar início a uma “nova era” para a dramaturgia brasileira.

A série foi realmente escrita e os dramaturgos contemplados pelo folhetinista José de Alencar, Gonçalves de Magalhães e Joaquim Manuel de Macedo.

A lista de autores elaborada por Machado de Assis chama atenção por alguns motivos. Em primeiro lugar, pelas ausências, e aqui me refiro a dois nomes bastante significativos no período. Um deles é Martins Pena, o único escritor brasileiro de toda uma geração que dedicou-se de corpo e alma somente à dramaturgia, e foi dos mais encenados no decorrer do séc. XIX, até mesmo no momento em que novos gêneros dramáticos foram conquistando espaço nos palcos da cidade. Esta ausência, mesmo que surpreendente, pode ser justificada. Machado, assim como outros literatos do período, embora considerasse Martins Pena um escritor de talento, lamentava o fato de que ele houvesse trilhado um caminho pouco nobre como dramaturgo, transformando sua produção em algo que incidira diretamente sobre a “degeneração” da cena brasileira. Quer dizer, dentro desta visão Martins Pena não poderia ser levado em conta como modelo porque se afastara da pauta do homem de letras e não contribuía para transformar o teatro em “escola de costumes”, contentando-se em oferecer ao público um bom divertimento e nada mais.

Esta mesma “prisão” a certos preconceitos estéticos foi a responsável pela outra ausência à qual me referi anteriormente: a do nome do ator/autor Francisco Correa Vasques. No caso do Vasques, contudo, as justificativas são outras, sendo o ponto mais representativo para sua exclusão de uma já existente tradição dramática “nacional” o fato de não ter sido ele um dos indivíduos reputados dignos de adentrar ao mundo das letras do período. Assim, não sendo ele um homem de formação culta e erudita, mas um “carpinteiro teatral”, não poderia ser considerado um teatrólogo, ainda que sua copiosa produção dramática o houvesse transformado num dos autores de maior reconhecimento da segunda metade do séc. XIX.

A lista elaborada por Machado de Assis chama atenção, também, pela heterogeneidade de gêneros e estéticas teatrais adotados pelos escritores por ele analisados. Dela constava um dramaturgo que se propôs realista, mas transitou com desenvoltura pelo romantismo, como Alencar, ladeado por Gonçalves de Magalhães, reconhecido como o introdutor do romantismo no Brasil, e por Joaquim Manuel de Macedo, escritor fecundo que passou por vários gêneros teatrais disponíveis no momento, embora se achasse mais à vontade na comédia, em que incidiu por várias vezes, com resultados apreciáveis.

Esta heterogeneidade, por sua vez, dificulta ao leitor do folhetim de Machado identificar a que tradição dramática “nacional” estava ele se remetendo ao mencionar os ditos autores como exemplos da mesma. E é justamente este “ecletismo” um dos elementos que chama atenção no seu texto, sobretudo por estar sendo considerado como dado relevante por um folhetinista dramático que, em fins da década de 1860, tornara-se o mais respeitado nos meios teatrais fluminenses, mas que no início de sua carreira fora dos mais combativos ao criticar aquilo que na época se convencionou chamar de “promiscuidade” dos gêneros dramáticos.

Para a aceitação deste “ecletismo”, todavia, Machado de Assis tinha lá suas justificativas. Segundo ele, a alternância dos gêneros tinha como consequência positiva educar homeopaticamente o gosto pouco apurado das platéias, fato este do qual os “diretores de outras épocas” pareciam ter tido plena consciência, tanto que

*(...) para fazer aceitar a Molière do alto cômico, davam também o Molière do baixo cômico: imitáveis ambos. Fazia-se o que em matéria financeira, se chama fazer curso forçado às notas, com a diferença, porém, de que ali obrigava-se o curso do ouro de lei (grifo meu).<sup>1</sup>*

Para Machado de Assis, então, a alternância dos gêneros dramáticos poderia ser aceitável desde que por trás dela estivesse um homem de letras de “quilate”, cômico da missão a ele reservada, o que naturalmente garantiria a qualidade do produto final por ele oferecido ao público e contribuiria para a formação deste último.

Em 1875, por ocasião da encenação da revista *Rei Morto, Rei Posto*, de Joaquim Serra, no teatro Fênix Dramática, Machado novamente se posicionaria a respeito deste “ecletismo” ao qual vimos nos referindo. Segundo o crítico, o que tornava esta composição diferente das demais que até o momento haviam sido encenadas em palcos fluminenses era o fato de que

*(...) achava-se-lhe o que falta geralmente nas outras revistas, o sabor literário. Nossos emboras ao poeta.*

*E não os damos só por esta composição, mas por outra de igual gênero, que está sendo representada no Vaudeville, com muitos e merecidos aplausos. Essa é escrita em prosa, mas a prosa de Joaquim Serra é sempre viva e cintilante de espírito, e basta a circunstância de serem duas composições do mesmo, tão diferentes entre si, para mostrar a fecundidade da imaginação do autor.<sup>2</sup>*

Nesta ocasião, tanto o teatro Fênix quanto o teatro de Vaudeville estavam levando peças de Joaquim Serra, já bastante conhecido no Rio de Janeiro por sua atuação como jornalista de sucesso. Mais interessante neste caso, porém, é

que ambas as peças que estavam sendo elogiadas por Machado eram do gênero revista, um daqueles considerados “menores”, bem pouco reconhecidos entre os literatos da época e alvo preferido de suas críticas negativas.

Tais elogios emitidos por Machado de Assis às peças de Joaquim Serra apontam, sem dúvida, para uma relativização da visão deste crítico a respeito da oposição entre arte “séria” e arte “popular” – no sentido da arte que busca o “favor” do público. Se levarmos em consideração tais afirmações e a omissão ao nome de Martins Pena do folhetim dramático de 1866, podemos sugerir que Machado de Assis mostrava-se, no mínimo, contraditório. No entanto, o que parece ser a questão de fundo que perpassa esta questão, tal como abordada pelo crítico, é a mesma suposta concessão do autor ao gosto pouco “apurado” das platéias e aos interesses de mercado.

A parte isto, nesta relativização de certos valores por parte de Machado de Assis, presente na crítica às peças de Joaquim Serra, pode-se localizar similitudes entre o seu pensamento e os defendidos pelo crítico teatral francês Francisque Sarcey, já várias vezes mencionado neste trabalho. Muito embora não existam menções explícitas a uma adoção das idéias de Sarcey por parte de Machado, é muito improvável que o crítico brasileiro desconhecesse o que aquele vinha defendendo nos seus textos críticos, particularmente no que diz respeito à possibilidade de gêneros “menores” serem também considerados obras de “arte”.

Isto é particularmente perceptível se levarmos em consideração, por exemplo, que Sarcey viesse defendendo de maneira cada vez mais enfática, a partir da década de 1860, a idéia de que o teatro, como todas as artes que se propunham vivas, deveria manter-se em constante transformação, modelando-se à cada geração e aos seus interesses e gostos. Transformação para Sarcey, portanto, não significava decadência: ao contrário, era a prova cabal de que a arte correspondia aos anseios mais amplos da sociedade na qual estava inserida e lhe servia de fonte de inspiração.

Ainda que possam ser localizadas similitudes de idéias entre Sarcey e Machado, não se pode afirmar que este compartilhasse com aquele todos os pontos de vista. Particularmente no que diz respeito ao seu posicionamento perante o público, Machado parece não ter declinado da idéia de que este precisava ser conduzido pelas mãos firmes dos homens de letras. Por outro lado, não se pode também sugerir que Machado, tanto quanto outros literatos envolvidos com as artes cênicas no período, tenha necessariamente deixado de pensar que o teatro “sério” era o mais desejável como modelo a inspirar a dramaturgia brasileira que idealizavam. Talvez tudo isto indique simplesmente o reconhecimento de que este teatro “sério”, pelo menos da forma como imaginavam, era inviável e utópico, assim como irrealista fundar o “teatro nacional” em semelhante utopia.

De qualquer maneira, o que mais interessa aqui é mostrar que pode-se reconhecer neste conjunto de pensamentos formulados por Machado de Assis alguns sinais de mudança nos padrões que tradicionalmente informavam os críticos, ou pelo menos alguns deles. E este é um dado que nos remete à questão levantada no início deste trabalho: até que ponto a imagem de um momento de decadência da arte dramática, imagem esta que vem atravessando o séc. XX como explicação histórica para um determinado momento vivenciado pelo teatro brasileiro, perpetuou afirmações que foram elaboradas naquele contexto histórico e basearam-se num imaginário que procurou justificar um processo “indesejável” de popularização do teatro que questionou e desconsiderou o papel do homem de letras para sua concretização?

Para responde-la foi preciso inicialmente resgatar toda uma intensa história que começa bem antes da introdução do realismo em palcos nacionais, momento em que a intervenção social dos literatos passou a fazer parte representativa de um movimento mais amplo de afirmação de identidade de uma nação recém-saída da condição colonial, que procurava imprimir para si marcas próprias de origem e, simultaneamente, negar uma herança portuguesa.

Pensar os sentidos e os significados que os contemporâneos atribuíram ao teatro como parte integrante e determinante na formação desta identidade foi o caminho escolhido para tentar entender os motivos de sua rápida difusão como produto cultural, a partir de meados do séc. XIX, em um caminho que ajudasse a iluminar a construção de uma memória posterior ao tema.

Ao percorrer este caminho foi possível vislumbrar o posicionamento assumido por diferentes sujeitos históricos neste processo. No caso específico dos homens de letras, tornaram-se patentes seus esforços no sentido de transformar o palco num objeto de manipulação a partir de determinados interesses por eles compartilhados. Os argumentos utilizados para tal posicionamento de sua parte foi a busca da “regeneração” da dramaturgia nacional, “regeneração”, esta, que pressupunha a eliminação de determinados sujeitos de uma arena política da qual os homens de letras consideravam-se os únicos dignos e capazes de ocupar. Para concretizar seus “projetos” de intervenção social aqueles literatos utilizaram-se, simultaneamente, do palco, da imprensa e do Conservatório Dramático Brasileiro, que se transformaram, em suas mãos, instrumentos de propagação de determinadas visões de mundo.

Quando a partir dos anos 1860 novos gêneros dramáticos começaram a se popularizar e a conquistar espaços próprios na cena fluminense, aqueles literatos viram-se diante de uma situação que não estava prevista nos seus planos. Afinal, esta propagação desnudou-lhes os limites de sua própria atuação, sem contar que a eficácia da atuação de agentes sociais que foram procurados manter afastados daquele processo, bem como a de certos literatos que, numa espécie de contramão do caminho idealizado pelos seus pares, negavam as representações por eles veiculadas. Neste último caso, o que escritores como Joaquim Manuel de Macedo vivenciaram como contradição revelava, na verdade, as ambigüidades próprias de indivíduos que começavam a se envolver com as realidades das cidades que experimentavam um primeiro momento de crescimento e, em decorrência, dos primeiros sinais de necessidade de

afirmação de produtos culturais específicos e em sintonia com as expectativas de uma população que se tornava cada vez mais heterogênea.

Dentro deste quadro, o papel desempenhado por empresários, atores e autores como Vasques foi determinante, acabando por delimitar para o teatro “nacional” limites próprios, muito embora não fossem aqueles idealizados pelos homens de letras. Estes indivíduos, tão intimamente ligados aos meandros da vida teatral e tão sintonizados com as expectativas e desejos do seu público, teriam recusado a idéia de representação teatral no sentido de espetáculo como relação imitativa e reprodutiva da “realidade”, bem como a do público como o de uma massa amorfa de espectadores passivos. O teatro para eles era, antes de tudo, energia, divertimento, festa, vida, afirmação, sem que isto significasse que estivesse desprovido de sentido político. Muito pelo contrário, o que se tornou cada vez mais uma exigência do período foi que o teatro desse voz e rosto às experiências vivenciadas por esta população urbana cada vez mais heterogênea, e que o palco se consubstanciasse em espaço propício para debates que se davam nas ruas e em outras instâncias da sociedade.

Em um dos seus textos críticos da década de 1860, Francisque Sarcey disse que só vira três peças revolucionarem os hábitos de autores, atores e público: *O Chapéu de Palha da Itália*, de Labiche, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho e *Orfeu nos Infernos*, de Offenbach. Quer dizer, as tais peças que Sarcey considerava “revolucionárias” para a dramaturgia foram uma comédia puxada à farsa, um drama e uma opereta. Macedo e Vasques, ao escreverem suas comédias de costumes e operetas, portanto, estavam em boa companhia ou, pelo menos, muito melhor acompanhados que alguns homens de letras de outrora (e de hoje) imaginavam. E foi esta proximidade com um teatro “popular”, que reproduzia os sons das ruas e das vozes de diferentes habitantes da cidade, que lhes permitiu enxergar a realidade teatral plena e dar prosseguimento a uma tradição teatral iniciada por Martins Pena e que atingiria seu auge em finais do séc. XIX, através da figura de Arthur Azevedo.

---

<sup>1</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 13 de fevereiro de 1866.

<sup>2</sup> *idem*, 10 de janeiro de 1875.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1 - Fontes Impressas

#### 1.1- Anais Parlamentares, Relatórios, Coleções de Leis (Arquivo Nacional)

- *Anais do Parlamento Brasileiro*, Câmara dos Deputados, anos de 1846, 1847, 1858 e 1859.
- *Coleções das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, anos de 1808/1810/1824/1829-1831/1837, 1838/1841-1843/1845-1847/1851/1853 1858/1871.
- *Relatórios do Ministério do Império* (de 1844 a 1873)

#### 1.2- Jornais do Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional)

- . *A Abelha*
- . *O Acajá*
- . *Album Literário*
- . *O Artista*
- . *O Ateu*
- . *A Aurora*
- . *O Beija Flor*
- . *O Bodoque*
- . *O Brasil Literário*
- . *O Camaradinha*
- . *A Carapuça*

- . *O Clamor Público*
- . *O Clarim dos Teatros*
- . *Correio Mercantil*
- . *Correio da Tarde*
- . *O Corisco*
- . *O Corsário*
- . *O Corsário Vermelho*
- . *O Cronista*
- . *Diário do Rio de Janeiro*
- . *O Eco das Tagarelas*
- . *Entreato*
- . *A Época*
- . *O Escorpião*
- . *O Espelho*
- . *A Esperança*
- . *Gazeta Artística*
- . *Gazeta do Brasil*
- . *Gazeta de Notícias*
- . *Gazeta da Tarde*
- . *O Gosto*
- . *A Imprensa*
- . *Jornal do Commercio*
- . *Jornal do Teatro Lucinda*
- . *O Mágico*
- . *A Marmota*
- . *O Martinho*
- . *O Microscópio*
- . *O Montanista*
- . *O Orsatista*

- . *O Paiz*
- . *O Par de Tetas*
- . *A Rabeca*
- . *A Rabequinha*
- . *O Rabugento*
- . *Revista Ilustrada*
- . *Revista Popular*
- . *Revista Teatral*
- . *Semana Ilustrada*
- . *A Sentinela do Povo*
- . *O Tirano*

### 1.3- Memórias

COARACY, Vivaldo, *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965

MACEDO, Joaquim Manuel de, *Memórias da Rua do Ouvidor*, São Paulo, Saraiva, s/d

MELO MORAIS FILHO, *Festas e Tradições Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Garnier, s/d

MOREIRA DE AZEVEDO, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1969

TAUNAY, Affonso de, *No Rio de Janeiro de D. Pedro II*, Rio de Janeiro, Agir, 1947

-----, *Reminiscências*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1908

#### **1.4- Peças Teatrais (Real Gabinete Português de Leitura e Biblioteca Nacional)**

- . *Abel e Caim* ( Antônio Mendes Leal)
- . *Abençoadas Lágrimas* (Camilo Castelo Branco)
- . *O Anjo Maria* (Vasconcelos Correia)
- . *As Asas de um Anjo* (José de Alencar)
- . *O Brasil e o Paraguai* (Francisco C. Vasques)
- . *O Caixeiro da Taverna* (Martins Pena)
- . *Coração de Ferro* (César de Lacerda)
- . *O Demônio Familiar* (José de Alencar)
- . *O Diletante* (Martins Pena)
- . *A Escala Social* ( Mendes Leal Jr.)
- . *Feio de Corpo, Bonito d`Alma* (José Romano)
- . *O Ginásio de Roupas Nova* (Francisco C. Vasques)
- . *Homens de Mármore* (Mendes Leal Jr)
- . *O Homem de Ouro* (Mendes Leal Jr.)
- . *Os Homens Sérios* (Ernesto Biester)
- . *O Sr. José do Capote* (Paulo Midosi Jr.)
- . *O Juiz de Paz da Roça* ( Martins Pena)
- . *Luiz* (Ernesto Cibrão)
- . *Mãe* (José de Alencar)
- . *O Demônio Familiar* ( José de Alencar)
- . *Os Mártires da Germânia* (José Romano)
- . *Nobreza d`Alma* (Ernesto Biester)
- . *Orfeu na Cidade* (Francisco C. Vasques)
- . *Orphée aux Enfers* (Héctor Crémieux e Jacques Offenbach)
- . *Orfeu na Roça* (Francisco C. Vasques)
- . *Pedro* (Mendes Leal Jr.)

- . *Por Causa da Emília das Neves* (Francisco C. Vasques)
- . *A Questão Anglo-Brasileira* (idem)
- . *A Redenção* (Ernesto Biester)
- . *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (José de Alencar)
- . *Tio André que veio do Brasil* (Antônio Mendes Leal)
- . *As Três Cidras do Amor* (idem)
- . *Um Ator sem Teatro* (Francisco C. Vasques)
- . *Um Bilhete para o Benefício do Graça* (idem)
- . *Vinte e Nove ou Honra e Glória* (José Romano)
- . *Viva o Circo Grande Oceano* (Francisco C. Vasques)

#### 1.4 - Viajantes

AGASSIZ, Luiz e Elizabeth C., *Viagem ao Brasil, 1865-1868*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1838

CANSTATT, Oscar, Brasil. *A Terra e a Gente – 1871*, Rio de Janeiro, Pongetti, 1954

EWBANK, Thomas, *Vida no Brasil*, São Paulo, Itatiaia, 1976

FILHO, Joaquim de Souza Leão (org.), *O Rio de Janeiro visto por Dois Prussianos em 1819*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1966

GARDNER, George, *Viagem ao Interior do Brasil*, São Paulo, Itatiaia, 1875

KIDDER, Daniel P., *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil (Províncias do Norte)*, São Paulo, Martins, s/d

RIBEYROLLES, Charles, *Brasil Pitoresco*, São Paulo, Martins, s/d

SEIDLER, Carl, *Dez Anos no Brasil*, São Paulo, Martins, s/d

VAN RANGO, Ludwig, *Diário de Minha Viagem até o Rio de Janeiro no Brasil e volta nos anos de 1819 e 1820*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, s/d

## 1.5 – Romances e Crônicas

ALENCAR, José de, “Senhora” in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960  
 -----, “Sonhos D’Ouro” in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960

ASSIS, Machado de, “A Causa Secreta” in *Várias Histórias*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v.16

-----, “O Machete” in *Contos Esquecidos*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo, *O Moço Loiro*, São Paulo, Editora Mc Graihel do Brasil, 1977

## 2 – Fontes Manuscritas

### 2.1 – Ações Cíveis e Inventários pesquisados no Arquivo Nacional (em ordem cronológica)

José Joaquim Goiano, autor, e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, réu; ação de dez dias; 2ª vara cível do Rio de Janeiro; Juízo de Direito do Comércio, nº 45, cx. 4170, 1859

Inventário de Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos aberto por sua esposa Henriqueta Gomes dos Santos; no. 1885; cx. 4208, 1859

Antonio da Costa Guimarães, autor, e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, réu; processo de reconhecimento de dívida; 1ª vara cível do Rio de Janeiro; nº. 1024; março 118; 1860

Lino Faria e Companhia, autor, e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, réu; ação de dez dias; juízo de direito do comércio do Rio de Janeiro; nº, 3360; cx. 1336; 1860

## **2.2 – Documentação pesquisada na Biblioteca Nacional (Setor de Manuscritos)**

- Correspondência Interna do Conservatório Dramático Brasileiro
- Livro de Registros do Conservatório Dramático Brasileiro
- Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro
- Pareceres da Censura do Conservatório Dramático Brasileiro às seguintes peças:

- *Um Segredo*
- *O Marceneiro*
- *O Dedo de Deus*
- *Naufrágio de Medusa*
- *As Memórias do Diabo*
- *Um Baile de Grande Tom*
- *O Filho do Bravo*
- *O Guarda Caça*
- *O Copo d'Água ou Os Efeitos e as Causas*
- *A Mãe e o Filho Passam Bem*
- *O Duelo no Terceiro Andar*
- *O Anjo Maria*
- *A Proibidade*
- *A Escala Social*
- *As Erratas do Jornal*
- *Espinhas e Flores*

- *Paulo*
- *Feio de Corpo, Bonito d`Alma*
- *A Justiça*
- *Miguel, o Torneiro*
- *Por Causa d Mercantil*
- *Os Homens Sérios*
- *Os Homens de Mármore*
- *Abençoadas Lágrimas*
- *Homens do Mar*
- *A Vingança*
- *Mackbeth*
- *Saia Balão e Colarinho de Papelão*
- *Punição*
- *Margarida Gautier ou A Dama das Camélias*
- *O Primo da Califórnia*
- *Os Cabelos de Minha Mulher*
- *A Cabeleira do Meu Tio*
- *O Casamento de Olímpia*
- *Uma Viagem Por Mar e Por Terra*
- *A Torre em Concurso*
- *Uma Expição*
- *Mineiros da Desgraça*
- *O Demônio Familiar*
- *Os Pobres de Paris*
- *Um Caixeiro Adorado*
- *Os Amores de um Marinheiro*
- *Ângela*
- *Os Poetas do Século das Luzes*
- *Adeus! Grande Circo Oceano*

- *A Corda Sensível*
- *Pitadas do Velho Cosme*
- *O Beberrão*
- *Beatrice di Tenda*
- *Sr. José Maria Assombrado pelo Mágico*
- *Um dos Tais*
- *O Poeta e a Inquisição*
- *A Questão Anglo-Brasileira*
- *La Question Anglo-Brésilienne*
- *O Caminho da Porta*
- *Um Bilhete para o Benefício do Graça*
- *O Graça e o Vasques*
- *Lusbela*
- *Borboletismo*
- *Inconsciência*
- *Casamento de Época*
- *O Que é o Casamento?*
- *Regeneração*
- *A Propósito de Artistas*
- *De Ladrão a Barão*
- *Apuros de um Ator*
- *Uma Mulher com Dois Maridos*
- *O Benefício de um Ator ou O Erro no Cartaz*
- *A Moreninha*
- *A Probidade*
- *Sr. Domingos Fora do Sério*
- *O Prestidigitador*
- *Um Bilhete de Loteria*
- *A Pecadora*

- *A Cauda do Diabo ou Os Maníacos*
- *Os Jesuítas ou O Bastardo del Rey*
- *O Caixeiro da Taverna*
- *Joaquim Sacristão*
- *Os Milagres de Santo Antônio*
- *Quase que se Pegam*
- *O Padre Matias ou As Vozes da Natureza*
- *A Noite de São João*
- *A Escala Social*
- *O Celibatário*
- *O Sr. Galvão*
- *Comunismo*
- *O Africano*
- *História de Uma Moça Rica*
- *O Fechamento das Portas*
- *O Intendente de Polícia*
- *Os Amores de um CaiXeiro*
- *O Caixeiro da Casa de Pasto*
- *Le Cheval de Bronze*
- *D. Rosa Assistindo a Un Espectacle Extraordinaire no Alcazar*
- *O Novo Juiz de Paz da Roça*
- *O Sr. Semana Ilustrada*
- *A Vizinha Jesuína e o Vizinho Martins*
- *O Sr. Pato Pena Guarda Livro em Disponibilidade*
- *Paga o Justo Pelo Pecador*
- *Tchang! Tching! Tchung!*
- *O Ferreira a Passar Benefício*
- *As Mulheres de Mármore*
- *A Família e a Festa na Roça*

- *Judas em Sábado de Aleluia*
- *Esganarello*
- *Um Quarto de Mundo Equívoco*
- *O Fantasma Branco*
- *A História de um Vintém*
- *O Sr. Bento dos Pontinhos*
- *As Notas Falsas*
- *O Mal das Vinhas*
- *O Sr. Bento dos Anzóis Carapuça*
- *O Filho do Cego*
- *Luxo e Vaidade*
- *A Casa Mal Assombrada*
- *As Primeiras Proezas de Richilieu*
- *Os Dois Bilhetes ou O Prêmio da Loteria*
- *“O” e “P” ou Loucuras da Preocupação*
- *O Mundo às Avessas*
- *A Chuva no Rio de Janeiro*
- *A Resignação*
- *Luiza*
- *Morrer para ter Dinheiro*
- *As Ruínas de Calatarra*
- *A Honra de Um Marinheiro*
- *Um Estudante de Medicina*
- *Um Marido que Ressoa*
- *O Fraticídio*
- *O Sovina em Apuros*
- *O Crédito*
- *Seis Moças para Casar*
- *Rio de Janeiro, Verso e Reverso*

- *Uma Escada de Mulheres*
- *Os Hipócritas*
- *Um Par de Malandros*
- *A Condessa de Vovailles*
- *Nada de Ciúmes*
- *A Viscondessa Lolota*
- *Demi Monde*
- *Os Cacoetes*
- *Os Maridos Sempre Me Causam Riso*
- *As Surpresas do Sr. José da Piedade*
- *O Triunfo do Talento*
- *João, o Cocheiro*
- *Furnished Appartment*
- *O Pró e o Contra*
- *O Mercador de fato ou O Enjeitado*
- *Clermont ou A Mulher do Artista*
- *Finalmente*
- *Os Íntimos*
- *Os Nossos Íntimos*
- *Os Descarados*
- *As Garatujas*
- *Mistérios Sociais*
- *A Mulher que o Mundo Respeita*
- *As Leas Pobres*
- *A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher*
- *As Conveniências*
- *O Anel de Ferro*
- *As Mulheres do Palco*
- *Os Espinhos de Uma Flor*

- *Ao Entrar na Sociedade*
- *O Pomo da Discórdia*
- *Uma Rapaziada*
- *O Monóculo*
- *Um Episódio do Reinado de Jacques I*
- *A Atriz, o Teatro e os Doidos*
- *Uma Comédia no Teatro São Pedro*
- *Quero Ser Cômico*

### 3 - Bibliografia

ABREU, Martha C., *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro – 1830/1900*, Campinas, Unicamp, Tese de Doutorado, 1996.

AGUIAR, Flávio, *A Comédia Nacional no Teatro de Alencar*, São Paulo, Ática, 1984.

*Album de la Comédie Française*, Paris, Paul Ollendorf, 1800.

AREAS, Vilma S., *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

ASSIS, Machado de, *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1942.

AZEVEDO, Célia M. M., *Onda Negra, Medo Branco: o imaginário das elites séc. XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, 1993.

BASTOS, Souza, *Carteira do Artista*, Lisboa, Bertrand, 1898.

....., *Coisas de Teatro*, Lisboa, Bertrand, 1895.

....., *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Libanio Silva, 1908.

....., *Recordações de Teatro*, Lisboa, Século, 1947.

- BRAGA, Teófilo, *História do Teatro Português: a baixa comédia e a ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1971.
- BOSI, Alfredo, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CAETANO, João, *Lições Dramáticas*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.
- CANDIDO, Antonio, "Dialética da Malandragem" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, vol. 8, 1990.
- ....., *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- ....., *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- CARLSON, Malvin, *Theories of the Theatre*, São Paulo, UNESP, 1997.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (org.), *Catálogo da Coleção de Miscelâneas – Teatro*, Coimbra, 1874.
- CARVALHO, José Murilo de, *Teatro de Sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988.
- CHALHOUB, Sidney, "A História nas Histórias de Machado de Assis: uma interpretação de Helena" in *Primeira Versão*, Campinas, IFCH, 1992.
- ....., *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- COUTINHO, Afrânio, *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- DUMAS FILS, Alexandre, *Théâtre Complet*, Paris, Calman Lévy Éditeur, s/d.
- DUARTE, Regina Horta, *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no séc. XIX*, Campinas, Unicamp, Tese de Doutorado, 1993.
- ENGEL, Magali, *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro – 1840/1890*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- FARIA, João Roberto, *José de Alencar e o Teatro*, São Paulo, EDUSP, 1987.

- ....., *O Teatro Realista no Brasil – 1855/1865*, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- FERREIRA, Procópio, *O Ator Vasques*, Rio de Janeiro, MEC/SNT, s/d.
- FIALHO DE ALMEIDA, *Atores e Autores: impressões de teatro*, Lisboa, Círculo de Leitores, s/d.
- GENOVESE, Eugene, *A Terra Prometida. O mundo que os escravos criaram*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- HAUSER, Arnold, *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, tomo II, s/d.
- HESSEL, Lothar e Georges Raeders, *O Teatro No Brasil sob D. Pedro II*, Porto Alegre, IEL, 1979.
- HOBBSAWM, Eric J., *História Social do Jazz*, São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.), *História da Civilização Brasileira*, São Paulo, DIFEL, 1976.
- ....., *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- HOLLOWAY, Thomas, *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*, Rio de Janeiro, FGV, 1997.
- KARASCH, Mary, *Slave Life in Rio de Janeiro – 1808/1850*, Stanford University Press, s/d.
- KHÉDE, Sônia Salomão, *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da crítica teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, CODECRI, 1981.
- MAGALHÃES JR. Raimundo, *José de Alencar e sua Época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- ....., *Martins Pena e sua Época*, Rio de Janeiro, INL, 1972.
- ....., *Vida e Obra de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

MAZZANO, Andréa, *Scenas Cômicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*, Niterói, UFF, Dissertação de Mestrado, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antonio, *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

NABUCO, Joaquim, *Ensaíos e Discursos Literários*, Companhia Editora Nacional, 1939.

NETO, Machado, *Estrutura Social da República das Letras*, São Paulo, Grijalbo/Edusp, 1973.

NEVES, Margarida de Souza, "Uma Escrita do Tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas" in *A Crônica*, Campinas, Unicamp, 1993.

ORLANDI, Eni (org.), *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*, São Paulo, Fontes, 1993.

PEREIRA, Leonardo A., *O Carnaval das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do séc. XIX*, Campinas, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1993.

PRADO, Décio de, *Seres, Coisas e Lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997

....., *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1996

....., *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1960.

....., *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo, Perspectiva, 1993

POUGIN, Artur, *Actores et Actrices d'Autrefois*, Paris, Juven et Companie Editeurs, s/d.

POPIGINIS, Fabiane, *Trabalhadores e Patuscos: os caixeiros e o movimento pelo fechamento das portas no Rio de Janeiro (1860-1912)*, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1998.

REBELLO, Francisco, *O Teatro de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

- ....., *O Teatro Romântico (1838/1869)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- RENAULT, Delso, *O Dia-a-dia do Rio de Janeiro Segundo os Jornais (1870-1889)*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira, 1982.
- ....., *O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais (1080-1850)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- SARCEY, Francisque, *Quarante Ans de Théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques e Littéraires, 1900.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- ....., *Os Guardiões da Nossa História Oficial*, São Paulo, IDESP, 1989.
- SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance*, New Haven and London, Yale University Press, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau, *Literatura como Missão*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- SILVA, Silvia Cristina. M. de S., *O Palco como Tribuna: uma interpretação de "O Demônio Familiar" de José de Alencar*, Campinas, Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1996.
- ....., "Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar" in *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Sidney Chalhoub e Leonardo A. Pereira (orgs), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- SOUZA, J. Galante de, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL, 1960.
- SUSSEKIND, Flora, "O Escritor como Genealogista: a função da literatura e da língua literária no romantismo" in *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, memorial, 1994.
- THÉTARD, Henry, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Paris, Prisma, s/d.
- THOMPSON, E. P. , *Tradición, Revuelta e Consciencia de Clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1998.

VENTURA, Dayse M.C. *Quem Ri Consente: a construção da sociedade imperial no riso de Martins Pena*, Niterói, UFF, Dissertação de Mestrado, 1993.

WILLIAMS, Raymond, *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE