



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



MÚCIO MEDEIROS

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO COMO PROJETO
CIVILIZATÓRIO: A RETÓRICA DA CENA E DO
CENSOR NO TEATRO IMPERIAL**

2010

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES
LINHA DE PESQUISA: INSTITUIÇÕES E CULTURA

MÚCIO MEDEIROS

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO COMO PROJETO CIVILIZATÓRIO:
A RETÓRICA DA CENA E DO CENSOR
NO TEATRO IMPERIAL**

Dissertação apresentada como exigência à obtenção do título de mestre à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof.^a Dr.^a Maria Isabel de Siqueira.

Rio de Janeiro – RJ/ Abril- 2010

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES
LINHA DE PESQUISA: INSTITUIÇÕES E CULTURA

MÚCIO MEDEIROS

**O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO COMO PROJETO CIVILIZATÓRIO:
A RETÓRICA DA CENA E DO CENSOR
NO TEATRO IMPERIAL**

Prof.^a Dr.^a Maria Isabel de Siqueira.
(Orientadora - UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Lina Maria Brandão de Aras.
(UFBA)

Prof.^a Dr.^a Andréa Marzano. (UNIRIO)

Rio de Janeiro – RJ/ Abril- 2010

Medeiros, Múcio.

M488 O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial / Múcio Medeiros, 2010. 240f.

Orientador: Maria Isabel de Siqueira.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Conservatório Dramático Brasileiro – História. 2. Teatro – Censura – Brasil – História. 3. Teatro – Brasil – História – Império, 1822-1889. I. Siqueira, Maria Isabel de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD – 792.0981

*As leis da memória estão sujeitos às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p 17.*

Agradecimentos

À Professora **Dra. Maria Isabel de Siqueira**, minha orientadora, pelo incentivo e apoio incondicional à pesquisa e elaboração dessa dissertação, pelas críticas sempre construtivas, por acreditar no trabalho, pela liberdade e responsabilidade com que pautou nossa relação acadêmica e pelas relevantes sugestões. À minha querida e estimada amiga, **Sonia Maria Richter** grande incentivadora dessa empreitada.

À caríssima professora **Dra. Marilena Rosa**, que me “apresentou” Robert Darnton e Carlo Ginzburg, aos professores da Pós-Graduação da UNIRIO: Prof.^a **Dra. Iceia Thiesen**, Prof.^a **Dra. Keila Grinberg**, Prof. **Dr. Arno Wehling**, Prof.^a **Dra. Anita Correia de Lima Almeida**, Prof.^a **Dra. Cláudia Beltrão da Rosa**, Prof. **Dr. Joaquim Justino Moura dos Santos** e especialmente à **Renata Lia**, **Vinicius Moraes** e **Gloria Dettmar** pela parceria intelectual e ajuda em todo o processo, desde os tempos da graduação até aqui.

Ao amigo **Alcides e família** incentivadores do meu progresso pessoal. Ao Prof. **Dr. Paulo Cavalcante de Oliveira Júnior**, pelo apoio e generosas indicações e contribuições. À professora **Dra. Vera Borges**, pelo apoio em momentos anteriores que me possibilitou chegar a esta etapa. À Prof.^a **Dra. Andrea Marzano** que gentilmente participou da banca de qualificação e contribuiu de forma generosa para o desenvolvimento do trabalho e, em especial, à Prof.^a **Dra. Keila Grinberg**, pelas dicas para que eu retomasse o caminho ainda no processo de seleção de Mestrado, pelo apoio no período de elaboração do projeto.

À UNIRIO e ao PPGH – Programa de Pós-Graduação em História das Instituições, pela oportunidade da realização do curso. Ao professor **Dr. José Ribamar Bessa Freire** por compartilhar sua rica experiência e conhecimento de forma tão honesta e sedutora. Ao professor **Dr. Eduardo Granja Coutinho** do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, por compartilhar seu vasto conhecimento sobre Gramsci. Aos sempre prestativos funcionários do Arquivo Nacional e, da Biblioteca Nacional. Aos colegas do Mestrado, pela oportunidade de trocas acadêmicas e afetivas.

Aos meus pais, **Ibraim Alves Diniz** e **Marta Maria Medeiros**, in memoriam, por serem minha referência de caráter e dignidade e terem sempre me mostrado que, com dedicação, humildade, perseverança, respeito e força de vontade é possível alcançar nossas metas. Aos meus queridos irmãos **Maria Auxiliadora de Fátima** e **João Batista Diniz**; Meus sobrinhos **Júlio Roberto dos Reis**, **Marcelo Ricardo dos Reis** e **Eugênio Eustáquio dos Reis**, obrigado pelo incentivo. À minha segunda família, os queridos **Kivya Richter** e **Roberto Figueiredo** e aos amados afilhados **Robert Richter Figueiredo**, e **Sophia Richter Figueiredo** que, de certa forma, compreenderam tantos livros na vida do “dindo”. À **Luana Richter** pelas correções e estímulos, ao **Ique Esteves**, **Alexandre Chalita** e **Ingrid Richter** e família (**Caio Richter Chalita Braz** e **Marina Richter Chalita Braz**) pelo incentivo constante.

Enfim, nem sempre é possível compartilhar nossos “melhores” sonhos com aquelas pessoas que amamos. Nesses últimos dois anos, em que o “Conservatório Dramático” se tornou meu principal assunto acabei por me ausentar de outras “rodas” que sempre me acrescentaram muito. Aos meus queridos amigos e colaboradores, meu muito obrigado por caminhar ao meu lado. Àqueles outros, também queridos que mantiveram uma “distância coerente”, diante da compulsão da qual somos tomados numa pesquisa acadêmica, meu muito obrigado pelo carinho, compreensão, apoio, amizade e paciência.

RESUMO

A dissertação “*O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*” tem como objeto de análise, o *Conservatório Dramático Brasileiro*, uma instituição fundada, oficialmente, em 1843. Trata-se de uma abordagem institucional das relações entre o Estado, a produção dramática e os produtores simbólicos. Esse estudo realizado numa perspectiva histórica de “longa duração” objetiva contextualizar as questões relativas à censura dentro de um campo da produção simbólica num período que vai da formação de uma sociedade local, que, por razões históricas e culturais, assinalamos a partir de 1808, quando se deu o início da implantação das instituições locais até o fechamento do *Conservatório Dramático* na última década do século XIX, já no período republicano. O caminho escolhido para essa abordagem institucional é o conceito de *habitus*. Nesse sentido, Pierre Bourdieu nos serve de guia para entendermos o desenvolvimento desses vínculos institucionais e a relação com a esfera política.

Palavras-chave: *Conservatório Dramático, Instituição, Período imperial e Censura teatral.*

RESUMÉ

L'essai “*Le Conservatoire dramatique comme civilisatrice projet: la rhétorique de la scène et la censure impériale dans le théâtre*” a pour objet d'analyse, le Brésilien Conservatoire d'art dramatique, une institution fondée officiellement en 1843. Il s'agit d'une des relations institutionnelles entre l'Etat, la production de producteurs dramatique et symbolique. Cette étude dans une perspective historique "longue durée" chercher à contextualiser les questions de la censure dans un champ de production symbolique dans une période allant de la formation d'une société locale, qui, pour des raisons historiques et culturelles, nous constatons à partir de 1808 quand il a donné le déploiement rapide des institutions locales jusqu'à la clôture du Conservatoire d'art dramatique dans la dernière décennie du XIXe siècle, depuis la période républicaine. La voie choisie pour cette approche est le concept d'*habitus* institutionnels. En ce sens, Pierre Bourdieu est un guide pour comprendre le développement de liens institutionnels et les relations avec la sphère politique.

Mots-clés: *Conservatoire d'art dramatique, Institution, Époque impériale e la censure théâtrale.*

LISTA DE ABREVIATURAS.

1 - Na citação às fontes primárias do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional, a escrita foi mantida como nos documentos originais.

2 - As referências dos trechos das obras teatrais de Martins Pena são da obra: PENA, Martins. *Comédias*: Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1956.

3 – Para a realização da pesquisa utilizei informações digitalizadas disponível no **Latin-American Microform Project** (LAMP) no **Center for Research Libraries** (CRL), desenvolvido para produzir imagens digitais de séries de publicações emitidas pelo Poder Executivo do Governo do Brasil entre 1821 e 1993, e pelos governos das províncias até o fim do Império em 1889. Os documentos foram “escaneados” de cópias de microfilme e de originais. As imagens foram gravadas em formatos GIF e TIFF com resolução de 100 pontos por polegada (dpi).

4- Utilizei uma coleta de dados no Jornal do Commercio na Biblioteca Benson da University of Texas – Austin, juntamente com alunos do PPGM da UNIRIO que coletaram outros dados, como uma forma de contato com fontes primárias de pesquisa sobre o século XIX. Utilizei para obter segurança a partir do confronto de dados, o Jornal do Commercio, entre 1827 (ano da sua fundação) e 1910 (data limite para coleta de dados, considerando o “longo século XIX”). O sitio <http://www.unirio.br/mpb/bib/>

SUMÁRIO

Introdução	02
<u>PRIMEIRO CAPÍTULO:</u> Teatro em movimento: de uma corte à deriva na <i>Tapera de Santa Cruz</i> à formação de uma sociedade da corte.	22
1.1 - <i>A realidade da cena em dois momentos: da redescoberta do Brasil à invenção de uma civilização dos trópicos.</i>	23
1.2 - <i>O processo de Institucionalização do Conservatório Dramático: um palco de disputas.</i>	58
<u>SEGUNDO CAPÍTULO:</u> <i>Realismo, realidade e censura do Conservatório Dramático:</i> a formação da platéia diante dos paradoxos da civilização.	91
2.1 – <i>O Conservatório Dramático e a nova dramaturgia: novos atores e o confronto com uma realidade revista e ampliada.</i>	92
2.2 – <i>O Conservatório Dramático e a política imperial: entre o veto a Calabar e a construção da História oficial.</i>	125
<u>TERCEIRO CAPÍTULO:</u> <i>O “Novo Conservatório” e a República em cena: o teatro como coisa pública e o Conservatório Dramático.</i>	157
3.1 – <i>“Os Lazaristas” e a questão religiosa um tema republicano para o Conservatório Dramático monárquico.</i>	158
3.2 – <i>A realidade e o Boato: o fim do Conservatório Dramático e o triunfo da ordem republicana?</i>	191
Conclusão	222
Referências	226

INTRODUÇÃO:

A partir das informações sobre os fatores que justificam a necessidade das instituições e qual seria sua importância para as disputas de sentidos do campo simbólico, dei início a minha pesquisa. O estudo sobre o *Conservatório Dramático*, principalmente, por tratar-se de uma instituição que ambiciona oferecer diretrizes no campo das artes dramáticas, nos ajuda a entender qual a extensão da importância desse campo para o Estado. O “teatro” que num instante inicial não é apenas aquele realizado convencionalmente nas salas que tem essa finalidade,¹ mas, o conjunto da mostra de diversidade cultural que extrapolava as casas de espetáculos. Queremos nesse levantamento histórico da instituição “*Conservatório Dramático*”, perceber numa ampla história do teatro nacional os fatores determinantes para que fosse feita uma censura específica às produções teatrais.

Num pequeno histórico institucional, podemos afirmar que em virtude da ausência de recursos governamentais e da indefinição dos limites da sua atuação em relação à polícia da Corte, o *Conservatório Dramático Brasileiro* não conseguiu corresponder ao seu objetivo principal, ou seja, favorecer o desenvolvimento da arte e da literatura dramática da capital do Império. Ainda que o *Conservatório* tenha enfrentado dificuldades para estabelecer critérios próprios para a sua atuação, a instituição inaugurou um olhar sobre a produção de dramaturgia nacional no momento em que ela estava surgindo. A legitimidade do *Conservatório Dramático Brasileiro* foi alcançada, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, ao transformar-se em um 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.*²

Sem uma jurisdição definida, que lhe daria autoridade e autonomia, o *Conservatório Dramático* ficou fadado a ser uma *simples repartição decorativa*,³ como afirma Galante de Sousa. Uma reflexão sobre o processo de legitimação envolve as preocupações com a segurança pública, já que o conservatório nasceu num momento

¹ Cf. sabemos que as salas oficiais guardam na sua arquitetura uma estrutura hierárquica que nos remete ao controle das paixões e, que ao contrario a rua nos convida à liberdade. Segundo Tarde, (...) *um público de teatro é uma multidão sentada, ou seja, uma multidão apenas em parte. A verdadeira multidão, aquela em que a eletrização por contato atinge o ponto mais elevado de rapidez e energia, é composta de pessoas de pé e, acrescentemos, em marcha.* In TARDE, Gabriel. *A opinião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p 181.

² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832- 1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p 148.

³ SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, INL, 1960. Tomo I p 329.

posterior ao “golpe da maioria”, decisão tomada pelos políticos do Partido Liberal.⁴ Assim, devemos ter em conta que, de 1824 até 1843 – a censura teatral fora exercida pela polícia.

A instituição, de fato, nasce como projeto que inaugura também o “surgimento” do dramaturgo nacional, mais especificamente, a partir da tragédia *Antônio José* de Gonçalves de Magalhães e, depois, Martins Pena com a *Comédia de Costumes* que deu início à necessidade de uma organização da dramaturgia. As participações de João Caetano e Emílio Doux nas formas cênicas (educação teatral e interpretação) e a criação do *Conservatório Dramático* completam esse ciclo. Numa análise da sua trajetória institucional, o *Conservatório Dramático Brasileiro* apresentou duas fases, sendo a primeira, entre os anos 1843 e 1864; e, a segunda, situada entre os anos 1871 e 1897. Os fatores que colaboraram para a sua dissolução nas duas etapas foram, além da falta de incentivos do Estado, os conflitos com a polícia e o desrespeito das atribuições dos censores por parte dos seus próprios pares.

Na sua condição instituída, seus atores não puderam ou não conseguiram *interpretar* as necessidades simbólicas e morais da sua época. Analisaremos três momentos distintos do *Conservatório Dramático Brasileiro*, numa síntese de longa duração, com o objetivo de percorrer essa trajetória que demarcam as questões de legitimação e consolidação institucional no âmbito da cultura. Nesse caminho tivemos que optar pelo processo de organização do Conservatório Dramático a partir das relações entre a instituição e o Estado. Partindo da ideia de que a sociedade é uma condição universal da vida humana, principalmente numa interpretação simbólico-moral,⁵ necessitando, portanto, de instituições que possam ancorar o conjunto das divergências decorrente das múltiplas interpretações dadas pelos homens.

No primeiro momento que antecede a primeira fase de criação da instituição, percebemos a formação de uma classe intelectual, muitos inclusive, egressos de Coimbra, um estágio imprescindível para aqueles que desejavam ascensão social na ex-colônia. Nesse sentido, como afirmam, Peter L. Berger e Thomas Luckmann na

⁴ Cf. Uma das demandas para a criação de instituições respondia à necessidade de consolidação da centralidade administrativa. Assim, com o início do Tempo Saquarema, esse tempo, quando temos a consolidação da monarquia e da elite dirigente que, para o autor Ilmar Mattos, está situado a partir de 1837 se efetiva nas mudanças sofridas pela sociedade, o enfoque desses institutos recairá sobre os mecanismos de controle da sociedade. In. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990. p 293. Essa sociedade onde os partidos políticos imperiais, de acordo com José Murilo de Carvalho não passavam de coalizões onde o partido liberal reunia proprietários e profissionais liberais, e o partido conservador, proprietários e magistrados. CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

⁵ CASTRO, Eduardo Viveiro de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p 297.

organização da sociedade são as aspirações desses intelectuais, “transformados em políticas públicas” que justificam a ordem institucional e, ao mesmo tempo, da (...) *dignidade normativa a seus imperativos práticos*,⁶ para atingir esses objetivos institucionais.

O primeiro capítulo denominado *Teatro em movimento: de uma Corte à deriva na Tapera de Santa Cruz à formação de uma sociedade da Corte* tem o objetivo de historiar a ideia do teatro como estratégia dialética de consolidação de uma sociedade a partir do reconhecimento pela *mimesis*. Não analisaremos especificamente alguns recortes históricos, como a independência, em função do nosso desejo de perceber uma longa duração, optamos pela história de consolidação de uma classe a partir de *habitus* a partir do Conservatório Dramático.⁷ Num momento inicial, inaugurado com a chegada da Corte há um esforço de mudanças das estruturas objetivando transformar a ex-colônia numa próspera *Nova Lisboa* e, posteriormente, esse esforço objetiva transformar a capital do Império numa *Nova Paris*, implicando, em ambos os processos, numa ação civilizatória no confronto com a “realidade” existente. Evidente que o propósito da cidade do Rio de Janeiro, de impor-se como espaço da ordem moral sofreu novos incentivos de ordem política, com a independência.

A cidade do Rio de Janeiro contribui para a construção de uma civilização nos trópicos, tendo sido o espaço que, na sua centralidade administrativa, representou um exemplo da civilidade que contrastava com o provincianismo rural. E, na Corte, o teatro deveria ser uma “escola de costumes” para todo o território. Para aqueles cidadãos privilegiados da Corte não havia ambiguidade em conviver em palácios e cercados de pequenos luxos onde a pouco conviviam os degredados. Nesse sentido as instituições interferem para não contrariar a atuação daqueles agentes, ou ainda, criar situações de legitimação para suas ações. De acordo com Liráucio Girardi Jr., entre 1840 e o final do século XIX, (...) *teria sido produzida a maior parte das tecnologias e técnicas de controle, responsáveis pela estabilização dos problemas relacionados ao controle e produção de informação adequada ao novo sistema social*.⁸

⁶ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 128.

⁷ Cf. No processo de Institucionalização do Conservatório Dramático percebemos as disputas que acontecem no campo da jurisdição, se tornando um palco de disputas da esfera institucional. Os acontecimentos históricos e políticos, que consolidaram a mudança da corte, tais como: as reivindicações de mudanças exigidas por uma elite, processos de reorganização política de Portugal, o processo de independência, assim como, posteriormente, o golpe da maioria em 1840, são processos que nos ajudam a compreender, historicamente, a necessidade de novas instituições, bem como as transformações que elas sofrem.

⁸ GIRARDI JR, Liráucio. *Pierre Bourdieu: questões de sociologia e comunicação*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p 58.

No segundo capítulo, “*O Conservatório Dramático e a nova dramaturgia: novos atores e o confronto com uma realidade revista e ampliada*”, em que percebemos um amadurecimento das instituições a partir da incorporação de novos atores e, principalmente de um novo contexto diante do confronto com a legitimidade do poder. No plano institucional, analisaremos os reflexos dessas mudanças na cultura teatral a partir do Conservatório. Nesse momento, entre os anos 1850 e 1865, o esforço para organizar o *Conservatório Dramático* teve por objetivo estruturar institucionalmente uma sociedade, passado o período conflituoso da Regência, o Estado Imperial, a partir da elevação de estruturas significantes para promover as artes dramáticas.

Esse período coincide com o Segundo Reinado, quando, os esforços foram empregados na construção de uma elite senhorial. Nesse sentido, com uma política dirigida pelos saquaremas (conservadores), era necessária, manter a hierarquia social e de uma elite imperial, a definição de uma *unidade ideológica* por meio da imprensa, da educação superior, de certas instituições.⁹ Nosso interesse se volta para uma nova dramaturgia de inspiração francesa, o Teatro Realista que invadiu os palcos da Corte.

Entre esses “novos atores” Machado de Assis ao assumir como vogal do Conservatório foi um dos que mais contribuíram para estabelecer critérios plausíveis, baseados nas qualidades literárias dos textos. O Conservatório incorporou os novos valores moralistas desse teatro que aspirava refletir as mazelas da sociedade no palco e, a censura a “Calabar”, drama histórico de Agrário de Meneses, colocou o Conservatório diante da política imperial.

No terceiro e último capítulo, denominado: “*O “Novo Conservatório” e a República em cena: o teatro como coisa pública e o Conservatório Dramático*”, procuramos historiar a decadência do Conservatório que se dá um período entre os anos 1871 e 1897, nosso interesse se fixa diante das novas condições, com as mudanças trazidas à tona, desde o advento da chamada geração de 1870. O objetivo foi identificar como as mudanças geradas nesse novo contexto político-cultural foram absolvidas pelo Conservatório Dramático, antecipando a *República* na cena, mostrando que as mudanças deveriam atingir a instituição.

Essas mudanças verificadas a partir de dois episódios relacionados ao conservatório: a querela de “*Os Lazaristas*” em que a *questão religiosa*, um tema republicano, causou um constrangimento aos membros do Conservatório Dramático e,

⁹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832- 1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002. p 141.

num outro momento, o texto “*O Boato*” de Augusto Fábregas e, que, promove uma leitura institucional do Brasil. Ambos recebem a negativa do Estado, seja através da polícia ou do Conservatório, não pela qualidade em si, ou pelas reflexões que suscitam como linguagem, mas por atentarem contra instituições que, considerando o contexto da época, ou seja, na eminência do advento da República, queriam manter-se de pé.

A própria recriação de um novo *Conservatório Dramático* pelo decreto n. 4666, de 4 de janeiro de 1871,¹⁰ representou os primeiros sinais dessa mudança, que culminou com o Decreto do Presidente da República, Prudente de Moraes em 21 de julho de 1897, quando, melancolicamente foi declarado extinto o Conservatório Dramático. A justificativa apresentada foi a inutilidade do mesmo para as funções para as quais fora criado, demonstrado pela experiência negativa da sua *história*¹¹ onde, segundo o decreto: (...) *nenhuma influencia tem conseguido exercer sobre o [theatro] nacional e a [litteratura] e arte [dramaticas]*.¹²

OBJETIVO:

Nosso trabalho está direcionado à percepção dos instrumentos institucionais como estruturas que operam na mediação entre o *coletivo* e o *indivíduo* legitimando os desejos de um *habitus* de classe. Ao atentarmos para a definição do termo *Conservatório* e suas raízes no *conservadorismo*, ou seja, o respeito às tradições e resistência a quaisquer mudanças, principalmente, como afirma Chris Rohmann, no tocante a *ideologias abstratas ou doutrinas utópicas* (...), com o objetivo de preservar (...) *sistemas e instituições que passaram pelo teste do tempo* (...),¹³ Um estudo sobre o *Conservatório Dramático* por uma perspectiva institucional, não deve ignorar o empenho da elite da sociedade brasileira em atender aos objetivos do projeto de civilização do Estado. Para a realização desse projeto era necessário um controle sobre a ordem, em todas as instâncias. Nesse sentido, buscaremos compreender a ação dos atores sociais nessa trajetória de construção da legitimidade institucional até o fim definitivo da instituição.

¹⁰ Cf. Cito o documento: [Crêa] nesta Côrte um novo Conservatorio Dramatico, marca suas attribuições e dá outras providencias. Tendo a [experiência] demonstrado que, nem com as medidas do Decreto n° 425 de 19 de Julho de 1845, que conferiu ao conservatorio dramatico o exame prévio das peças theatraes, nem com as do Decreto n° 622 de 24 de Julho de 1849, que [creou] o cargo de Inspector geral dos theatros da Côrte, se conseguiu melhorar o [theatro] nacional, elevando-o ao nível da cultura [intellectual] e moral da nossa sociedade; e convindo tomar providencias eficazes a fim de restaurar as boas normas da [litteratura] e da arte [dramatica do teatro] brasileiro (...).In. Documentos do Conservatório Dramático: Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos.

¹¹ Cf. Em síntese é possível estender essa interpretação sentenciada de que: “nenhuma influencia tem conseguido exercer sobre o teatro nacional e a litteratura e arte dramaticas”, para referenciar todo o periodo de existência do conservatório e não só essa versão instituída a 4 de janeiro 1871 e, fechando suas portas em 21 de julho de 1897.

¹² Documentos do Conservatório Dramático: Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos.

¹³ ROHMANN, Chris. *O livro das Idéias: um dicionário de teorias, conceitos, crenças e pensadores, que formam nossa visão de mundo*. Rio de Janeiro: Campus, 2000. p 78-80.

JUSTIFICATIVA:

As principais questões que justificam o estudo sobre o *Conservatório Dramático Brasileiro*, estão nas próprias condições da organização dessa instituição e na atuação dos seus atores, constituindo uma oportuna discussão sobre os processos de organização das instituições a partir dos *atores intelectuais*¹⁴ na defesa de um *habitus* de classe para a organização do campo de poder simbólico.¹⁵

Para o crítico literário José Veríssimo, a emergência da elite letrada no Brasil foi forjada na dissonância entre a realidade local e a civilização européia corroborando para que faltasse (...), *sempre ao nosso teatro capacidade de representação teatral da nossa sociedade, que invariavelmente falsificava*¹⁶, a partir dessa constatação fica mais que justificada a importância do estudo do *Conservatório Dramático* para entender o campo da produção teatral e pensarmos uma história cultural brasileira.

Nesse sentido, acreditamos que ninguém foi mais incisivo como representante de um *habitus* de classe na manutenção de uma ordem simbólica que o seu Presidente Diogo Soares da Silva de Bivar, que, exercendo atividade intelectual, na presidência do *Conservatório Dramático* usou seu prestígio para intervir no debate público e defender valores universais, transformando sua autoridade intelectual em autoridade política.

O trabalho com o *Conservatório Dramático Brasileiro* é, em certo sentido, uma reflexão, sobre o desenvolvimento das relações interinstitucionais. Tomemos a visão do poder estabelecido, como uma poderosa rede de autoridades sociais. Reiterando em maior grau o que dizia os *Artigos orgânicos do Conservatório Dramático*, documento de fundação do instituto, que afirmava ter (...) *pretensões de participar mais efetivamente da formulação e implementação de políticas oficiais* (...).¹⁷ Assim, a justificativa maior para esse trabalho é uma tentativa de entendermos a política cultural do *Conservatório Dramático* em relação ao poder do qual fazia parte.

¹⁴ Cf. Por ator intelectual, não podemos nos referir à expressão que nasceu segundo Francis Wolff, pelo caso Dreyfus. Émile Zola, protagoniza o nascimento dessa expressão, expondo publicamente suas idéias de forma autônoma ao defender o oficial judeu condenado, injustamente, por alta traição, ao publicar o célebre artigo em *L'Aurore*, *J'accuse...*! A palavra refere-se àqueles que, exercendo uma atividade intelectual, usam seu prestígio adquirido nessas atividades para intervir no debate público e defender valores universais (justiça e verdade, em particular); em outras palavras, o intelectual é aquele que transforma uma autoridade intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral In NOVAES, Adauto. *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁵ Como afirma Francisco de Oliveira, essa organização é obra dos "atores intelectuais", que "(...) inscreve-se na família "francesa", do ponto de vista do lugar e do papel dos intelectuais", ou seja, os intelectuais dessas nações estruturadas por "capitalismos tardios", se empenham, (...) com lugar de destaque para os intelectuais, em promover, e acelerar, por todos os meios, processos identitários que pudessem constituir os solos "nacionais". In *No silêncio do pensamento único: intelectuais, marxismo e política no Brasil* por Francisco de Oliveira In NOVAES, Adauto. *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p 293.

¹⁶ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura da Brasileira*. Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1915. p 145.

¹⁷ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* Campinas – SP: Editora Unicamp, CECULT, 2002. p 145.

DIÁLOGO COM A HISTORIOGRAFIA:

Para a tarefa de escrever uma história do Teatro brasileiro do século XIX, a partir do *Conservatório Dramático Brasileiro* precisamos considerar de antemão, uma vasta historiografia produzida. A consulta a autores como Múcio da Paixão um dos mais importantes historiadores do teatro brasileiro, autor de “*O teatro no Brasil*”¹⁸ de 1936 foi fundamental. O mesmo crédito se deve a J. Galante de Sousa, cuja obra “*O Teatro no Brasil*”¹⁹ publicação de 1960 é imprescindível para essa tarefa ao fazer um grande levantamento de documentos. Outros textos como “*O teatro no Brasil: da Colônia à Regência*” de Lothar Hessel G. Raeders²⁰ de 1974 constituíram, em conjunto, obras pilares para o nosso trabalho. Já em obras *História da Inteligência Brasileira. Vol. II (1794-1855)*²¹ de Wilson Martins e *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido²² nos ajudaram a perceber a importância da literatura dramática na formação da sociedade brasileira.

Procuramos também nos basear numa historiografia mais recente como os textos: “*História do teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*” de Eduardo Cafezeiro, e Carmem Gadelha de 1996 e, os vários títulos de João Roberto Faria como: “*O teatro realista no Brasil: 1855-1865*”;²³ “*Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*”²⁴ e, “*O teatro na estante*”.²⁵ Outro livro importante para entender a “atmosfera” desse tempo em que se organizou o *Conservatório Dramático* é “*O Romantismo*”,²⁶ organizado por J. Guinsburg, onde vários autores retratam o período romântico.

¹⁸ PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.

¹⁹ Cf. Para J. Galante, desde o século XVIII, numa historiografia teatral que o autor, denomina *Período do Teatro regular*, identificou-se uma preocupação das autoridades com o teatro, no sentido da sua utilização em prol da civilização. No alvará de 17 de julho de 1771, citado por J. Galante aconselhava “*o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados*”, enfatizando a ideia de que o teatro é uma instituição altamente educativa: (...) *deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários*. In. SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo I) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 109. Posteriormente, em meio à repercussão do teatro francês e Italiano, essa apologia oficial do teatro, corresponderia numa visão político-institucional à preocupação com o (...) *estabelecimento das primeiras casas de espetáculos e dos primeiros elencos estáveis*. (*idem*. p 75).

²⁰ HESSEL, L. RAEDERS, G. *O teatro no Brasil: da Colônia à Regência*; Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1974.

²¹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.

²² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

²³ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993.

²⁴ FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2001.

²⁵ FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

²⁶ GUINSBURG, J. *O Romantismo* São Paulo, Perspectiva: 1978;

A partir da leitura de “*O Império à deriva: a Corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*” de Patrick Wilcken ²⁷ é possível identificar as transformações políticas no Rio de Janeiro com a chegada da Corte. Já em “*O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*” ²⁸ de Roberto Acízelo de Souza temos o modelo de educação, que será desenvolvido para a formação de uma classe intelectual hegemônica. Esse modelo, no entender de Jesús Martín-Barbero, a partir de “*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*”, ²⁹ se estabeleceu a partir de uma condição majoritária de um grupo frente à sociedade, na atribuição de “valor” nos processos culturais.

É a partir desse recorte que, o estudo da obra de Martins Pena e da sua atuação como dramaturgo e como censor do Conservatório foi fundamental e se tornam essenciais para a composição do primeiro capítulo. Sobre o autor além dos *Folhetins* ³⁰ e da produção dramática, muito já se escreveu sobre ele, como a dissertação de Dayse Mary do Carmo Ventura pela Universidade Federal Fluminense, “*Quem ri consente: A construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Pena*” ³¹ que trabalha a questão do teatro como instituição de onde poderíamos, via reprodução cênica, entender a sociedade imperial. Ou ainda “*Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Penna*” ³² de Vilma Sant Ana Arêas.

Sobre o desenvolvimento de uma crítica, Luís Antonio Giron com *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)* ³³ nos ajudam a entender a atuação de Martins Pena como crítico teatral e cronista dos costumes da época. Ainda para trabalhar as relações entre as instâncias de poder e os intelectuais na “festa da identidade” no primeiro capítulo recorreremos a Martha Abreu, “*O Império do*

²⁷ WILCKEN, Patrick. *O Império à deriva: a Corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

²⁸ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Editora da UFF, 1999.

²⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

³⁰ Cf. De acordo com Luís Antonio Giron, “*No Brasil, a crítica, (...) aconteceu com certo atraso, embora não parecesse ignorar a movimentação internacional do gosto. Se as primeiras críticas, aparecidas na década de 1820, lembram as querelas pré-iluministas, os folhetinistas dos anos 1840 escrevem em espantosa sincronia com os feuilleton parisiense. O gênero que só poderia vicejar na capital da cultura, também vinga no Brasil, e assume naturalmente características próprias. Os folhetinistas se proliferam no Rio de Janeiro com vícios semelhantes aos de seus colegas franceses*”. In: GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 43. (grifo do autor)

³¹ VENTURA, Dayse Mary do Carmo – *Quem ri consente: A construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Penna*. Dissertação de mestrado. Niterói, UFF, 1993.

³² ARÊAS, Vilma Sant’Ana. *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Penna*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

³³ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900”³⁴ ao afirmar que havia um (...) *sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas)*.³⁵ Da mesma forma, Costa Lima que concorda com Machado de Assis, quando o autor afirmou que: (...) *A literatura e a arte em geral eram tão ornamentais, do ponto de vista do público real, quanto a política era tão representativa dos interesses dos grupos sociais*.³⁶

No segundo capítulo, o texto “*O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*” de Ilmar Rohloff de Mattos³⁷ aborda o desenvolvimento e consolidação de uma estrutura de poder no Império. Além desse texto de estruturação do período encontramos nos textos “*A Comédia Nacional no Teatro de José Alencar*” e, “*Antologia do Teatro Brasileiro: A aventura Realista e o Teatro Musicado*”, ambos de Flávio Aguiar oferece algumas pistas para entendermos as mudanças pelas quais passou o teatro e, em consequência, o Conservatório Dramático, a partir da importação das idéias do Realismo francês. Também no segundo capítulo, utilizamos a leitura de Luís Antonio Giron³⁸, “*Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*.” Em “*A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*” de Jean-Michel Massa³⁹, principalmente o capítulo “Machado de Assis: homem de teatro”, temos um apanhado da sua melhor crítica teatral nos dois lados: como “censor” e como advogado, crítico a falta de critérios da censura.

Para o terceiro capítulo utilizamos a dissertação de Vanessa Cristina Monteiro⁴⁰ pela Universidade Estadual de Campinas “*A Querela anticlerical no palco e na imprensa: Os Lazaristas*”, o trabalho foi fundamental para desenvolvermos um estudo sobre as relações entre o Conservatório Dramático e as questões que colocavam a República em cena. Já em José Murilo de Carvalho⁴¹, adotamos “*Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*” texto que discute a real participação da

³⁴ ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

³⁵ ABREU, Martha. *Cultura Popular: um conceito e várias histórias*. In ABREU, Martha e SOIHET (orgs), Raquel. *Ensino de Histórias: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p 83.

³⁶ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: o controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 203.

³⁷ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990.

³⁸ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

³⁹ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

⁴⁰ MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”*. Dissertação de mestrado. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

⁴¹ CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

sociedade na proclamação da República e, “*Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*”⁴² principalmente os capítulos: “*As Conferências radicais do Rio de Janeiro: novo espaço de debate*” organizado pelo autor, e que, apresenta vários textos sobre a ideia de “inserção das classes baixas” na sociedade brasileira. Dessa mesma edição utilizamos “*A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil*” de Manuel Luiz Salgado. Por fim, “*Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil império*” de Ângela Alonso⁴³, um texto chave para entendermos os alicerces do movimento de transformação intelectual do Brasil no período. Outra contribuição importante para dimensionar a literatura na mudança do Império para a República foi a leitura do texto “*Literatura como missão; tensões sociais e criação cultural na Primeira República*”⁴⁴ de Nicolau Sevcenko.

PROBLEMÁTICA:

As questões que nos motivou desde o início, dizem respeito a trajetória da instituição. Tendo em vista que o discurso comum entre os intelectuais da época sobre os predicados da “arte”, refletia a máxima de que o teatro era uma escola dos costumes. Sendo assim, como explicar que o *Conservatório Dramático* abençoado por D. Pedro II, tenha sofrido tanta interferência de outras instâncias institucionais e tenha tido uma história tão atribulada.

Para entendermos a importância do *Conservatório Dramático* precisamos encarar duas perspectivas problematizadoras que, nos parecem, poderiam responder ao nosso objetivo de análise institucional. A primeira diz respeito às condições do processo *instituinte* do Conservatório e os critérios de sua *práxis* posterior, ou seja, sua capacidade de agir diretamente sobre o projeto de afirmação de uma identidade nacional, e da consolidação de um amplo projeto de civilização protagonizado pelo Estado através das instituições criadas para esses propósitos. A segunda perspectiva, diz respeito à análise da variação histórica que o nascimento dessa instituição trouxe para a consolidação da identidade nacional que poderia sinalizar sua efetiva participação na sociedade imperial. Acreditamos que as respostas a essas indagações podem nos oferecer um painel histórico dessa instituição.

⁴² CARVALHO, José Murilo de. (org) *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁴³ ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil império*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

⁴⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e Criação na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003..

QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICA:

*A partir da segunda metade do século XIX, a história tem-se convertido cada vez mais no refúgio de todos os homens “sensatos” que primam por encontrar o simples no complexo e o familiar no estranho.*⁴⁵

Ao introduzirmos esse item com o historiador norte-americano Hayden White⁴⁶ queremos reforçar o peso do século XIX para as instituições e vice-versa, principalmente ao consolidar o campo das ciências, que se refletiu no positivismo historiográfico produzido desde então a partir dessa renovação científica. (...) *o pensamento contemporâneo foi produzido valendo-se de uma tradição filosófica e ideológica em que o idealismo e o materialismo, sujeito e objeto, constituíram elementos estratégicos.*⁴⁷ Em se tratando do objeto histórico, queremos também levantar a partir do autor, as questões das escolhas de abordagem constitui uma grande preocupação no campo filosófico. Acreditamos que isso se deve ao fato de ser a “ciência histórica” um campo de muitas disputas.⁴⁸

De acordo com João Tristan Vargas, Hayden White questiona algumas construções históricas a partir da segunda metade do século XIX, chamando-o de período “pré-crítico”, sugerindo que, esse nível inicial de elaboração histórica, não haveria critérios universais válidos em que se apoiarem para optar.⁴⁹ Assim para Hayden (...) *os melhores fundamentos para escolher uma perspectiva da história em lugar de outra são em última análise antes estéticos ou morais que epistemológicos.*⁵⁰ Por outro lado, corrobora para uma visão ao se basear na contradição ideológica entre o

⁴⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994 p. 63.

⁴⁶ Cf. A tese defendida por White afirma que todo trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, utiliza uma representação ordenada e coerente de eventos/acontecimentos em tempo sequencial. A obra de White contém uma crítica radical à historiografia e à consciência dos historiadores, a partir do seu conceito de história-narrativa que põe em questão as pretensões de verdade e a objetividade do trabalho dos historiadores. White chega à conclusão que toda explanação histórica é retórica e poética por natureza. White foi criticado por basear seus argumentos só em trabalhos históricos do século XIX, (Michelet, Ranke, Tocqueville, e Jacob Burckhardt) não incluindo a história contemporânea que poderia ser considerada como renovada, como mais “esclarecida”. Para o nosso estudo interessa o estímulo ao debate sobre a natureza do conhecimento histórico. SUTERMEISTER, Paul. *A meta-história de Hayden White uma crítica construtiva à “ciência” histórica (Artigo)* Revista Espaço Acadêmico, nº. 97, junho de 2009. <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/index>

⁴⁷ Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. Por Nilson Alves de Moraes. In GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera *O que é Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PPGMS-UNIRIO, 2005. p 89.

⁴⁸ Cf. Ao mesmo tempo em que não se pode abrir mão da subjetividade e, acreditamos, nem seria possível fazê-lo, Astor Antônio Diehl nos apresenta possibilidades de aumentar esse campo de escolhas de abordagem: “*Todos os textos carregam em si, e os temas propiciam isso, a preocupação latente em pelo menos dois aspectos é o questionamento em torno dos fundamentos da história como ciência. Esse aspecto percebe-se atualmente na diluição dos limites de plausibilidade da história, resultando desse processo uma opacidade, teórico-metodológica e uma tendência à transdisciplinariedade. O segundo aspecto, como consequência do primeiro, contempla a multiplicidade dos objetos de pesquisa e os múltiplos olhares possíveis das novas pertinências da história cultural.*” DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p 201

⁴⁹ VARGAS, João Tristan. *Hayden White, a ironia e os Historiadores*. REVISTA HISTÓRIA SOCIAL Campinas. N O 3 37-50 1996

⁵⁰ WHITE, Hayden, *Meta-história: a imaginação histórica da Europa do século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1992. p 14.

*idealismo e o materialismo o (...) centro das oposições enfatizou a distinção entre o coletivo e o indivíduo em diversos campos do conhecimento, das artes e das ações sobre a realidade.*⁵¹

Nesse sentido, queremos percorrer o terreno do simbólico no intuito de perceber como se deu esse embate entre “a coletividade e o indivíduo,” no campo das instituições, particularmente no Conservatório Dramático. Para Sevcenko, a arte é, (...) *um instrumento particularmente eficaz e predestinado.*

*Sua correta utilização tem um efeito decisivo sobre a sociedade humana. Sendo um canal de comunicação entre os homens, é ao mesmo tempo um veículo de valores éticos superiores e uma condicionadora de comportamentos.*⁵²

Além do recorte histórico em si, sabemos que na escolha da metodologia a objetividade para historiar um determinado “processo histórico” é uma ilusão. Nesse sentido, a metodologia adotada constitui-se, não só como chave de leitura, mas também a garantia de que a pesquisa seja uma construção científica. Para atender um pressuposto que havemos todos de concordar, ou seja, a construção de (...) *de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino.*⁵³

Hayden White, ao apresentar as questões do peso discursivo da história, onde os “acontecimentos” (...) *são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista (...),*⁵⁴ nos coloca diante das armadilhas do ofício nos impõe, ao adotarmos um subjetivismo que, está diretamente ligada a “idéia romântica” da escolha do objeto. Já que, naturalmente fazemos escolhas, optamos, é, pois, a partir do alicerce de pressupostos teórico-metodológicos que poderemos conduzir de forma “científica” o nosso trabalho.

*Qual é a estrutura de uma consciência peculiarmente histórica?*⁵⁵ Interroga-nos Hayden White Essa questão nos coloca diante da validade dos pressupostos

⁵¹ Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. Por Nilson Alves de Moraes. In GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera *O que é Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PPGMS-UNIRIO, 2005. p 89.

⁵² SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e Criação na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p 200.

⁵³ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994 p. 63.

⁵⁴ *Idem* p. 100.

⁵⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994 p. 98.

metodológicos do historiador em busca do seu objeto⁵⁶ e, é essa provocação que nos leva a pensar os sentidos atribuídos a determinados processos de construção históricos. Na defesa do nosso ofício nos aconselhamos com Rüsen, para quem os (...) *Acontecimentos históricos oriundos da ação do homem não se deixam compreender satisfatoriamente como resultado de intenções.*

*É uma experiência trivial, mas nem por isso menos importante e constitutiva do pensamento histórico, a de que a maior parte das mudanças temporais que os homens provocam, em si próprias e em seu mundo, não correspondem às intenções que pudessem ter orientado as ações. Em geral, tudo acaba por ser bem diferente do que se tinha planejado a princípio.*⁵⁷

Ainda que Hayden, através das críticas ao modelo discursivo estabelecido no século XIX, releve a autoridade do historiador como “cientista” e, desta forma não perceba ou considere a abertura metodológica do “como escrever a história” desde os *Annales*⁵⁸, as questões colocadas pelo autor são oportunas para arrefecer quaisquer tentativas de supervalorizar o discurso sobre a “aparência” dos documentos. Uma das maiores contribuições trazidas pelos *Annales* de acordo com Peter Burke teria sido o que ele chama de “a viragem antropológica”, ou seja, uma guinada em direção (...) à *antropologia cultural* ou “*simbólica*”. (...) *Tudo o que os historiadores anteriores pareciam desejar de sua disciplina vizinha era a oportunidade de sobrevoá-la, de tempos em tempos em busca de novos conceitos.* (...) ⁵⁹ Nesse sentido, o conceito de “*capital simbólico*”, foi uma das maiores contribuições de Pierre Bourdieu para a renovação da historiografia.⁶⁰

⁵⁶ Cf. A questão colocada por White diz respeito à validade metodológica de uma história “narrativa” que se firmou no século XIX, ou: (...) *Qual é o status epistemológico das explicações históricas, quando comparadas a outros tipos de explicações que poderiam ser oferecidas para esclarecer a matéria de que se ocupam comumente os historiadores? (...) Que autoridade podem os relatos históricos reivindicar como contribuições a um conhecimento seguro da realidade em geral e as ciências humanas em particular?* In. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia Neto. São Paulo: EDUSP, 1994 p. 98.

⁵⁷ RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do Passado – Teoria da História II: Os Princípios da Pesquisa Histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2007, p 41.

⁵⁸ Segundo José Carlos Reis, (...) *Ao incorporar a consideração da simultaneidade, que é a dominação da assimetria entre passado e futuro, a história tornou-se outra que a tradicional. Ela mudou os seus objetos, mudou os seus historiadores, mudou os seus objetivos, mudaram-se os seus problemas disciplinares. Apareceu o que antes não parecia existir, quando a história era dominada por uma representação do tempo histórico sucessiva e teleológica – um mundo histórico mais durável, mais estruturado, mais resistente às mudanças -, as estruturas econômico-sociais-mentais.* In. REIS, José Carlos. *Escola dos Annales - a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p 29-30.

⁵⁹ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p 94.

⁶⁰ Cf. Essa “viragem antropológica” tem, para o nosso estudo um sentido especial, já que Alguns historiadores das décadas de 70 e 80, contudo, demonstraram intenções mais sérias. (...) *Bourdieu, que havia trocado os estudos antropológicos da Argélia pela sociologia da França contemporânea, exerceu influência em diversos aspectos. Suas ideias sobre sociologia da educação (uma de suas principais áreas de interesse), especificamente a ideia de*

Para Jacques Le Goff no processo de escolha das fontes está implícita as condições desses historiadores, não só como cientistas sociais, mas também como atores que percebem subjetivamente a pertinência dessas fontes. Diante das limitações do ofício do historiador.⁶¹ Numa análise crítica à filosofia do “fazer história”, já tivemos críticas semelhantes como em Foucault e Nietzsche⁶² sobre as construções idealizadas do passado. Também no âmbito do discurso, construídas muitas vezes segundo esses autores, pela arrogância acadêmica que relegaria aos historiadores o “único modelo” para escrever a história.

Nessa crítica ao modelo historiográfico, de acordo com Eagleton, o (...) *próprio termo preferido por Nietzsche – genealogia – representa aquela narrativa bárbara de dívida, tortura e vingança da qual a cultura é o fruto manchado de sangue.*⁶³ É também à Nietzsche⁶⁴ que Sevcenko recorre para falar da literatura como estrutura capaz de fazer a redenção da história, reordenando seu “poder”. As variadas experiências retratadas na literatura, nesse sentido, apresentariam no seu conjunto, as várias perspectivas dos homens, desalojando a “leitura dos fatos históricos” do recorte potencializador da história que levaria “à idolatria dos fatos”.

*A literatura, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. Mas será que toda a realidade da história se resume aos fatos e ao sucesso?*⁶⁵

educação como instrumento de “reprodução social”, (...) A substituição da ideia de “regras sociais” (que considera muito rígida e determinista) por conceitos mais flexíveis como “estratégia” e “habitus” afetou de tal maneira a prática dos historiadores franceses que seria ilusório reduzi-la a exemplos específicos (...). In. BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. p 94.

⁶¹ Cf. Quanto à forma como a História é apreendida, para Le Goff: “A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-os a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade de sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial, que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”. In. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1996. p 548.

⁶² Cf. Entre outros aspectos, Foucault e Nietzsche se colocam contrários às infiltrações metafísicas que poluem a história, não permitindo que o historiador realize uma interrogação sobre a história do presente, de onde deveria brotar suas reflexões. Para uma maior compreensão da visão de ambos, sugerimos as seguintes leituras: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004; e NIETZSCHE, Friedrich. “Aurora: pensamento sobre os preconceitos morais” In. NIETZSCHE. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: abril cultural. 2000. Pg.153-155.

⁶³ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 154.

⁶⁴ Cf. As referências de Nietzsche para essa leitura de Sevcenko sobre o “poder da história” podemos encontrar em Friedrich W. Nietzsche, “O pensamento vivo de Nietzsche”, p 67.

⁶⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e Criação na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p 30.

Tendo em conta a importância das coordenadas estabelecidas pela sociedade para fazer uma transição rumo à civilização europeia o peso da história precisa ser relevado junto a outros aspectos da percepção identitária daqueles que compõem a sociedade imperial. Nesse sentido retornemos à questão colocada por White: *Qual é a estrutura de uma consciência peculiarmente histórica?* Para o nosso estudo poderíamos perguntar qual a “cultura histórica” professam esses intelectuais à frente do Conservatório Dramático? Qual o significado? De acordo com Terry Eagleton, (...) *a cultura como conduta é o que entrincheira nas vidas dos muitos um conjunto de crenças forjadas pelos poucos.* ⁶⁶

A trincheira cultural desses intelectuais era IHGB, fundado como autarquia do governo imperial se encarregando de construir uma “história nacional”, estabelecendo, em função do seu status, as “regras” para o caminho a seguir. Através do uso da noção de “violência simbólica” Bourdieu tenta desvendar o mecanismo da “naturalização” das representações e das idéias sociais dominantes.

(...) *A violência simbólica é desenvolvida pelas instituições e pelos agentes que as animam e sobre a qual se apóia o exercício da autoridade. O termo violência simbólica aparece como eficaz para explicar a adesão dos dominados: dominação imposta pela aceitação das regras, das sanções, a incapacidade de conhecer as regras de direito ou morais, as práticas lingüísticas e outras.* ⁶⁷

Nesse sentido ainda de acordo com Eagleton, a (...) *ideologia acontece toda vez que o poder exerce impacto sobre a significação, deformando-a ou prendendo-a a agrupamento de interesses.* ⁶⁸

Para Manuel Luiz Salgado Guimarães, três matrizes nortearam esse caminho: os trabalhos “*Discurso no ato de estatuir-se o IHGB*” ⁶⁹ de Januário da Cunha Barbosa; “*Quais são os meios que deve lançar mão para obter o maior número possível de documentos relativos à história e geografia do Brasil*” ⁷⁰ de Rodrigo de Souza da Silva Pontes e, “*Dissertação acerca do sistema de escrever a história antiga e moderna do*

⁶⁶ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 164.

⁶⁷ VASCONCELLOS, Maria D. *Pierre Bourdieu: A herança sociológica* Educação & Sociedade, ano XXIII, n 78, Abril/2002.

⁶⁸ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 154.

⁶⁹ “Discurso no ato de estatuir-se o IHGB” por Januário da Cunha Barbosa; Revista do IHGB, Rio de Janeiro, (1): 9-18, p 13, 1839.

⁷⁰ “Quais são os meios que deve lançar mão para obter o maior número possível de documentos relativos à história e geografia do Brasil” por Rodrigo de Souza da Silva Pontes. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, (3): p 149-57, 1841.

Império do Brasil”⁷¹ de Raimundo José da Cunha Matos. Assim, uma cultura histórica se consolidou como “modelo” ou “(...) *como possibilidade de preencher o passado de significados os mais variados, todos, contudo, procurando reafirmar o sentido de continuidade, durabilidade e permanência diante das discontinuidades e incertezas do tempo presente*”.⁷² Para Rüsen,

(...) *um controle técnico da história é simplesmente sem sentido, tal controle seria por sua vez uma ação cuja teleologia vai além do que se controlaria: a intencionalidade da ação, constitutiva do caráter histórico do processo temporal da vida humana prática, escaparia sempre, como móbil da dominação, ao âmbito do controle.*⁷³

Metodologicamente, as questões levantadas por White, nos colocaram diante das transformações dos discursos ocorridas com a inserção do Brasil num cenário mundial, nesse sentido, os textos “*Tempos Modernos: ensaios de história cultural*” de Antonio Edmilson Rodrigues, principalmente o capítulo “*A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade*” que debate a consolidação das instituições num ambiente da modernidade. Já em “*Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*” de Márcia Regina Capelari Naxara é possível considerarmos o desenvolvimento das propostas intelectuais de entendimento do período.

Tomando o termo “Cultura”, a partir de Eagleton, como “*o domínio da subjetividade social*” significando assim, uma força simbólica que adquire força política “*um domínio que é mais amplo do que a ideologia, porém mais estreito do que a sociedade, menos palpável do que a economia, porém mais tangível que a teoria*”.⁷⁴ Buscamos em Pierre Bourdieu, um guia para pensar as condições de formação de um *campo simbólico*⁷⁵ de onde teria início o processo *instituinte* do Conservatório

⁷¹ “Dissertação acerca do sistema de escrever a história antiga e moderna do Império do Brasil.” por Raimundo José da Cunha Matos. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, (26): 121-43, p 129-30, 1863.

⁷² GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. “A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil” In José Murilo de Carvalho (org.). Nação e Cidadania no Império: novos horizontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p 96-97.

⁷³ RÜSEM, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001, p 79.

⁷⁴ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. p 62.

⁷⁵ Cf. Os instrumentos teórico-metodológicos tomados aqui, visam pensar o processo de institucionalização do *Conservatório Dramático*, a partir das regras e recursos de reprodução de sistemas sociais nas ações institucionais. Bourdieu justifica a organização de um “mercado” ao pensar as relações entre a *lógica do funcionamento e da mudança do campo de produção erudita*, como os estatutos de circulação desses bens nas condições de produção e consumo que esse mercado oferece: “(...) *para perceber que um campo de produção que exclui qualquer referência a demandas externas e que, obedecendo à sua dinâmica própria, progride por meio de rupturas quase cumulativas com os modos de expressão anteriores, tende de alguma maneira a aniquilar continuamente as condições de sua*

Dramático e, o desenvolvimento dos critérios e de sua *práxis* para o projeto de afirmação de uma “identidade” do Estado imperial. Para esse entendimento, a partir da sua representação no campo simbólico vislumbramos a possibilidade de uma leitura político-cultural, principalmente ao adotar-mos os conceitos de *Campo* e *habitus* para a nossa abordagem do tema. O conceito de *habitus* que:

*(...) corresponde a uma matriz, determinada pela posição social do indivíduo que lhe permite pensar, ver e agir nas mais variadas situações. O habitus traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos. Ele é também um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas.*⁷⁶

Acreditamos que o campo da literatura dramática, constituiu um terreno muito propício para desenvolver um trabalho sobre a importância da revolução simbólica coordenada pelo mundo das letras e que redimensiona a função social dos intelectuais no desenvolvimento ou superação de determinados estágios da sociedade. Nesse intuito utilizamos alguns dos principais textos de Pierre Bourdieu: “*Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*”; “*As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*”; “*A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*” e “*Coisas ditas*”. Para Bourdieu, (...) a análise do campo e do jogo particular que ele gera, permite entender não somente as restrições e os constrangimentos como os investimentos e o encantamento que esses jogos simbólicos produzem.⁷⁷ Partimos de um contexto em que a sociedade imperial, respondia a um processo de institucionalização que envolviam outros interesses além das questões culturais.

Além de Bourdieu, na análise das instituições, utilizamos nas nossas leituras o texto “*Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*” de Gregório F. Barembliitt, que nos ajuda a definir os processos *instituintes* e da organização, o *instituído*, principalmente pela importância que esses conceitos assumem ao pensar o estabelecimento das leis, normas ou mesmo pautas, que introduzem padrões que objetivam regular a vida em sociedade. Em Mary Douglas temos uma análise antropológica da formação das instituições no texto “*Como as instituições pensam*”.⁷⁸

recepção no exterior do campo”. In. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 115.

⁷⁶ VASCONCELLOS Maria D. *Pierre Bourdieu: A herança sociológica* Educação & Sociedade, ano XXIII, n. 78, Abril/2002.

⁷⁷ GIRARDI JR, Liráucio. *Pierre Bourdieu: questões de sociologia e comunicação*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007. p 26.

⁷⁸ Cf. O conceito *instituição* visto antropológicamente por Mary Douglas como estrutura que comporta e sustenta a ação dos atores sociais, nos parece ideal para entender os mecanismos de construção do discurso de censura que,

Em “*A instituição imaginária da sociedade*”. Cornelius Costariadis analisa a dimensão simbólica das instituições. A leitura de Michel Foucault é sempre desafiadora para o nosso tema e, oferece um estudo das relações de poder que envolvem processos institucionais, utilizamos o capítulo: “Genealogia e Poder”⁷⁹ de “*Microfísica do Poder*”.

Para nossa interpretação historiográfica Eagleton, faz uma leitura desses “intelectuais” que representam o corpo das instituições do século XIX. Um intelectual oposto aos especialistas acadêmicos, era chamado *homens de letras*, (...) *cuja tarefa era mover-se entre certo número de campos de conhecimento (...) julgando-os de um ponto de vista humanista amplamente moral e socialmente responsável. Essa espécie de dileitante bem informado (...)*.⁸⁰ Utilizamos vários outros textos para entendermos os modelos de produção da historiografia e, como esses modelos produzem discursos institucionais. Adotamos para esse propósito fragmentos dos textos “*A Escrita da História*” de Michel de Certeau,⁸¹ “*Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*” de Astor Antônio Diehl⁸² e, “*Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*” de Jörn Rüsem.⁸³

Algumas leituras de textos clássicos foram essenciais para a compreensão da formação da sociedade no período retratado “*O processo civilizador*” de Elias Norbert;⁸⁴ “*Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*” de Reinhart Koselleck⁸⁵; “*Raízes do Brasil*” de Sérgio Buarque de Holanda; “*Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*” e, “*Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*” de Raymundo Faoro que apresentam uma visão social e crítica do campo literário.

estabeleceu regras de pertencimento ao *Conservatório Dramático*. Mary Douglas no livro que nos serve de base, pergunta: será que as instituições pensam? Essa pergunta/provocação nos ajuda a pensar o conjunto da sociedade, bem como a composição do grupo que organizou a instituição do *Conservatório Dramático* na expectativa da educação da sociedade. A resposta à pergunta: Não! - Responde Mary Douglas, as instituições não pensam independentemente, nem tem propósitos, nem conseguem construir a si mesmas. *As instituições dirigem sistematicamente a memória individual e canalizam nossas percepções para formas compatíveis com as relações que elas autorizam. Elas fixam processos que são essencialmente dinâmicos, ocultam a influência que exercem e suscitam emoções relativas a questões padronizadas e que alcançam um diapasão igualmente padronizado. In*

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: EDUSP, 2007. p 98

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1992. (Capítulo: Genealogia e Poder)

⁸⁰ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 119.

⁸¹ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

⁸² DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁸³ RÜSEM, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

⁸⁴ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

⁸⁵ KOSELLECK, Reinhart. “*Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*” de Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

Para a dimensão simbólica da linguagem teatral lemos os textos “*O teatro é necessário*” e, “*A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*” ambos de Denis Guénoun, como também “*A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*” de Jean-Jacques Roubine e, “*Jogo, teatro & pensamento*” de Richard Courtney. Para um aprofundamento da questão do controle simbólico adotamos a leitura do compêndio: *Trilogia do Controle: o controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor* de Luiz Costa Lima.

Quanto ao conceito de cultura, além do modo como Bourdieu o trata, utilizamos também as leituras de “*A nova História Cultural*”, de Lynn Hunt, “*A história cultural: Entre as práticas e representações*” de Roger Chartier.⁸⁶ Em “*Varietades de uma história cultural*” de Peter Burke o autor abre o leque de possibilidades para a análise cultural.⁸⁷ Ao cotejar um conjunto de textos teóricos e uma produção historiográfica sobre os aspectos da cultura do século XIX pretende-se, a partir de Bourdieu, pensar um *habitus*⁸⁸ que estruturou a construção de esquemas de percepção de um determinado grupo que, de forma hegemônica, reproduziu nas suas ações um modo de viver e de pensar da época.

HIPÓTESES:

O trabalho buscará justificar teoricamente o nascimento do *Conservatório Dramático* como uma etapa no processo de extensão da sociedade política através da organização da produção teatral. Apresento a seguir as hipóteses levantadas para compreender a relevância do *Conservatório Dramático Brasileiro*, como uma instituição que deu suporte à construção de uma história social do teatro na sociedade brasileira do século XIX.

1 – A primeira hipótese da qual nos lançamos à pesquisa é perceber, a partir de momentos anteriores à criação do *Conservatório Dramático*, a formação de *habitus* de classe para a consolidação de um projeto institucional e os fatores “controversos” nas

⁸⁶ Cf. para quem a história cultural, “(...), tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”. In. CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre as práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988. p 17.

⁸⁷ Cf. O autor enfatiza que para vencer as barreiras dos bens culturais concretos tem-se valorizado a cultura no sentido geertziano “(...) como “*as dimensões simbólicas da ação social*”, estendendo-se o sentido do termo (...) não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual”. In BURKE, Peter. *Varietades de uma história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p 246-247.

⁸⁸ Para Bourdieu: (...) a noção de *habitus* exprime, sobretudo a recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social se encerrou, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo (...), tal noção permitia-me romper com o paradigma estruturalista sem cair na velha filosofia do sujeito ou da consciência, a da economia clássica e do seu *homo economicus* que regressa hoje com o nome de individualismo metodológico. (...). In. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 60-61.

disputas políticas que se impõe à construção e organização da produção cultural no Brasil; no sentido de estabelecer e reforçar um vínculo ao Estado, refutando quaisquer tentativas de ruptura com centralidade administrativa no que concerne à produção cultural no Brasil;

2 – Nossa segunda hipótese é comprovar um amadurecimento do *Conservatório Dramático* a partir da entrada de uma outra geração, de novos autores dramáticos, e principalmente novos critérios, além das influências das “escolas francesas” que aportam na Corte, elementos que incidirão positivamente na instituição.

3 – A terceira hipótese pretende apresentar as razões para o desmonte da instituição, que já não representava para os membros da instituição e para a sociedade e, principalmente, para o Estado, uma necessidade quando da sua criação. Demonstrar que esse fim insere as novas condições advindas das mudanças nas áreas política, econômica e social principalmente a partir da geração 1870.

PRIMEIRO CAPÍTULO: Teatro em movimento: de uma Corte à deriva na Tapera de Santa Cruz à formação de uma sociedade da Corte.

*O mapa é a certeza de que existe o lugar, o mapa guarda sangue e tesouros. Deus nos fala no mapa com sua voz geógrafa.*⁸⁹

Nesse estudo sobre o *Conservatório Dramático*, recuar estrategicamente ao período anterior àquele em que se situa, especificamente, o nosso objeto é viável metodologicamente, pois com essa operação pretendemos abrir nossa percepção ao modelo de instituição aqui estudado e, assim, pensar uma história do teatro pela perspectiva institucional, procurando entender as raízes da institucionalização do controle e da censura no Brasil do século XIX. Nesse caminho, nos valem dos estudos de Bourdieu no campo do poder simbólico, capaz (...) *de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo* (...),⁹⁰ nos ajudará a identificar este grupo vinculados ao *Conservatório Dramático*.

Outro tópico que abordaremos nesse capítulo está ligado às dificuldades encontradas na consolidação do *Conservatório Dramático*. Nesse sentido, ainda que tenhamos ampliado o período do nosso estudo, acreditamos que será possível perceber momentos distintos dos processos institucionais e, ao mesmo tempo, obter uma visão dinâmica e processual. A analogia entre o *desenvolvimento do teatro no Brasil* como instituição e uma *Corte à deriva* do título do capítulo, pode ser amplamente verificada nos inúmeros textos que tratam da logística da transição da Corte em 1808, bem como, os atos que se seguiram no desenvolvimento, a partir dessa data, de uma estruturação institucional do Brasil. Com a Independência esse processo de organização institucional ganhou novas cores a partir das novas demandas. É a partir desse conjunto que pretendemos analisar o surgimento do *Conservatório* em 1843.

⁸⁹ Cf. Fragmento do poema “legenda com a palavra Mapa”. In PRADO, Adélia. *A terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p 47.

⁹⁰ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 14.

1.2 – A realidade da cena em dois momentos: da redescoberta do Brasil à invenção de uma civilização dos trópicos.

Antes de começarmos a nossa tarefa de apresentar os fatores que levaram à construção do Conservatório Dramático, bem como o levantamento e organização da história da instituição, precisamos apresentar alguns dados que nos ajudem a caracterizar as funções burocráticas desse órgão que, queremos crer, nasceu a partir do interesse de um grupo com fortes vínculos de convivência intelectual. Para termos alguma idéia *a priori* do nosso objeto fui diretamente à fonte dos Relatórios ministeriais.

A instituição foi fundada como uma associação particular em 1843 com a denominação de Conservatório Dramático Brasileiro sendo oficializada sua existência a partir do Decreto 425 de 19 de julho de 1845. Já em 1849, para fiscalizar a marcha dos teatros subsidiados pelo governo em virtude de autorização legislativa, foi criado pelo Decreto número 622 de 21 de julho a Inspeção geral dos teatros subvencionados. O Conservatório teve em Diogo Soares de Bivar o seu maior defensor, foi o seu presidente durante um longo período que vai da fundação até 1865.

Mas como alegado em diversos relatórios, particularmente nos de 1862, 1863 e 1864, o Conservatório “não pode produzir os resultados que se tinha em vista por sua deficiente organização e falta dos meios necessários”.⁹¹ Por isso em 1865 deixou de funcionar; por outro lado a Inspeção geral dos teatros subvencionados deixou de ter assistência real desde que não houve mais teatros subvencionados. A instituição 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 mil réis ao entrar para a associação e, daí por diante, com 6 mil réis mensais, enquanto os sócios correspondentes, morando nas províncias ou mesmo no exterior estavam desobrigados desta ajuda financeira. Para formar as comissões de censura⁹² a escolha se dava entre os sócios efetivos.

No início de 1862, quando se formou uma comissão para elaborar novos estatutos para o Conservatório Dramático. O Marquês de Olinda, ministro do Império, a

⁹¹ Cf Encontramos nos relatórios do Ministério do Império, dos anos de 1849 a 1864 muitos pedidos de aumento do valor do subsídio para o Conservatório Dramático Brasileiro.

⁹² Para compor as comissões de censura podiam ser indicado até três membros, 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. In. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 216.

quem caberia dar o parecer sobre a revisão, silenciou. Como resultado, a instituição foi dissolvida em maio de 1864 e reativado pelo governo imperial em 1871. Um fator interessante sobre os trabalhos da comissão foi a sugestão para *contemplar os interesses de indivíduos ligados ao meio teatral*.

(...) previam que a instituição deveria ter no máximo 30 associados, sendo que, em 1858 eles já eram 112. (...) O Conservatório seria dividido em sócios efetivos, necessariamente atuantes na literatura e na dramaturgia; sócios honorários.⁹³

Entendendo que não devia adiar as mudanças, e tendo em vista os pareceres de pessoas competentes consultados sobre o assunto, o governo criou pelo Decreto numero 4.666 de 4 de janeiro do corrente ano, um novo Conservatório Dramático, investindo-o das atribuições precisas para realizar os dois grandes fins que lhe foram impostos: primeiro evitar, no exame de todas as peças que houverem de ser representado, tendo a incumbência fazer inspeção interna nos teatros da Corte, proibindo que se ponha em cena peças que contenha ofensa à moral, à religião e à decência. E, segundo o compromisso de exercer nos teatros subvencionados a censura literária, para que seja exemplo e incentivo para e, assim *concorram para a regeneração e progresso da [litteratura] e da arte dramática entre nós*.⁹⁴

Uma mostra do espírito que guiava esses os membros efetivos da instituição nos coloca a par do universo da produção simbólica da época. O Conservatório Dramático Brasileiro era formado em sua maioria por jornalistas, advogados, ministros, deputados e senadores. Apenas João Caetano, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, Florindo Joaquim da Silva e Joaquim Heliodoro, oriundos do meio teatral, participaram da instituição sem fazerem parte desse universo restrito dos homens de letras.⁹⁵

Um reduto de indivíduos oriundos das elites intelectuais e políticas do Império. Um exemplo disso é que se deu o nome de *Carpinteiros teatrais* a um grupo de “autores de feira” que mesclavam vários matizes textuais com o propósito de agradar o público num exercício de “bricolagem”, ou seja, autores práticos que tinham pouca escolaridade e, de certa forma, eram mediadores entre duas condições explícitas de produtores. Esses “carpinteiros” sofriam preconceito do Conservatório Dramático Brasileiro que “*valorizavam os aspectos textuais e os projetos sociais dos dramaturgos ilustrados na*

⁹³ MARZANO, Andréa. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008. p 89.

⁹⁴ Almanak, 1864, p 06

⁹⁵ *Op. cit.* MARZANO, 2008. p 88.

concepção de teatro que defendiam”,⁹⁶ chamados por Luiz Paulo Ayque, de oportunistas “aves de arribação” e “vendilhões”.

Ao constituir-se, no decorrer da sua organização, no âmbito do universo restrito dos homens de letras, indica uma tentativa de redefinir os papéis do exercício da censura teatral e literária, ficando, entretanto, inteiramente livre à polícia, o exercício do direito de intervir na representação das peças pelo que pertence à segurança pública ou particular. Sob o ponto de vista da censura teatral e religiosa, única que cumpria exercer em relação aos teatros não subsidiados, o Conservatório, já prestara alguns “*serviços à arte dramática; e muito mais benéfica e fecundo será sua ação, quando se estender ao exame literário das peças que houveram de ser representados no Theatro Normal*”⁹⁷

Para dar início ao trabalho, queremos pensar a construção de um ambiente que propiciou a formação de uma elite literária que, posteriormente, viria a ocupar posições importantes junto ao *Conservatório*. Nesse sentido, apropriamos-nos da expressão “*Tapera de Santa Cruz*”,⁹⁸ como faz referência Martins Pena, em meados da década de 1840, numa alusão ao desempenho provinciano das nossas instituições das artes. Essa apropriação nos ajuda a expressar as distâncias que separavam em dois mundos distintos a transição que se inicia com a chegada da Corte, quando, efetivamente, começava uma preocupação com os conteúdos normativos da sociedade.

Nossos esforços para conhecer e entender o modelo institucional utilizado na construção do *Conservatório Dramático* se deu a partir do que já nos apresenta esta instituição nas primeiras leituras. O que percebemos, *a priori*, no diálogo com os documentos é uma dificuldade dos precursores do instituto, em legitimar o trabalho que desejavam realizar, nosso intuito é buscar as variações ou modulações que possam oferecer novos sentidos a esse processo instituinte.

Assim, preliminarmente, as dificuldades no processo de legitimação desse campo é uma resposta a uma das questões com as quais me defrontei na escrita desse trabalho, sobre o questionamento da importância de se recuar ao período de transição da

⁹⁶ MARZANO, Andréa. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008. p 87.

⁹⁷ ⁹⁷ Almanak, 1864, p 06

⁹⁸ Cf. O vocábulo “tapera”, segundo A. P. Viégas, se aplica na língua tupi, às aldeias abandonadas. In VIÉGAS, A. P. *Vocabulário português-tupi, tupi-português*. Campinas: Instituto Agrônômico do Estado de São Paulo, 1971. p 200. Aproveito aqui a idéia de Vilma Arêas que utilizou a expressão no seu precioso estudo: Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena (Martins Fontes 1987) “(...) *nesta tapera de santa cruz (...) nesta terra de ignorância e promessa. (...)*” É assim que Martins Pena se refere ao Brasil da sua época nos Folhetins de 8 de setembro de 1847. A expressão sintetiza uma visão crítica sobre o amadorismo estético e artístico da produção artística nacional.

Corte em meados de 1808, quando o nosso objeto de pesquisa, o *Conservatório Dramático* aparece historicamente no início da década de 1840.

Completando essa resposta, procurei apresentar uma introdução que oferecesse um campo de análise inicial sobre as razões para o surgimento do *Conservatório Dramático* e sua efetiva necessidade. A abordagem do tema a partir do conceito bourdieusiano de *habitus*⁹⁹ é imprescindível para uma análise da formação desse grupo. Desse modo, a partir de Bourdieu, acreditamos que os vínculos sociais estabelecidos a partir de um “compromisso comum” forjaram “naturalmente” a formação do grupo ao compartilharem experiências estéticas, na busca de uma identidade social. Nesse caminho, o estudo a partir do período que se inicia uma administração portuguesa local, oferece a densidade retórica necessária para se pensar a organização de um grupo, a partir de um *habitus*, que protagonizará, posteriormente, o processo de institucionalização da nossa produção dramática pelo *Conservatório*.

Começamos por uma divisão temporal desse “cenário histórico” a partir de processos políticos significativos para a organização do campo simbólico. Num primeiro momento, até a independência, trataremos da construção de um *habitus* de grupo que suscitará, em seu meio, a necessidade de institucionalização dos modos produção teatral e, posteriormente, avançaremos com as novas demandas decorrentes do próprio processo de independência até a construção do *Conservatório Dramático* que, estabelece um marco decisivo para um grupo de intelectuais produtores do campo simbólico.

Para interpretarmos o “cenário histórico” desse primeiro momento, recorreremos a Jörn Rüsen, para quem a “*consciência histórica é o trabalho intelectual realizado pelo homem para tornar suas intenções de agir conformes com a experiência do tempo.*”¹⁰⁰ Essa consciência foi, em parte, encoberta pelas estruturas tradicionais arraigadas na sociedade como herança colonial. Era, portanto desejo da classe letrada que se estabilizou com a chegada da Corte em 1808 romper com aquele passado recente.

⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p XLII.

¹⁰⁰ Cf. De acordo com Jörn Rüsen: (...) *Pode-se considerar os resultados interpretativos obtidos pela consciência histórica a partir da distinção de duas qualidades temporais neles presentes. As experiências do tempo são carentes de interpretação na medida em que se contrapõem ao que o homem tenciona no agir orientado por suas próprias carências. (...) O tempo é, assim, experimentado como um obstáculo ao agir, sendo vivido pelo homem como uma mudança do mundo e de si mesmo que se opõe a ele, certamente não buscado por ele dessa forma, que, todavia, não pode ser ignorada, se o homem continua querendo realizar suas intenções.* In. RÜSEM Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001. p 59.

A religião, afirma Maria Paula D. Paes, como retórica da tradição, condicionou a viabilidade política do projeto colonial ao se interpor entre a sociedade da colônia e o poder político:

*Através da utilização de vários recursos cênicos, as alegorias e os emblemas apresentavam espetacularmente às famílias de súditos coloniais os exemplos de conduta de vida a serem seguidos pelo bom cristão e também pelo bom súdito porque ao mesmo tempo evidenciavam o poder simbólico do Rei e de seu Estado, promotores da expansão da fé católica.*¹⁰¹

É esse conjunto de representação simbólica que ajudou a deslocar o grupo letrado do seu eixo de identidade, dada a importância desse processo, para a formação das nossas elites intelectuais. Uma estrutura que se interpõe e interfere, mediando as experiências históricas com o objetivo de estruturar o poder, sem os questionamentos advindos da experiência histórica. Para Liráucio Girardi Jr.:

*O processo de socialização é o processo de aquisição de sentido do mundo, por meio da linguagem. Mas trata-se de uma aquisição do senso prático do sentido do mundo, produzido lenta e profundamente por meio da experiência social. Essa capacidade de dar sentido ao mundo é adquirida mediante o enfrentamento com o grau de necessidade e liberdade, socialmente experimentada pelos agentes, frente às exigências de produção e reprodução de suas vidas.*¹⁰²

Assim, a experiência das viagens e “conquistas” possibilitou o surgimento de novas posturas intelectuais através da literatura na Europa, pois as imagens literárias confrontaram a visão religiosa eurocêntrica e, assim, ofuscaram o brilho do nobre berço da civilização, a chegada da Corte e o processo de recomposição institucional situam-se como um movimento inverso àquele descrito em fins do século XVII e início do XVIII quando, de acordo com Luiz Carlos Villalta,¹⁰³ a literatura e o romance de viagem:

¹⁰¹ Maria Paula Dias Couto Paes. *O teatro do controle: O domínio social e político na América Portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Colóquios, 2008. Puesto en línea el: 30 janvier 2008, URL: <http://nuevomundo.revues.org/index21862.html>.

¹⁰² GIRARDI JR, Liráucio. *Pierre Bourdieu: questões de sociologia e comunicação*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007. p 76.

¹⁰³ Cf. Luiz Carlos Villalta nos ajuda a entender uma preocupação com o controle sobre processos simbólicos desde o período colonial. “*O mais importante Edital da Real Mesa Censória que se voltou contra os Ilustrados e os pensadores políticos modernos, datado de 24 de setembro de 1770, arrolava entre suas vítimas alguns romances. Isto não era sem razão. Na perspectiva dos órgãos censórios, a proibição dos livros de prosa de ficção e, mais especificamente, dos romances fazia sentido, uma vez que os filósofos das Luzes fizeram de suas obras de ficção veículos de difusão de seu programa, tendo Diderot escrito, por exemplo, romances e histórias que, ‘mais do que expressar, pregavam as virtudes da sensualidade pagã.’* VILLALTA, Luiz Carlos. *A censura, a circulação e a posse de romances na América portuguesa (1722 – 1822)* In ABREU, Marta & SCHAPOCHNIK, (Orgs.) *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. – Campinas SP: Mercado das Letras: ALBI: Fapesp, 2005. p 161-162.

(...) “demoliram todas as instituições”: transportando-se para uma terra imaginária, colocavam em exame o estado religioso, político e social do Velho Continente, mostrando que o cristianismo no geral, e o catolicismo em particular, eram absurdos e bárbaros, que os governos em geral, e a monarquia em particular, eram iníquos e detestáveis, que a sociedade devia refazer-se totalmente.¹⁰⁴

A partir da classificação identitária sugerida por Stuart Hall, esse corpo de letrados da ex-colônia, desejava afirmar sua identidade como um “sujeito iluminista”,¹⁰⁵ apesar das incongruências desse pertencimento. Agiram de modo a incorporar a retórica iluminista. O espaço em que essa identidade se manifestou de forma mais objetivo foi no teatro. Como afirma Jurandir Malerba,

(...) De uma maneira ou de outra, sofrivelmente europeu ou esplendorosamente tropical, o fato é que o teatro numa redundância inevitável mais expressiva foi o grande palco onde se desenrolaram os momentos decisivos da vida política joanina no Brasil.¹⁰⁶

Houve de fato um esforço de construção de uma estética teatral, para ocupar esses espaços em prol do projeto de civilização, embora, muitas vezes, sua estética denunciasse a superficialidade fantasiosa decorrente dos atropelos da própria história a construir, como (...) *o pano de boca do Teatro Régio de 1808 do pintor português José Leandro de Carvalho uma alegoria que mostrava netuno na baía de Guanabara*¹⁰⁷ que, no entendimento de Luís Antonio Giron, - sem nenhum propósito de referenciar a dramaturgia, no sentido de oferecer uma leitura estética do espetáculo -, desviava a atenção da platéia.

Num primeiro momento, de acordo com Paulo Mugayar Kühl, todo movimento é exógeno, procurando dar sentido à grande operação marítima de transladação da Coroa portuguesa em direção à América. Como em o *Triunfo da América*, de autoria de D. Gastão Fausto da Camara Coutinho, um drama para se recitar, percebemos uma

¹⁰⁴ VILLALTA, Luiz Carlos. *A censura, a circulação e a posse de romances na América portuguesa (1722 – 1822)*. In ABREU, Marta & SCHAPOCHNIK, (Orgs.) *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. – Campinas SP: Mercado das Letras: ALBI: Fapesp, 2005. p 162.

¹⁰⁵ Cf. “O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou “idêntico” a ele - ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (...) pode-se ver que essa era uma concepção muito “individualista” do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade ‘dele’: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino).” HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p 07-22.

¹⁰⁶ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p 96.

¹⁰⁷ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica – A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*; São Paulo: EDUSP, - Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 58.

retórica que colaborava para justificar a necessidade dessa *transladação oceânica*, contextualizando o movimento no palco, onde o “Brasil” se tornara um presente do céu. Num fragmento, o coro recita incansavelmente:

*Ó Príncipe Regente;
O céu moldou tua alma,
Tu vens colher a palma,
Que o céu te quis guardar.*¹⁰⁸

Ainda sobre o *Triunfo da América*, numa apoteose de afirmação teatral da aventura oceânica que redescobre o Brasil personificado como *América*, personagem (...) *que há pouco incógnita dormia. No seio da selvática bruteza!*¹⁰⁹ Acolhe toda a corte diante da fúria napoleônica, toda a ação (...) *é antecedida por um elogio ao príncipe regente. (...) diante das atrocidades regicidas e expansionistas dos franceses, a transferência da corte para o Brasil surge como um feito valoroso a ser contado.*¹¹⁰ Assim não podemos prescindir do teatro como discurso de afirmação dessas mudanças ocorridas no Rio de Janeiro. O teatro foi um mediador crítico do assentamento institucional de uma *Corte* nessa *Cidade* agregando outras tradições em sua diversidade de cores, cheiros e sabores que, se fundem na construção desse *espaço de poder*. Numa clássica e idealizada concepção do *Theatrum mundi* que buscava a união da estética com a realidade. Como afirma Richard Sennett,

*A sociedade é um teatro, e todos os homens são atores. Enquanto ideal, esta visão não está de modo algum morta (...). A dificuldade com esse ideal está em que ele se mantém fora do tempo. Em meados do século XVIII bem que havia uma vida social em que a estética do teatro estava entrelaçada com o comportamento na vida diária: no entanto, essa dimensão estética na vida diária gradativamente definhou foi substituída por uma sociedade onde a arte formal cumpria as tarefas de expressão que, fossem difíceis ou impossíveis de realizar na vida diária.*¹¹¹

Essa transição ganha densidade, quando percebemos que a cidade brasileira, segundo Márcia Regina Capelari Naxara, (...) *foi deixando de ser simples apêndice da*

¹⁰⁸ Cf. Esta edição baseia-se nos exemplares da Biblioteca do Conservatório de Santa Cecília, Roma, Coleção Carvalhaes, e da Divisão de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. A ortografia foi modernizada e a pontuação atualizada; abolimos o uso de maiúsculas para os substantivos comuns. Edição em HTML de Paulo Mugayar Kühl . Projeto financiado pela FAPESP. www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/triunfo.htm - pesquisado em 28 de setembro de 2009.

¹⁰⁹ *Idem*. Projeto financiado pela FAPESP. www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/triunfo.htm - pesquisado em 28 de setembro de 2009.

¹¹⁰ KÜHL, Paulo Mugayar. *Ópera e Celebração: os espetáculos da corte portuguesa no Brasil*. Acervo: Revista do Arquivo Nacional Vol. 21 Número 01 – jan./jun. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. p 108.

¹¹¹ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1966. p 381-382.

vida rural para ganhar contornos próprios, independentes e antagônicos ao campo (interior, sertão), o que aumentou o seu poder com relação ao campo de forma significativa,¹¹² principalmente o Rio de Janeiro.

A relação entre o poder e a tradição tem sua base histórica na comunhão das grandes “festas” e de uma *arquitetura efêmera*¹¹³ que indicaria certa fragilidade desses laços. Para Rita de Cássia de Mello Peixoto Amaral, a festa em sua natureza, cumpre o papel de estabelecer as mediações entre os homens. (...) *busca recuperar a imanência entre criador e criatura, natureza e cultura, tempo e eternidade, vida e morte (...), mediadora entre os anseios individuais e coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente (...).*¹¹⁴

Ao traçar uma genealogia da formação de um *habitus* de classe na trajetória de formação da sociedade brasileira, poderíamos pensá-la a partir da institucionalização da *solidariedade de clã*, uma forma de solidariedade que coordenou num “*espírito de clã*”, as mudanças políticas ao longo da nossa história. Bernardo Ricupero e Gabriela Nunes Ferreira reiteram, a partir de Raymundo Faoro, que, essa (...) *marca distintiva de nossa vida social e política, impedindo a formação de uma “consciência local” e, no Império, de uma “consciência provincial” e de uma “consciência nacional” (...).*¹¹⁵ Ou nas palavras do próprio Faoro:

*O estamento burocrático desenvolve padrões típicos de conduta ante a mudança interna e no ajustamento à ordem internacional. Gravitando em órbita própria não atrai, para fundir-se, o elemento de baixo, vindo de todas as classes. Em lugar de integrar, comanda; não conduz, mas governa. Incorpora as gerações necessárias ao seu serviço, valorizando pedagógica e autoritariamente as reservas para seus quadros, cooptando-os, com a marca de seu cunho tradicional.*¹¹⁶

É do ponto de vista da análise dos processos sócio-culturais, que vimos a importância e a necessidade de entender e aplicar a concepção bourdieusiana da construção das instituições a partir de um *habitus* de classe. Como afirma Hebe Castro,

¹¹² NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004. p 103.

¹¹³ Cf. *Para chegar a essa classificação - arquitetura efêmera - Nireu Cavalcante, se valeu das obras Tradição, transição e mudança: a produção do espaço urbano na Lisboa oitocentista de Maria João Madeira Rodrigues publicado em 1979 que, trata da dialética na composição do espaço da cidade; e História da arte como história da cidade de Giulio Carlo Argan, em 1992 sobre a História Interna, ou seja, uma história na perspectiva de quem viveu os fatos.*

¹¹⁴ AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejo, no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado em Antropologia. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1998. p 52.

¹¹⁵ RICUPERO Bernardo; FERREIRA Gabriela Nunes. *Raymundo Faoro e as interpretações do Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2005. p 43.

¹¹⁶ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro, Globo, 2001, p. 831-132.

é a cultura compartilhada, (...) *que determina a possibilidade de sociabilidade nos agrupamentos humanos e dá inteligibilidade aos comportamentos sociais.*¹¹⁷

O controle sobre os comportamentos também se daria nesse sentido pela coerção cultural. A partir de Norbert Elias, Richard Sennett afirma que o (...) *declínio da violação física no século XIX não foi sinal de diminuição da coerção. Foi um sinal do aparecimento de novos controles, como a vergonha, controles menos palpáveis do que a dor física, mas idênticos em seu efeito de subjugação.*¹¹⁸

A organização desse *espaço de tradição*, a partir das novas perspectivas do poder instituído, saíram as diretrizes e os preceitos de uma ordem estética e moral para todo o território, constituindo e expressando uma “nova” identidade local. O trabalho de inculcação cultural, segundo Pierre Bourdieu, (...) *através do qual se realiza a imposição duradoura do limite arbitrário visa naturalizar as rupturas decisórias constitutivas de um arbitrário natural – expressas por pares de oposições fundamentais (...),*¹¹⁹ estabelece um compromisso com o *status quo*, na antítese dos “espaços” e dos “modos” de uma nova Lisboa *versus* Brasil colônia. Nesse sentido concordamos com Eagleton, para quem (...) *na Idade Moderna, a cultura se tornará ou sabedoria olímpica ou arma ideológica, uma forma isolada de crítica social ou um processo profundamente comprometido com o status quo.*¹²⁰

A motivação para organização desse espaço foi a possibilidade de controle da cidade do Rio de Janeiro que representava a centralidade do novo império, “manifestando através dos canais do poder”, a partir da chegada da Corte, o desejo de se transformar em uma nova Lisboa. Essa centralidade que se desenhava na sua localização geográfica e na sua “elite” política e social, constituía-se como uma poderosa força em termos de ressonância para todo o Brasil. Tomemos o exemplo dado por Apostolides sobre o “homem da corte”.

Realizando-se como tipo de homem novo, o cortesão se separa de uma parte do saber social, que nesse momento se torna o apanágio do povo. O mundo do trabalho constitui o reverso da corte. Um é definido por sua produção, o outro por sua capacidade de despesa.

¹¹⁷ CASTRO, Hebe. *História Social* In CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p 52.

¹¹⁸ SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p 130.

¹¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996. p 103.

¹²⁰ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 19 (grifo do autor).

(...) *A evocação das coisas físicas é deixada à ‘escória do povo’ ou então é magnificada, acobertada pela ciência, na prática médica.* ¹²¹

Assim, o papel do teatro, como espaço de diálogo, onde, segundo Luis da Costa Lima, ocorre a “exposição das controvérsias, ou a anteposição de pontos de vista, tem uma importância concreta na prática política” e institucional, oferece um campo para novas indagações que “deveria” ser mantida sob controle.

Na Europa, a ordenação dos espaços públicos torna-se um discurso recorrente na passagem do século XVIII para o XIX, num desejo de superação das condições das sociedades. Isso envolveria um processo de consolidação dos laços sociais, estreitados pelas rupturas de hierarquização dos espaços. O teatro, como ferramenta e espaço da representação do simbólico, exerce uma grande força para superar as dificuldades de organização da sociedade.

Para Jesús Martin-Barbero, ¹²² a dissonância de objetivos nas propostas para a construção das sociedades, que caracterizou essas mudanças, pode ser interpretada em meados do século XIX, como uma ideologia do progresso, ou (...) *uma interpretação do mundo em evidente contradição com o estado real da sociedade.* ¹²³ Essa leitura pode ser feita em relação ao que ocorreu no Brasil, onde identificamos essa *utopia progressista* no deslocamento do modelo de organização institucional imposto à ex-colônia. Na análise de Patrick Wilcken, os arquivos, documentos estatais, (...) *correspondência ministerial e livros que tinham viajado com a frota foram arrumados em seus lugares, criando toda uma estrutura institucional. O protótipo era Lisboa, e não tardou a haver um completo aparelho de Estado em funcionamento.* ¹²⁴

Ainda para Wilcken, a “*transferência não fora um novo começo, mas uma pausa prolongada – um momento de delírio numa era de protelado declínio imperial.*” Assim, a copia criteriosa de instituições que existiam em Lisboa condenou a aventura desde o começo, pois o (...) *Rio havia crescido e mudado, enquanto a corte se entrincheirava, recusando-se a reagir à onda de idéias novas que se deslocava pela*

¹²¹ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O Rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora da UNB, 1993. p 49.

¹²² Cf. Segundo Jesús Martin-Barbero, *Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são representações sem diálogos, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob pretexto de que “o verdadeiro teatro não seja corrompido”*. A proibição será suspensa na França só em 1806 por um decreto que autoriza em Paris o uso de alguns teatros para a encenação de espetáculos populares, mas limitando estes a só três. In. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p 170.

¹²³ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p 56.

¹²⁴ WILCKEN, Patrick. *O Império à deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p 115.

Europa e pela América do Sul.¹²⁵ Terry Eagleton, a partir de reflexões sobre a universalidade da cultura cujos valores são concretos, definiu territórios de poder:

*(...) a cultura é ela própria uma espécie de símbolo romântico, como o infinito que assume uma encarnação local. Ela é o ponto imóvel do mundo em rotação no qual se intersectam tempo e eternidade, os sentidos e o espírito, o movimento e a imobilidade. A Europa teve a sorte de ser escolhida o **Geist (tempo)** como o lugar onde ele se fez carne (...).*¹²⁶

Na “construção” da *cidade da corte* a partir de 1808, são os valores tradicionais de um ideal de cultura, de matriz europeia, para o aperfeiçoamento humano que foi encampado, com o objetivo de educar a sociedade. Para Muniz Sodré no século XIX, *(...) a palavra **educação** designa utilitariamente, o treinamento individual na direção de uma meta civilizada (...).*¹²⁷

Assim a ação providencial de um grupo de intelectuais, no sentido de dotar aquela sociedade *de estabelecimentos de ensino não significou, (...) apenas um esforço de centralização do poder,*¹²⁸ mas representa também o início de um projeto cuja meta era uma sociedade civilizada. “Em história” - afirma Michel de Certeau - *é abstrata toda “doutrina” que recalca sua relação com a sociedade. (Que) nega aquilo em função de que se elabora.*¹²⁹ Essa afirmativa, direcionada ao ofício do historiador pode servir de forma análoga para a crítica aos atores sociais envolvidos no processo de institucionalização. Esse projeto, cuja missão era organizar a administração do Estado em trânsito, tem no campo da produção cultural, uma importância singular na condução do projeto de civilização, em função do seu *poder simbólico*¹³⁰ que, atua como um poder subordinado, isto é, como uma forma transformada, quase *(...) irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder (...).*¹³¹

Num momento inicial, como uma força que atua “nos bastidores” no sentido de organizar um padrão de referência cultural para a sociedade, essa força tem por objetivo

¹²⁵ *Idem*, p. 270.

¹²⁶ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 82.

¹²⁷ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. p. 21.

¹²⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23.

¹²⁹ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 70.

¹³⁰ Cf. A partir de Bourdieu, sobre esse poder simbólico, entendemos como: *(...) atos de submissão, de obediência são atos de reconhecimento os quais, nessa qualidade, mobilizam estruturas cognitivas suscetíveis de serem aplicadas a todas as coisas do mundo e em particular, às estruturas sociais*. BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 209.

¹³¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 15.

o consenso. A construção de um *habitus* do grupo é reiterada na consolidação de ações concretas, pois, para vigorar, e cumprir a função de regulação das “atividades” que se propõem, *as instituições têm*, segundo Gregório Barenblitt,¹³² (...) *de realizar-se, têm de “materializar-se”. E em que elas se materializam? Em dispositivos concretos que são as organizações (...).*¹³³

O resultado da imposição/acomodação de uma nova sociedade se dará a partir da organização de uma categoria social, fechada sobre si mesma, que, para exercer sua hegemonia, manipula lealdade com os postos autárquicos da nova administração. Numa abordagem antropológica, a partir de Baczko, os valores e as normas que exprimem as necessidades e as expectativas da sociedade são produtos da vida social e o sistema de representação desses valores constitui-se, simbolicamente.¹³⁴

Para a manutenção de uma vinculação embrionária com as instituições portuguesas, era preciso rechaçar quaisquer iniciativas locais, que pudessem contrariar a premissa ditada ainda no auge do período colonial, quando afirmavam que a “*América seria um reino a moldar, na forma dos padrões ultramarinos, não um mundo a criar*”, assim “nasceram” as vilas antes das povoações, (...) *criando a realidade com a lei e o regulamento.*¹³⁵

Entendemos que nesse “teatro da transição”, que representou o processo de mudança institucional, a manutenção desse vínculo representou um ponto de partida para pensarmos as instituições brasileiras. Renato Ortiz sinaliza para a importância do grupo de intelectuais (...) *que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcendem.*¹³⁶ É assim que ao entrar no século XIX, o teatro nacional se desenvolve, começando pela construção do primeiro grande teatro brasileiro, que substituiria as precárias casas de ópera do período colonial.

Num campo da análise filosófica, para Alfredo Bosi (...) *a funcionalidade do liberalismo brasileiro não se esgotou no papel de dar à nossa classe dominante a ilusão*

¹³² Cf. Utilizo para esse estudo a definição de alguns conceitos que nos parece pertinentes para o entendimento da idéia de *Instituição* trabalhada no livro do autor. **In** BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 29.

¹³³ BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 29.

¹³⁴ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: Enciclopédia Einaudi: *Anthropos – Homem*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p 307.

¹³⁵ *Raymundo Faoro: Os donos do poder* por Laura de Mello e Souza. In MOTA, Lourenço Dantas (org.) *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p 339.

¹³⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p 140-141.

de ser moderna,¹³⁷ estabeleceram como parâmetro um Cânone que, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, representa o (...) *conjunto de obras literárias que, num determinado momento histórico, os intelectuais e as instituições dominantes ou hegemônicas consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial.*¹³⁸ É a partir do cânone construído a partir de um *habitus* que será “oficializado” um determinado jeito de olhar e descrever, que tem como singular, o cenário nacional onde o povo como massa “homogênea” é uma abstração retórica.

Para Laura de Mello e Souza, apesar das interpenetrações havidas, nesse sincretismo cultural, a camada culta dos “clérigos” através de Cânone literário e cultural, conseguiu aparelhar seu sistema cultural de forma (...) *a que se mantivesse coeso capaz de perpetuar uma determinada forma de pensamento – o racional, de raízes greco-romanas – em detrimento de outro, muito mais ambíguo e equívoco – o sistema folclórico.*¹³⁹

Para entendermos a posição cultural da camada culta dos “clérigos” podemos observar a partir de Terry Eagleton o significado de “cultura”, como “*apegos regressivos que nos impediam de ingressar em nossa cidadania do mundo*”. Para aqueles homens herdeiros do “iluminismo”, cultura significava, sobretudo,

(...) *nossa ligação sentimental a um lugar, nostalgia pela tradição, preferência pela tribo, reverência pela hierarquia. A diferença era, em grande medida, uma doutrina reacionária que negava a igualdade à qual todos os homens e mulheres tinham direito. Um ataque à Razão em nome da intuição ou da sabedoria do corpo era uma licença para preconceitos insensatos. A imaginação era uma doença da mente que nos impedia de ver o mundo como ele era e, portanto, de agir para transformá-lo.*¹⁴⁰

As questões políticas desse processo institucional do campo simbólico resvalam no discurso de exclusão, pois percebemos, paulatinamente, a construção de uma hierarquia da produção literária, num *cânone literário* que, de acordo com Flávio Khote (...) *é um discurso de exclusão. (...) É um silenciar o que não lhe é adequado,*¹⁴¹ a partir

¹³⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p 152.

¹³⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006. p 71.

¹³⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 279.

¹⁴⁰ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p 48-49.

¹⁴¹ KHOTE, Flávio. *O Cânone Imperial*. Brasília; Editora da UNB, 2000. p 87.

do qual outras divergentes manifestações culturais serão refutadas. O cânone no roldão da organização das instituições tem o propósito de estabelecer parâmetros e a partir deles educar os sentidos coletivos. Em termos de exercício do controle, de acordo com Foucault, esse processo de “organizar” provoca uma homogeneização de uma determinada prática e, ao mesmo tempo, *individualiza, permitindo* assim:

*(...) medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais.*¹⁴²

Nessas considerações, convém ressaltar as características do teatro Romântico, que ao instituir um cânone impõe uma diretriz colocando (...) *em questão, mais que a absolutização do horizonte da “Nação” ou do “Estado”,* mas também a *auratização da arte e da ciência, (...) para - segundo Flávio Kothe, - não se ter nenhuma delas*¹⁴³ e, nesse sentido, buscava preencher com esses traços do cânone, as várias identidades da sociedade do Estado recém instituído. É, sobretudo, esse contexto histórico-literário que nos impulsionam à pesquisa da valorização do discurso teatral.

A organização das práticas através das instituições potencializa as distâncias percebidas no desenvolvimento de uma política cultural. Essa ação cultural é reflexo, segundo Jesus Martin-Barbero, da *“interiorização do modelo e das exigências que vinham do exterior”*, que representa um paradoxo ao considerar que para se constituir uma identidade própria implicava (...) *a tradução para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais.*¹⁴⁴

A dualidade na percepção e interpretação do mundo colonial para o mundo europeu é histórica, e podemos recorrer a um episódio para ilustrá-la. Qual teria sido o motivo para que em setembro de 1773, o poeta francês Evariste Desiré de Parny (...) *de passagem pelo Rio (...) por motivos que hoje ignoramos, passou pelo desgosto de ver proibido pelo vice-rei, 2º Marquês do Lavradio, sua entrada no teatro.*¹⁴⁵ Um motivo muito provável, já que não dispomos de documentos capazes de elucidar esse mistério,

¹⁴² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1996. p 154.

¹⁴³ KOTHE, Flávio. *O Cânone Imperial*. Brasília: Editora da UNB, 2000. p 25.

¹⁴⁴ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p 230. (grifo do autor)

¹⁴⁵ HESSEL, L. RAEDERS, G. *O teatro no Brasil: da Colônia à Regência*; Porto Alegre, UFRGS, 1974. p 4.

seria uma preocupação com esse olhar estrangeiro erudito, experimentado e capaz de uma crítica que pudesse demonstrar no resultado “híbrido” um (...) *impacto da europeização dos costumes sobre as heranças culturais e religiosas recebidas, coloniais e populares, numa cidade como o Rio de Janeiro capital e porta de entrada do Império (...)*.¹⁴⁶

O Marquês do Lavradio, então, é de se supor, teria preferido patrocinar uma *estética possível* para a natureza dos trópicos e deixar o viajante francês apenas com uma imagem da “realidade” paradisíaca nos seus relatos. De acordo com Hessel e Raeders, o próprio poeta Evariste Desiré de Parny testemunhou: “*Eu ficaria encantado de conhecer a Ópera do Rio de Janeiro, mas o vice-rei simplesmente não me permitiu que eu lá fosse*”, *escreve ele em carta ao irmão e na qual, entretanto reconhece que “este país é um verdadeiro paraíso”*.¹⁴⁷ Para Medeiros Lima, outra ação narrada pelo Marquês do Lavradio complementa a idéia de poder a partir da experiência de organização/civilização, foi com esse propósito que o Marquês “convocou” 24 rapazes da mesma aldeia: (...) *mandei-os vir a esta cidade vesti-os e distribuí-os por todos os ofícios mecânicos, e dois que me pareceram mais vivo, requeri ao prelado que os metesse em um seminário (...)*.¹⁴⁸

Podemos entender esse quadro nos remetendo a análise de Norbert Elias sobre o processo civilizatório que encontra sua expressão aristocrática da Corte em *termos como “politesse” e “civilité”*. Assim, o (...) *controle mais rigoroso de impulsos e emoções é inicialmente imposto por elementos de alta categoria social aos seus inferiores ou, no máximo aos seus socialmente iguais*¹⁴⁹ a partir dessas iniciativas.

A institucionalização se daria, também, a partir da cidade como espaço “*construído e diferenciado*” do homem urbano sobre o qual *predomina o lado consciente e intelectualizado, submetido a constantes e diferenciados estímulos, enquanto no homem do campo predomina a sensibilidade (...)*.¹⁵⁰ Estabelecendo as

¹⁴⁶ ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. p 131.

¹⁴⁷ HESSEL, L. RAEDERS, G. *O teatro no Brasil: da Colônia à Regência*; Porto Alegre, UFRGS, 1974. p 44.

¹⁴⁸ Lavradio ao Principal de Almeida, em 6 de março de 1772. LAVRADIO, Marquês do. *Cartas do Rio. Op. Cit., pp. 95-6*. In LIMA, Carlos Alberto Medeiros. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p 240.

¹⁴⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Volume 2: p 142.

¹⁵⁰ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004. p 26.

diferenças, segundo a visão de Sergio Buarque de Holanda ¹⁵¹ e consolidando um *habitus* a partir do campo simbólico.

Numa perspectiva teatral, como afirmam em estudo histórico sobre a *Estética teatral*, os autores Borie, Rougemont e Scherer, o peso dramático da representação cênica numa dada sociedade é observado a partir do confronto com a sua ancestralidade, assim, quanto mais um povo é civilizado, (...) *menos os seus costumes são poéticos; tudo se enfraquece quando se adoça. Quando é que a natureza oferece modelos à arte? É no momento em que os filhos arrancam os cabelos em torno do leito de um pai moribundo* (...) ¹⁵² daí o paradoxo da nossa “imaturidade dramática”.

Na ausência de *mercado cultural ou simbólico*, foram as autarquias que acolheram a maioria dos intelectuais em seus quadros. Esses intelectuais autárquicos estão inseridos numa prática dessa sociedade retratada, onde a própria definição de intelectual compartilhava para acentuar um distanciamento ocioso ¹⁵³ dessa sociedade: (...) *na possibilidade de desfrutar desse ócio é que residia o traço de distinção, o status superior do intelectual.* ¹⁵⁴ A partir desse distanciamento, buscavam a universalidade cultural a partir das referências externas, sem perceber que a mesma, seria alcançada através do reconhecimento da singularidade local. Para Gerd Borhein (...) *a palavra universal se compõe a partir de unus versus alia ou plura – uma unidade contraposta a outras* (...) *tudo se faz habitado por jogos de contraposições* (...), ¹⁵⁵ ou seja, dialeticamente.

¹⁵¹ Cf. Para Sérgio Buarque de Holanda, via com certa ironia a construção de Estado civilizado a partir de um idealismo dos homens das letras: “*Costumamos julgar, (...) que os bons regulamentos e a obediência aos preceitos abstratos representam a floração ideal de uma apurada educação política, da alfabetização, da aquisição de hábitos civilizados e de outras condições igualmente excelentes*”. (HOLANDA, 2006. p 196.) Como antítese à “civilité” desse processo, Holanda, defende “(...) *uma intervenção antiletrada que sacudisse a literatura e as artes (...) refutando (...) a impositação letrada e o amor bizantino dos livros (...), um derivativo cômodo para o horror à nossa própria realidade,* ¹⁵¹ *deseja um reencontro cultural como a única forma de restabelecer uma identidade nacional própria. Ainda quando se punham a legiferar ou a cuidar da organização e coisas práticas, os nossos homens de ideias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo isso conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada.*” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p 179. (grifo do autor)

¹⁵² BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p 168.

¹⁵³ Cf. De acordo com Maria Hermínia Tavares de Almeida, o sociólogo Oliveira Viana, considerava que o motivo da marginalização das elites em relação à sociedade seria seu posicionamento dúbio: entre as duas culturas, “*a do seu povo, que lhes forma o subconsciente coletivo*” e, outra a *européia, “que lhes dá as ideias, as diretrizes do pensamento, os paradigmas constitucionais, os critérios de julgamento político*”. In ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. *Oliveira Viana: Instituições políticas Brasileiras*. In MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no Trópico*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p 306. A *Citação entre aspas refere-se a VIANA, J.F. Oliveira. Instituições políticas brasileiras*, v.1 (3 edição). Rio de Janeiro: Record Cultural, 1974. p 19.

¹⁵⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p 20.

¹⁵⁵ BORHEIN, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. In NOVAES, Adauto (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 20.

Para Norbert Elias é na oposição “entre o estrato de *intelligentsia* (...) de classe média e a etiqueta da classe cortesã, superior e governante”, que se dá a divisão, e determina o padrão de separação da sociedade:

*As críticas que esse estrato da classe média fazia à classe cortesã dirigente referiam-se ao seu modo de vida, superficial e falso, ao passo que ela, essa **intelligentsia** seria autêntica e honesta. Para os indivíduos alemães que se orgulhavam de serem detentores de **kultur**, os nobres cortesãos possuíam uma “polidez de fachada”.¹⁵⁶*

Nesse sentido, seguindo o raciocínio de Elias, as instituições criadas para atender uma “etiqueta da classe cortesã, superior e governante”, cumprem a tarefa de manter a divisão desses estratos da sociedade, numa tentativa de inventar uma civilização dos trópicos a partir da referência européia, o que resultou na ausência de uma institucionalização “verdadeiramente” compartilhada, como fruto do consenso da sociedade. As instituições herdeiras do *século das luzes* ficaram impregnadas com a eloqüência retórica do progresso.¹⁵⁷

A dinâmica da própria adequação logística a esse novo status, na condição de sede da Coroa portuguesa e, portanto, da reorganização desse espaço, acentua no discurso, uma dinâmica de mudança em relação à fase anterior. As festas de rua e logradouros como o *Campo de Santana* eram espaços de sociabilidade da diversidade dessa população, que Ilmar Rohloff de Mattos chama de *colonizados*,¹⁵⁸ ainda não inseridos pelo processo civilizador, que frequentava os principais espaços de sociabilidade da *Corte*, cujos hábitos e aparência destoavam da idealização do Império português nos trópicos e, portanto, deveria ser alvo das restrições.¹⁵⁹

Essa mudança na Corte, na opinião de Robert Moses Pechman, deu origem à (...) “novos padrões de sociabilidade” levou a uma percepção de que o mundo dividia-se entre aqueles tocados pela “politesse” (reconhecidos como civilizados) e aqueles à

¹⁵⁶ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Volume 2. p 87.

¹⁵⁷ Cf. Como afirma Koselleck: “A sociedade burguesa que se desenvolveu no século XVIII entendia-se como um mundo novo: reclamava intelectualmente o mundo inteiro e negava o mundo antigo. Cresceu a partir do espaço político europeu e, na medida em que se desligava dele, desenvolveu uma filosofia do progresso que correspondia a esse processo. O sujeito dessa filosofia era a humanidade inteira que, unificada e pacificada pelo centro europeu, deveria ser conduzida em direção a futuro melhor”. KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ: Contraponto, 1999. p 9-10. (introdução).

¹⁵⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990. p 27.

¹⁵⁹ Cf. Para o crítico literário José Veríssimo, a emergência da nossa elite letrada forjada na dissonância entre a realidade local e a projeção de uma civilização européia corroborou para que faltasse (...), sempre ao nosso teatro capacidade de **representação teatral da nossa sociedade**, que invariavelmente **falsificava**. VERÍSSIMO, José. *História da Literatura da Brasileira*. Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1915. p 145. (Grifo do autor)

parte de quaisquer vínculos sociais (taxados como bárbaros) ¹⁶⁰. O esquema de relevância das diferenças e hierarquização dos espaços torna-se um discurso concreto, porque existe uma memória de três séculos da diferença a compensar.

Na obra “*O espelho*”, de Machado de Assis, o narrador ao afirmar que o espelho apesar de desgastado pelo tempo ainda podia se ver nele o “ouro” e “uns enfeites de madreperla”, esse espelho *que herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI (...)*. ¹⁶¹ A forma como são preservados os dados do universo simbólico é que com relação ao passado,

(...) estabelece uma “memória” que é compartilhada por todos os indivíduos socializados na coletividade. Em relação ao futuro, estabelece um quadro de referência comum para a projeção das ações individuais. Assim, o universo simbólico liga os homens com seus predecessores e seus sucessores numa totalidade dotada de sentido servindo para transcender a finitude da existência individual e conferindo um significado à morte individual. ¹⁶²

Segundo Gledson (...) *Mil oitocentos e oito foi também o momento em que a nação brasileira começou a tornar-se consciente de si própria e “se olhou no espelho” – isto é, viu a si própria como os outros a viam. Contudo, o espelho com a sua moldura é a imagem perfeita da cultura portuguesa no século XVIII (...) apodrecida, oca, e puramente ornamental. Era essa a cultura que os brasileiros herdaram o mundo em que eles se viam a si próprios.* ¹⁶³ Ao afirmar uma identidade através da história, a literatura, assume essa História como estrutura significativa. Como afirma Eagleton, *no apogeu da burguesia europeia, a Literatura tinha um papel-chave na formação dessa subjetividade social, e um crítico literário, portanto desempenhava um papel que não era de modo algum politicamente insignificante.* ¹⁶⁴

Não podemos esquecer, também, que o objetivo dos intelectuais que faziam parte da *aristocracia das letras* ¹⁶⁵ era inserir a cidade no mapa europeu, elevando esse

¹⁶⁰ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p 136.

¹⁶¹ GLEDSON, John A *História do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis*. In CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil Salomão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p 17.

¹⁶² BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 140.

¹⁶³ GLEDSON, John A *História do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis*. In CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil Salomão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p 17.

¹⁶⁴ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. p 62.

¹⁶⁵ Cf. *Para essa noção de aristocracia das letras estou me referindo a um grupo de intelectuais que adquiriram uma educação formal nos espaços institucionais de legitimação e formavam um grupo que margeavam as altas esferas do poder.*

espaço àquele mundo civilizado ocidental, mas havia elementos destoantes nesse caminho, além do espaço, naturalmente insalubre,¹⁶⁶ pois, para essa sociedade de meados do século XIX, a construção de uma civilidade está na bipolaridade (...) *civilização/barbárie, que se desdobra nos pólos cidade (artifício, artefato)/campo (natureza, natural), num jogo circular de conteúdos que se intercambiam e se resignificam mutuamente.*¹⁶⁷

Roberto Acízelo de Souza nos ajuda a perceber uma origem da formação de *habitus* de classe ao traçar um paralelo entre as academias de estudos fundadas na Europa e as congregações de intelectuais¹⁶⁸ em instituições chamadas *academias* que acolheriam esses intelectuais brasileiros. Nesse processo, segundo Márcia Regina Capelari Naxara, (...) *os elementos que não se prestassem a (...) tal imagem, ou seriam levados de roldão pelo progresso, ou passariam a ser mantidas e vistos como exóticos, no sentido de não-civilizado.*¹⁶⁹

O Rio de Janeiro tornou-se o espaço da ilustração, - e oposição - em que as que novas e “adequadas” instituições se fazem necessárias e, que *propiciará à colônia a suavização da dura lógica que continha a cidade colonial nos limites de um entreposto comercial (...).*¹⁷⁰ Segundo Bourdieu, com todas essas ações (...) *o Estado cria as condições de uma orquestração imediata dos habitus que constitui, por sua vez, o fundamento de um consenso sobre esse conjunto de evidências partilhadas, capazes de conformar o senso comum.*¹⁷¹

De acordo com Katia Muricy, o poder dos latifundiários, cuja *família não recebia para festas privadas, não tinha o hábito dos salões*, e se manifestava apenas (...) *nos rituais públicos das festas religiosas*, foi aos poucos se modificando com a

¹⁶⁶ Cf. Embora fosse a capital do Vice-Reinado, a cidade era feia, cortada por ruas estreitas, escuras e sujas. Não havia remoção de lixo, sistema de esgotos, qualquer noção de higiene pública, dela incumbindo-se, no dizer de Capistrano de Abreu, “as águas das chuvas, os raios do sol e os diligentes urubus”. MATTOS, Ilmar Rohloff de e FALCON, Francisco. O processo de independência no Rio de Janeiro In MOTA, Carlos Guilherme. 1822 Dimensões. São Paulo: Perspectiva, 1972. p 299. (Cf. A citação a Capistrano de Abreu está em ABREU, J. Capistrano de Capítulos de História Colonial. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1954. p 335).

¹⁶⁷ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântico: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004. p 11. (grifo meu)

¹⁶⁸ Cf. “No caso brasileiro, talvez a particularidade tenha sido o emprego da palavra “academia” não apenas para designar instituições com estatuto e local de funcionamento, mas também sessões isoladas em que se proferiam discursos panegíricos ou se declamava poesia, quer em homenagem a alguma autoridade da administração colonial, quer como evento culminante de festejos públicos de cunho religioso ou em louvor de reis e príncipes, reunindo-se depois em publicações os textos apresentados”. In SOUZA, Roberto Acízelo de. O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Editora da UFF, 1999. p 18.

¹⁶⁹ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. p 138.

¹⁷⁰ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 122.

¹⁷¹ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 213.

urbanização, provocada pela chegada da família real e, paulatinamente essa elite começou a abrir os (...) *salões dos sobrados para as reuniões 'burguesas', onde eram tramadas negociatas, intrigas e alianças políticas.*¹⁷²

Os salões aristocráticos, caracterizados, segundo Needell, como instituições domésticas da elite¹⁷³ se constituirão como um espaço de construção da solidariedade de grupo na exigência de um processo civilizatório que tem duas demandas: uma interna, visando à consolidação de uma classe dirigente e; outra externa quando o Brasil passou à condição de membro coadjuvante do capitalismo, na periferia dos centros de decisão.

Civilizar, para o poder instalado, era privilegiar a “cidade”, diferenciando-a da rusticidade do campo, como um “*espaço de intervenção do homem*”, - como afirma Márcia Regina Capelari Naxara -, *construído e diferenciado, destinado ao exercício da civilidade, ou seja, da urbanidade; (...) espaço intermediário entre a civilização e o mundo natural.*¹⁷⁴

Ao analisar a produção dos símbolos culturais de uma sociedade devemos considerar essa produção a partir das relações de produção material que é a base para as trocas simbólicas. Em função do provincianismo das manifestações que, não podiam ser classificadas dentro das novas perspectivas de um Estado civilizado, o trabalho da intendência da Polícia foi de mais valia num primeiro estágio de consolidação de um controle sobre o simbólico.

Alguns documentos comprovam uma ação específica sobre as manifestações públicas em determinadas épocas como na ocasião da morte de D. Maria I, em 1816: (...) *julgo necessário participar a V.S. que não tenho concedido nenhuma licença para danças de nenhuma qualidade na presente festividade do Rosário, nem mesmo para as Guerras e Brinquedos que por esta ocasião costumam fazer os pretos das nações.*¹⁷⁵

No sentido de preservação e consolidação de um *habitus*,¹⁷⁶ o objetivo era resguardar uma idéia de civilização que toda elite, como filhos privilegiados do seu tempo histórico, defendia. Para Bourdieu, do instante inicial do processo de

¹⁷² MURICY, Katia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p 55.

¹⁷³ Cf. Para o conceito e a utilização da expressão: “*instituições domésticas da elite*” ver em: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 143 a 184.

¹⁷⁴ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântico: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004. p 26.

¹⁷⁵ Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 327, f. 69.

¹⁷⁶ Cf. O *habitus* é um conhecimento adquirido (...) e também um *haver*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada (...). BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 61.

institucionalização cresceu contíguo um aparelho de mobilização e, (...) *o peso dos imperativos ligados à reprodução do aparelho e dos postos que ele oferece, vinculando os seus ocupantes por todas as espécies de interesses materiais ou simbólicos, não deixa de aumentar (...)*.¹⁷⁷ São esses intelectuais¹⁷⁸ que atuaram como mediadores simbólicos, a partir das autarquias do Estado, sua importância está em promover e articular uma ligação, segundo Renato Ortiz, entre o (...) *particular e o universal, o singular e o global*.¹⁷⁹

Conhecer as instituições implica perceber as ações seus membros como representantes de uma tradição cultural a qual estão filiados. Pensar a questão da ordem a partir desse *espaço teatral* implicaria entendermos a estreita relação entre as *festas* e a *cidade* e sua importância como foco de irradiação da ideia de civilização. A concepção de espaço teatral que imita um “lugar do mundo” se deu progressivamente no decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento com o teatro do século XIX, na própria medida em que a burguesia constrói o lugar concreto de sua apropriação das coisas.¹⁸⁰ Porém a representação do “lugar do mundo” não ficaria restrita ao *Real Teatro de São João*, cuja autorização para a construção se deu por Decreto em 28 de maio de 1810.¹⁸¹ Ao vigiar o *Campo de Santana*, pretendeu-se controlar o espaço da ação dramática que se diluía em praças e logradouros ao ar livre.

Para Martha Abreu, a ocupação do *Campo de Santana* ao longo do século XIX, pode ser analisada a partir da interferência do poder do Estado.¹⁸² O aumento de público nas festas do Divino, relacionado às melhorias desses logradouros a partir do final do século XVIII e início do XIX: quando as festas, nesse logradouro despontaram (...) *como as mais importantes da cidade depois de a área ter sido urbanizada*,

¹⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico* 12.ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 195-196.

¹⁷⁸ Cf. Tomo aqui o termo intelectual num sentido ampliado, ou seja, aqueles que na época retratada, tinham acesso à determinados estágios de estudo e, a partir dessa condição estavam inseridos numa “elite”, podendo ocupar posições na esfera pública. Para uma análise mais detalhada desse grupo ver NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p 106 a 142.

¹⁷⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p 139-140.

¹⁸⁰ G. BANU, A. UBERSFELD. *L'Espace théâtral* [O Espaço Teatral]. Paris: CNDP, 1979;

¹⁸¹ De acordo com a transcrição de J. Galante, o Real Teatro de São João poderia representar um lugar “civilizado” (...) proporcionando à população, ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados (...). Decreto de 28 de maio de 1810 Apud; SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 325.

¹⁸² Para perceber concretamente essa interferência nesse espaço, podemos recorrer às centenas de requisições para licença de festa e, das respostas, a esses pedidos, ao longo do século XIX, em que “(...) *as autoridades municipais, fiscais e subdelegados, vereadores e policiais contribuíram para a condenação e cerceamento de um tipo de festa católica e de determinadas diversões dos seguimentos populares (...)*”. In. ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. p 304.

*passando a ocupar um lugar central, de encontro e de fácil acesso a partir de qualquer ponto da cidade.*¹⁸³

A partir dos moldes institucionais, podemos observar que havia uma predisposição dessa elite hegemônica em moldar a sociedade em formação, a partir da estruturação desse espaço,¹⁸⁴ num (...) *desejo de enquadrar todas as esferas da experiência dentro dos moldes da civilidade.*¹⁸⁵ A praça na sua condição de espaço da inversão momentânea oferecia à população, ainda que temporariamente, uma oportunidade de manifestar-se, contrapondo-se à limitação do palco italiano e sua estrutura arquitetônica e, mais ainda pelas regras em que se dá a encenação a partir dessas convenções. Porém, ao permitir a festa pública mantém-se um controle relativo da organização dessa sociedade.

Dar-se-á, paulatinamente, uma separação com a efetivação de instrumentos para consolidar, na *práxis*, esse espaço como território de poder. Como afirma Robert Moses Pechman, à administração caberia estabelecer novos costumes por intermédio da *intendência da polícia*, objetivando de imediato, *uma nova forma de dominação*,

*(...) a partir da instituição de elementos de civilidade, os quais intentavam a ordenação do seu espaço urbano. (...) A proibição do despejo de “águas sujas” e a punição realizada pela prisão ou pagamento de uma quantia assaz elevada era uma forma de **civilizar** a população da cidade do Rio de Janeiro, extirpando certos hábitos e costumes considerados, (...) como **vícios**, aceitáveis somente em uma colônia, e não em uma corte.*¹⁸⁶

Num primeiro estágio “higienizador” havia a necessidade de dar um aspecto mais limpo à cidade e, concomitantemente, organizar instituições utilizando nos seus quadros, para gerir suas políticas públicas, aqueles poucos privilegiados que detinham *capital cultural* para o novo estágio dessa sociedade. Para Bourdieu, o *capital cultural é*

¹⁸³ ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 185.

¹⁸⁴ De acordo com Fabio Botelho Josgrilberg: “*Há em Merleau-Ponty um movimento em direção à instituição, por contraste à constituição. No sentido de sedimentação de significações e experiências que se tornam disponíveis aos sujeitos na formatação das instituições é o processo de interiorização que definiria um corpo institucional dada a existir pela ação dos indivíduos*”. In. Fabio Botelho Josgrilberg. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a pesquisa em comunicação revista *Fronteiras* (Estudos midiáticos VIII(3): 223-232, set/dez. 2006. p 228. Merleau-Ponty quando reflete sobre o espaço em Fenomenologia da Percepção dirige-se especificamente ao homem “*concretamente situado e que se revela como uma experiência da espacialidade (...)*”, assim, é o protagonismo do homem que predispõe as coisas e dá significado ao espaço. Para Merleau-Ponty o “*(...) espaço não é o meio (real ou lógico) no qual se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível*”. In. CAPALBO, Creusa. Espaço e Religião: uma perspectiva filosófica por In ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.) *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999. p 225.

¹⁸⁵ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 90.

¹⁸⁶ *Idem*, p 131.

um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da “pessoa”, um habitus. ¹⁸⁷

Segundo Marieta Pinheiro de Carvalho, essa intenção de construir “*uma corte nos trópicos, de modo a inserir o Rio de Janeiro no mundo ocidental, em sua história e tradições*”, consolidaria o “projeto civilizatório”, perceptível nas “acomodações das instituições” (...) *sem nenhuma adaptação às condições locais. Tal propósito transparecia, igualmente, na inserção dos hábitos de corte (...).* ¹⁸⁸

As distâncias entre as instituições criadas e a realidade local, num primeiro momento, nos permitem acreditar que são estruturas transitórias de organização e, do mesmo modo, os intelectuais alocados nos diversos órgãos administrativos agem, como se requeressem ou esperasse, a sua efetivação posterior na estrutura de poder na *nova sociedade da Corte*. Para Florestan Fernandes, embora houvesse por parte da sociedade letrada uma condenação do estatuto colonial como estado jurídico-político, o (...) *seu substrato material, social e moral (...)* iria perpetuar-se e servir de suporte à construção de uma sociedade nacional. ¹⁸⁹ Já o *Dicionário do Brasil Joanino 1808-1821*, aponta que o estado joanino não foi mera continuação do período colonial, quer na instalação da corte no Rio de Janeiro, (...) *quer em 1815, quando da criação do Reino Unido. Admitida essa premissa, pode-se indagar se se trata de um transplante de instituições metropolitanas ou de uma situação intermediária entre esses dois pólos.* ¹⁹⁰

De acordo com a análise de Wilson Martins, o ano de 1815, pode ser considerado sob diversos aspectos, *como o último da era portuguesa na história da nossa inteligência* ¹⁹¹ principalmente como estrutura e fator predominante. Segundo esse autor, a partir de 1816, teve início uma *era brasileira* com a consolidação das medidas que implantou uma infra-estrutura para as atividades musicais e teatrais.

Conforme relata Maurício Monteiro, a visão de Debret, como expectador do espetáculo de *ópera*: em suas palavras, uma (...) *barbárie revisitada e revoltante*, pode nos ajudar a dimensionar a *visão iluminista* empreendida com mais vigor a partir da independência. A experiência inédita que o artista francês teve da “festa brasileira”, se

¹⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. *Os três estados do capital cultural*. In. NOGUEIRA, Maria Alice e CATARI, Afrânio. (org) *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 74-75.

¹⁸⁸ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)* Rio de Janeiro: Odisséia, 2008. p 69.

¹⁸⁹ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p 400.

¹⁹⁰ VAINFAS, Ronaldo e NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *Dicionário do Brasil Joanino 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p 32.

¹⁹¹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977-78. p 56.

traduz em sons e ritmos que (...) *deveria ser realmente o resumo de uma ópera real e em cena um amálgama bem complexo de símbolos e disposições.*¹⁹²

Na análise de Robert Moses Pechman a persistência de duas matrizes contraditórias sua execução política: *com a nação e com os ideais iluministas de aperfeiçoamento da civilização, ou, (...) com o nacional e com o universal ao mesmo tempo,*¹⁹³ e, assim, as instituições refletem essa contradição. Esse *espaço de tradição* revela duas lógicas: da *unidade* com a *mudança*, procuraram se completar nas novas perspectivas desse relacionamento a partir da cidade do Rio de Janeiro.

Para aqueles que aqueles homens que ocupavam uma posição de destaque era preciso observar com maior cuidado o *espaço físico*, para que pudesse reproduzir os anseios cultivados no *espaço social*. Era preciso organizar as manifestações de uma cultura amalgamadas em sua diversidade espetacular. Na reflexão de Bourdieu,

*O espaço social tende a se retraduzir de maneira mais ou menos deformadas no espaço físico, sob a forma de (...) certo arranjo de agentes e propriedades. Por conseguinte, quaisquer divisões e distinções do espaço social (...) se exprimem real e simbolicamente no espaço físico apropriado como espaço social reificado (...).*¹⁹⁴

No ensaio sobre Oliveira Viana, Maria Hermínia Tavares de Almeida, reitera que no pensamento do sociólogo sobre as transformações ocorridas nas instituições, os contrastes surgem da capacidade ou incapacidade desses reformadores de distinguirem *o que na sociedade pode ser modificado com facilidade; quais os elementos da sua estrutura e cultura são permanentes e quais são de difícil transformação.*¹⁹⁵ O estudo do processo de controle institucional da sociedade nos impõe de imediato a necessidade de pensar essa sociedade culturalmente, como afirma Muniz Sodré, a *“noção de cultura é indissociável da idéia de um campo normativo”*. Foi na percepção da cultura como campo de ação do homem no Ocidente que, ainda segundo Sodré, surgiu regras (...) *com suas sansões - positivas e negativas.*¹⁹⁶

Um fator importante para pensarmos a questão do controle é a percepção da área de atuação da Intendência de Polícia. Com a extinção, em 1820, dos capitães-do-mato

¹⁹² MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808 - 1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p 184.

¹⁹³ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 30.

¹⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 164.

¹⁹⁵ Oliveira Viana: *Instituições políticas Brasileiras* por Maria Hermínia Tavares de Almeida. In MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no Trópico*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p 308.

¹⁹⁶ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. DP&A, 2005. p 12.

no Rio de Janeiro a tarefa de caçar os escravos fugidos passou para a alçada da polícia, atuando no hiato existente entre a relação escravista privada e os usos do espaço público que incluía a vigilância do próprio interior do teatro. Como frisou Holloway, com a transferência da Corte e o aceleração do processo de modernização do Estado, o controle sobre a barbárie que representava o grupo de escravos passou a ser uma preocupação também dos órgãos estatais.¹⁹⁷

A Corte, pólo irradiador desses processos simbólicos que, de acordo com Berger e Luckmann, se legitimam por meio de totalidades significativas referentes (...) *a realidades diferentes das pertencentes à experiência da vida cotidiana* (...).¹⁹⁸ O propósito moralizador estava fundamentado na necessidade de uma racional estratificação espacial da sociedade, assim, podemos pensar nossa *dialética do processo civilizatório* a partir da perda paulatina de uma tradicional “comunhão comunitária nesses espaços”, forjada culturalmente em detrimento da razão ordenadora, que nos condenaria à exígua representatividade e a uma divisão política e social permanente.

Para Duvignaud, o verdadeiro interesse da institucionalização do teatro está balizado no enfrentamento de *duas mentalidades coletivas: de um lado, as aspirações particulares das classes nascentes; do outro, as hierarquias e a organização geral e oficial da sociedade*.¹⁹⁹ Essa parece ser a motivação para que em 1810, o nosso teatro fosse “organizado” via decreto.²⁰⁰ Nesse projeto de educação da sensibilidade cortesã, um requisito necessário na época para alçar o Brasil à condição de sede do Império português, era estabelecer um rompimento com uma cultura local em termos retóricos. Há, nesse rompimento uma espécie de dialética da civilização.

Segundo Márcia Regina Capelari Naxara, havia uma ambivalência nos sentimentos diante da ideia de civilização e progresso, (...) *no caso identificado à cidade, que oscila qual um pêndulo entre os benefícios que o que se entende como progresso traz e contém e os males que esse mesmo progresso pode representar ou carregar*.²⁰¹

¹⁹⁷ HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro, FGV, 1997, p. 63 e 64.

¹⁹⁸ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 131.

¹⁹⁹ DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. p 69.

²⁰⁰ No Decreto, D João VI encarrega o Doutor Paulo Fernandes Viana, do seu conselho e Intendente de Polícia, da missão de erguer o teatro tomando os devidos cuidados sem criar novas contribuições *que grave mais os meus fiéis vassalos*. (...) O compromisso do rei com este projeto se expressa na fala: *honrar o dito teatro com a minha real proteção* (...). MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977-78. p 62.

²⁰¹ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004. p 103.

No entendimento crítico de Arcângelo Buzzi, o Estado sendo um *fato* social histórico subsequente a uma decisão política reiterada numa constituição, (...) *nas leis e nos costumes jamais, se realiza em benefício de toda sociedade civil (...); realiza-se em benefício de uma parte social que se convencionou chamar elite.*²⁰² Assim, as diretrizes institucionais de um Estado em transição, no campo da educação e da cultura objetivaram alcançar esse fim, ou seja, oferecer à elite as condições para assentar seus projetos. Para Ilmar Rohloff de Mattos, a educação tinha um papel preponderante para àqueles que estavam à frente do poder: (...) *a Instrução cumpria - ou deveria cumprir - um papel fundamental, que permitia – ou deveria permitir - que o Império se colocasse ao lado das ‘Nações Civilizadas’.* (...).²⁰³

A educação tem o objetivo de estabelecer parâmetros de convivência “civilizada” e consolidar, para aqueles que têm acesso, a formação de *habitus* a partir das diferenças em relação à totalidade social. Dar corpo à sociedade emergente, permitindo que seus membros se reconheçam e se organizem. Assim os indivíduos devem à escola (...) *um repertório de lugares-comuns, não apenas um discurso e uma linguagem comuns, mas também terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras comuns de abordar tais problemas comuns.*²⁰⁴

O discurso de superioridade desses intelectuais incorporados, os afasta da cultura popular, passa a vida sem de fato conhecê-la, pois, age como acadêmicos ou profissionais tecnicistas, (...) *satisfeitos com as suas conquistas no esforço de se adequarem ao estilo internacional da vida e contentes com os rendimentos econômicos e sociais que lhes tem dado o seu status.*²⁰⁵ Como gerentes informais da organização do Estado, esses intelectuais buscavam uma padronização da cultura, pois, como afirma Jesús Martin-Barbero, os *foros e particularidades regionais, em que se expressam as diferenças culturais, se convertem em obstáculos à unidade nacional que sustenta o poder estatal.*²⁰⁶ Assim, a ação de interferência na sociedade a partir da sua produção simbólica se deu, na maioria dos casos, através da retórica de um projeto civilizador.

No período subsequente à *Independência* ainda não estavam evidentes as mudanças efetivas no que envolve o controle das atividades festivas e teatrais. Para o

²⁰² BUZZI, Arcângelo R.. *A identidade humana: modos de realização*. Petrópolis: Vozes, 2002. p 165.

²⁰³ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990. p 259.

²⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 207.

²⁰⁵ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p 334.

²⁰⁶ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p 140.

reverendo Walsh, por exemplo, em visita ao Rio de Janeiro entre 1828 e 1829, numa declaração sobre a festa do Divino, redundantemente inglesa e objetiva, desconhecendo quaisquer aspectos simbólicos e afirma que (...) *o jovem imperador era filho de algum comerciante, o que facilitava as despesas com a festa. Gozava de uma autoridade papal e o próprio clero obedecia às suas ordens.*²⁰⁷

Uma *camada senhorial*, essencial na logística de composição de uma nova sociedade, requer para sua consolidação, a manutenção da ordem. Extrato formado a partir das relações de proximidade com a *Corte imperial*, a partir da distribuição de títulos nobiliárquicos. Este Estado em construção recrutava nessa *camada senhorial os chefes de gabinete e ministros...*

*Os cafeicultores tornam-se, assim, os barões, viscondes, condes e marqueses do Império, contraparte fidalga do sistema escravocrata, consciente de que não sobreviveria à abolição, como efetivamente ocorreu quanto esta se tornou inevitável pela pressão da opinião pública cidadina (...).*²⁰⁸

Nessa sociedade marcada sob o signo da ambiguidade, a partir do movimento da Independência, o Estado instituído buscou com maior decisão, a partir de práticas discursivas, enquadrar, instituir e inculcar *formas simbólicas comuns de pensamento, contextos sociais de percepção, do entendimento ou da memória, formas estatais de classificação, ou melhor, esquemas práticos de percepção, apreciação e ação.*²⁰⁹ Esse esforço, necessariamente se fez acompanhar, (...) *pela construção de uma espécie de transcendental histórico comum que se torna imanente a todos os seus “sujeitos”, ao cabo de um longo processo de incorporação.*²¹⁰ Sendo a instituição do IHGB, a concretização desse projeto de construção de um “*transcendental histórico comum*”.

Para Manoel Luís Salgado Guimarães, o IHGB foi fundamental para fundamentar uma história do Brasil, uma narrativa científica que identificasse todos os elementos dessa elite dominante como pertencentes de um mesmo país, a uma mesma nação.²¹¹ Esse movimento foi alimentado por um fluxo de liberdade criativa defendida por Victor Hugo no Prefácio de *Cromwell*²¹², de inspiração romântica e que foi seguido

²⁰⁷ ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 61.

²⁰⁸ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p 396.

²⁰⁹ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 213.

²¹⁰ *Idem*, p 213.

²¹¹ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 1, 1988.

²¹² A peça *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, cujo Prefácio tornara-se o manifesto do drama romântico, jamais foi representada. Seu sucesso, estrondoso, abre caminho para a popularização do gênero. Segundo o dicionário de

pelo grupo de letrados brasileiros, dando início a um longo processo de abertura do campo simbólico a partir da defesa da liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras.

No campo das artes, uma atitude de acolhimento pelo Estado assegurava, ao mesmo tempo, uma censura implícita às obras incluídas nesse mecenato, ou seja, receber incentivos significava estar alinhado diretamente com os altos escalões do poder. A Constituição de 1824 tinha assegurado (...) *ampla liberdade de pensamento e expressão, isenta de qualquer censura, mas sujeita, em casos de excesso, a preceitos legais definidos.*²¹³ O espaço físico do teatro brasileiro teve uma grande importância como local das discussões dos grandes temas nacionais.²¹⁴

Para Jurandir Malerba, (...) *Nada será mais emblemático do vigor dessa dramaticidade do que o papel desempenhado pelo teatro na vida fluminense daqueles tempos.*²¹⁵ Segundo Marcos Morel em estudo sobre a década 1820-1830, mostra que esse espaço teatral ganhou o *status* de uma espécie de “Agora” onde se discutia a própria construção de um espaço público para o debate político, ou seja, *um lugar de expressão das vontades dos cidadãos que se consideram como os donos da Cidade.*²¹⁶ Ao mesmo tempo em que esse espaço, transformado em *espaço de manifestação política.*²¹⁷ Expressa as vontades de uma elite, segundo Morel e, torna-se também, como espaço público, na (...) *falta de lugares determinados para reuniões abertas na Corte do Rio de Janeiro*, em um canal da expressão das diferentes vontades desse colegiado.

escritores da língua francesa o Teatro Romântico procurou um contato maior com o público, sobretudo no século XIX: a grande questão era: *Comment faire un théâtre à la fois artistique et populaire? Hugo rencontre ici le désir de la jeune génération de bouleverser la vieille tragédie pour faire entrer sur scène le monde contemporain et l'Histoire, de cette rencontre naît la Préface de Cromwell (1827).* In BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre; COUTY, Daniel; REY, Alain. *Dictionnaire des écrivains de Langue française.* (M – Z). Montreal, Quebec: Larousse/VUEF, 2001. p 1827. Tradução livre feita por mim: *Como fazer um teatro, por sua vez, artístico e popular? Hugo encontra aqui o desejo de uma jovem geração em contrapor a tragédia antiga para trazer ao palco o mundo “moderno” e a história. Deste encontro nasce o prefácio de Cromwell (1827).*

²¹³ Sonia Salomão Khéde. *Censores de Pincenê e Gravata. Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981. Col. Edições do Pasquim, v.113. p 55.

²¹⁴ Cf. (...) Os fatos políticos por mais de uma vez refletiram-se nos recintos teatrais, como bem ilustra o depoimento de Carl Seidler, sobre o que vira no Rio de Janeiro em 1826: “*O teatro imperial tornou-se o teatro de novo drama nacional. Toda gente participava na apresentação, no palco, atrás dos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora todos se supunham artistas natos.*”. In. J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil* (). In ARAÚJO, Nelson de. *Alguns Aspectos do Teatro no Brasil nos Séculos XVIII e XIX.* Rio de Janeiro: INL, 1960. p 157.

²¹⁵ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)* São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p 92.

²¹⁶ MOREL, Marcos. *Papéis incendiários, gritos e gestos: a cena pública e a construção nacional nos anos 1820-1830.* In TOPOI: Revista de História, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ/7 letras, 2002. p 49.

²¹⁷ *Idem*, p 48.

A perspectiva teatral nos oferece, assim, um campo de visão da sociedade brasileira do século XIX, para pensarmos os projetos desses homens confinados num *habitus* de “*donos da Cidade*”. Sua atuação, norteadada pela antítese civilização *versus* barbárie realçada em discurso desde o momento seguinte à mudança da Corte, quando foi confrontado o paradigma europeu frente a uma outra realidade local. Nossa análise se dará a partir da “dimensão teatral” com que se revestiu a atuação das instituições transplantadas e o processo de formação de um grupo a partir de um *habitus* de classe frente às condições locais.

Pode-se entender uma vontade expressa nos discursos desses “*donos da Cidade*,” como Marcos Morel denominam esses atores que desejam organizar uma categoria, dispostos a serem representantes da erudição nesse novo espaço e, assim, construiram suas plataformas de atuação, ou seja, com essa perspectiva distanciada. Para Luiz Costa Lima,

(...) a rarefeita “*intelligentsia*” sul-americana não encontrava solo em suas próprias pátrias. Como não ter a Europa como centro de seus pensamentos se, com frequência, era obrigada a contratar editor na Europa, se de lá lhe vinham livros e instituições, se, por cima disso, lá com frequência se educara?²¹⁸

Essa retórica do distanciamento é realçada pelo conjunto heterogêneo “de uma cidade preta e mestiça em dois terços de sua população” que, segundo Malerba, (...) *se rendia ao espetáculo cotidiano da realeza*.²¹⁹ Muitos historiadores, segundo ainda Malerba, *não resistiram à tentação da metáfora teatral para traduzir o que se verificou no Rio com a chegada da corte*.²²⁰ Assim, quando falamos num *Teatro em movimento* queremos pensar a construção das instituições a partir do confronto com as diversas “realidades” que esse movimento provocou, com a nova condição de Corte transplantada.

Para entendermos o peso dessa nova realidade no âmbito dos processos de institucionalização é preciso entender a dinâmica desse teatro no sentido de estabelecer uma nova ordem. Tomemos o termo “instituição”²²¹ a partir do dicionário de palavras-

²¹⁸ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: O controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 426.

²¹⁹ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)* São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p 126.

²²⁰ Idem, p 126.

²²¹ Cf. Na definição de Baremlitt o termo “instituição” é definido como uma árvore, cujas decisões (...) *regulam as atividades humanas, indicando o que é proibido, o que é permitido e o que é indiferente* (...). *Toda instituição compreende um movimento que a gera: o instituinte; um resultado: o instituído; e um processo: da*

chave de Raymond Williams para quem, o termo é, em parte, um *substantivo de ação* e sugere a partir da palavra “*statuere*” (*estabelecer, fundar, designar*).²²²

Ou, ainda na perspectiva de Pierre Bourdieu que amplia este substantivo de ação do termo e vê um processo a partir da (...) *objetivação e a incorporação como acumulação nas coisas e nos corpos de um conjunto de conquistas históricas, que trazem a marca das suas condições de produção e que tendem a gerar as condições da sua própria reprodução* (...).²²³ Nesse processo aniquila continuamente possíveis propostas divergentes. Os processos institucionais no campo da cultura operam no sentido de expressar, como afirma David Harvey (...) *a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de uma classe ou de um bloco de classes sobre o conjunto dos seus aliados reais ou potenciais*. (...).²²⁴

Como afirma Bourdieu, a (...) *instituição é um ato de magia social capaz de criar a diferença ex nihilo*,²²⁵ ou então, como é o caso mais freqüente, *de explorar de algumas maneiras as diferenças preexistentes* (...),²²⁶ os atores sociais, são, nesse processo, fundamentais para desenvolver as mudanças necessárias para que os “instituídos” incorporem as transformações da vida social, homogeneizando as percepções acerca do espaço e do tempo dos processos culturais. Não podemos entender o longo processo de “organização” da vida cultural no Brasil, sem considerar a importância fundamental que o teatro teve no desenvolvimento do processo civilizatório.

Um exemplo da preocupação com as tensões de alguns setores da sociedade pode ser analisado a partir de um edital lançado em 29 de novembro de 1824 por Francisco Alberto Teixeira de Aragão, Intendente Geral da Polícia da Corte, que estabelece e regula as medidas de segurança que se devem observar nos teatros da Capital.

*Logo que for designado o espetáculo, que se pretende oferecer ao público, se participará circunstanciadamente ao Intendente Geral da Polícia, remetendo-se-lhe as peças originais; para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, para proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e leis do Império. (...).*²²⁷

institucionalização. BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 177.

²²² WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave. Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. p 234

²²³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 100.

²²⁴ HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005. p 44.

²²⁵ Tradução: “do nada”

²²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996. p 100.

²²⁷ SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil. (Tomo 1)* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p 327/328.

Uma das preocupações expressa no Edital esta relacionada ao projeto de organização da ordem e constitui o início de uma proposta institucional para este setor, pois o edital refletia uma necessidade política da época, - lembremo-nos que na esfera política o período corresponde a uma centralização de poder mais agressiva ²²⁸ – tal necessidade refletia uma vigília sobre a multidão, como afirma o parágrafo que proibia “anúncios” no Teatro, (...) *não se poderão fazer anúncios de espécie alguma que não lhe sejam relativos; nem mesmo recitar poesias alheias do festejo do dia; ou espalhar por qualquer maneira sem licença do Ministro Inspetor (...).* ²²⁹ Por outro lado, pelo posicionamento da classe de produtores indica que boa parte deles compactuava com as medidas implantadas naquele momento.

No âmbito da sociedade civil a “petalógica”, “*uma associação literária, criada em 1830 e 1840 pelo editor de diversos livros românticos, Francisco de Paula Brito*” ²³⁰ é um dos exemplos desse processo de continuidade na constituição de um *habitus*. O sistema teórico elaborado por Pierre Bourdieu nos ajuda a pensar a própria construção do capital simbólico e não apenas sua interferência concreta na sociedade. Esse sistema se constitui, de acordo com Maria Vasconcellos, a partir das condições de participação social estabelecidas pela herança social. Assim,

O acúmulo de bens simbólicos e outros estão inscritos nas estruturas do pensamento (mas também no corpo) e são constitutivos do habitus através do qual os indivíduos elaboram suas trajetórias e asseguram a reprodução social. Esta não pode se realizar sem a ação sutil dos agentes e das instituições, preservando as funções sociais pela violência simbólica exercida sobre os indivíduos e com a adesão deles. ²³¹

Já no Rio de Janeiro, em 1836, o aviso do Ministro da Justiça, expedido a 24 de novembro recomendava (...) *ao juiz de paz do 1º Distrito do Sacramento que lesse as peças, antes de irem à cena, a fim de evitar o que vinha acontecendo: a representação*

²²⁸ Cf. A idéia coercitiva fica mais evidente no parágrafo que afirma: *Haverá na [platéia] um Oficial da Intendência Geral da Polícia, que se fará conhecer, quando for necessário, por uma medalha com a inscrição: “Polícia do Teatro”.* SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1)* Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 329

²²⁹ SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1)* Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 328.

²³⁰ Cf. “(...) *Este senhor, um mulato de origem muito humilde, segundo José Veríssimo, teria participado de lutas pela independência e, sem jamais perder o “senso patriótico”, usou sua profissão de tipógrafo para defender as letras nacionais*”. Para as informações sobre a Petalógica a historiadora Martha Abreu recorreu a Antônio Cândido. In. ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 104.

²³¹ VASCONCELLOS, Maria D. *Pierre Bourdieu: A herança sociológica* Educação & Sociedade, ano XXIII, n 78, Abril/2002.

de “peças pouco convenientes aos fins por que foram instituídos tais estabelecimentos”.²³² Dentro dos recintos teatrais havia tais preocupações com “apartes indesejáveis” por parte da platéia, fora desses ambientes não era diferente a preocupação com a ordem moral. Um encaminhamento definitivo à Câmara dos Vereadores enviado pela Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, em 11 de agosto de 1837, como descreve Martha Abreu:

*Manda o Regente em nome do Imperador Senhor D. Pedro II pela Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça que a Câmara Municipal faça cassar todas as licenças que tiver dado sobre danças de velhos, jardineiros e outras que em alguns dias de festa se tem observado, por ser muito conveniente acabar com o abuso de andarem tais danças até alta noite pelas ruas desta cidade e seu subúrbio com grande séquito de indivíduos perturbando a pública tranqüilidade.*²³³

Para Peter L. Berger e Thomas. Luckmann, o problema da legitimação das instituições (...) surge inevitavelmente quando as objetivações da ordem institucional (agora histórica) têm de ser transmitidas a uma nova geração (...). A legitimação é este processo de “explicação” e justificação,²³⁴ que o grupo de produtores simbólicos promoverá com o objetivo de organizar as manifestações espontâneas de cultura e dotá-las de um ordenamento estético condizente ao espaço de poder da condição de sede da corte. Exemplo dessa atitude pode ser encontrado na escrita irônica do Visconde de Cairu, defensor virtuoso da “autoridade” e para quem, a *liberdade civil e de imprensa tem sido justamente comparada ao vinho espirituoso, o alimento substancial que atordoa as cabeças fracas e arruína os estômagos débeis.*²³⁵

O desenvolvimento dos processos de institucionalização constitui uma história de longa duração que envolve várias fases em que se confrontam propósitos diferentes, sendo os objetivos das instituições guiarem a atuação dos atores sociais no movimento de formação de um conjunto que se realiza no “imaginário” desses atores como uma idealização.²³⁶ A partir do Rio de Janeiro, na “redescoberta” do Brasil e, a necessária

²³² SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1)* Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 156.

²³³ ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999 p. 206.

²³⁴ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento.* Petrópolis: Vozes, 2008. p 128.

²³⁵ Visconde de Cairu *In* LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na independência 1821 – 1823.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²³⁶ Cf. As preferências manifestadas através das práticas de cultura seriam produtos dos condicionamentos associados a uma classe ou fração de classe. Essas práticas comuns têm o poder de unir aqueles que compartilham condições

justificação desse espaço corrobora para a efetivação de um instituto gerido por esses atores, visto que a transformação que anseiam é irreversível para a própria sobrevivência do Estado.

Recorrer a essas referências de formação de um “teatro nacional” implica considerarmos que no período Romântico o engajamento à causa de formação do Estado-Nação, percorre toda a produção intelectual brasileira. Diante dessas colocações, qual a importância de se controlar essa linguagem? Trata-se de um paradoxo que a tarefa de controle dessa linguagem, polissêmica por natureza, fosse exercida pela *Intendência da polícia*.²³⁷ O que nos ajuda a compreender esse controle estabelecido pela *Intendência de polícia* acerca do espaço teatral é o significado do termo “*polícia*” a partir do século XVIII, significando muito mais uma “vigilância educativa” das massas.

Como estudo das condições para o surgimento do *Conservatório Dramático* não podemos ignorar o controle sobre as massas poderia mais facilmente ser exercido nas casas de espetáculos. Segundo Gabriel Tarde em *A opinião das massas*, o público de teatro, embora (...) *seja o mais caprichoso dos públicos, (...) é tão difícil prever seus caprichos quanto reformar seus hábitos. (...) é preciso que se lhe mostrem sempre o que ele está habituado a ver em cena, por mais artificial que isso possa ser; (...)*.²³⁸ Quanto à representação cênica, ela também é objeto da censura pública,²³⁹ como co-responsáveis pela educação da platéia e pela espontaneidade do seu sentimento, herdados da civilização européia.²⁴⁰ Essa educação era paralela à organização política e cultural, tendo como pressuposto a moralização dos costumes.

De acordo com Robert Moses Pechman, *estimular a boa moral e a doçura dos costumes é o que pretendiam também os manuais de civilidade que, via Lisboa ou*

parecidas. A forma como o grupo atua para fazer valer suas preferências nas práticas de cultura está diretamente relacionado ao início do processo de institucionalização com o objetivo de operar mudanças.

²³⁷ Michel de Certeau, a partir da explicação sobre o termo “polícia” - *Policé*, particípio passado do verbo *policer*, - apresenta um argumento plausível que parece caber também para a nossa realidade. Para Certeau, a “polícia”, no século XVIII, designa ao mesmo tempo a cultura e a ordem que ela supõe. Ela é indissociável da educação. Nas instituições propriamente eclesiais, a cultura é a participação numa filosofia civil cujos princípios vêm de alhures. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p 191.

²³⁸ TARDE, Gabriel. *A opinião das massas*. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p 181.

²³⁹ Jesús Martin-Barbero, citando Richard Sennett fala sobre o barulho e a confusão das salas populares de espetáculo da Inglaterra onde (...) *muitos teatros deviam reconstruir e redecorar seu interior periodicamente em consequência do grande dano que o público produzia ao demonstrar sua aprovação ou seu desprezo pelo que tinha acontecido no cenário*. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p 173.

²⁴⁰ O Ilustrado Jovellanos: (...) *propõe que qualquer reforma deverá começar por abolir o modo vulgar de atuar, isto é, os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados, e finalmente aquela falta de estudo e de memória, aquele impudente descaramento, aqueles olhares livres, aqueles meneios indecentes, aquela falta de propriedade, de decoro, de pudor, de polícia e de ar nobre que tanto alvoroçava a gente desobediente e petulante e tanto tédio causa nas pessoas cordatas e bem criadas*. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p 173-174.

diretamente importados de Paris, chegavam ao Rio de Janeiro. ²⁴¹ De acordo com Maurício Monteiro, a diversidade cultural de elite era transmitida (...) *por vias formais e estavam confinadas a seus espaços privados - ou pelo menos ela tentava confinar-se, às vezes, sem resultados convincentes* – mas, era no plano discursivo que grande parte da elite intelectual reiterava a separação. Por outro lado, (...) *as práticas das culturas de camadas menos favorecidas eram acessíveis a todos, transmitida informalmente, presente na maior parte das ações e noções da vida cotidiana de toda sociedade – acessível inclusive à corte.* ²⁴²

A persistência dos velhos padrões coloniais viu-se pela primeira vez ameaçada pela rápida mudança dos centros urbanos no dilema entre os novos tempos e (...) *a supremacia apoiada na tradição e na opinião, mas abriu certamente novos horizontes e sugeriu ambições novas* (...). ²⁴³ Embora não seja possível perceber uma direção concreta, a transição não foi um acaso histórico que independeu de um projeto. Havia entre aqueles que ocupavam posições estratégicas nessa mudança, um desejo de institucionalização e manutenção das estruturas hierárquicas, instaladas, a partir do *consenso burocrático* de uma elite, pois como afirma Bourdieu (...) *à medida que se amplia a autonomia do campo intelectual e artístico, os artistas parecem inclinados a encontrar na afirmação de seu controle **exclusivo** (...) sobre sua arte e na reivindicação do monopólio da competência artística.* ²⁴⁴

Dentre outros interesses corporativos, foi a manutenção dessas estruturas, em último caso, a razão que deu origem ao Estado brasileiro. Como afirmaria Raymundo Faoro, este Estado servirá de,

(...) despenseiro de recursos, para o jogo interno da troca de vantagens. (...) parte do imperador e vai até às eleições paroquiais articula-se na vitaliciedade e se projeta nas autoridades policiais e judiciárias donas dos votos, no manejo caricato da soberania nacional. ²⁴⁵

A hierarquização se deu a partir da institucionalização, processo em que a cultura de elite foi consolidada a partir dos seus *espaços privados* e passa a atuar ocultando, segundo Mary Douglas, (...) *a influencia que exercem e suscitam emoções*

²⁴¹ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p 94.

²⁴² MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p 317.

²⁴³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p 177.

²⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 275.

²⁴⁵ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2001. p 447.

*relativas a questões padronizadas e que alcançam um diapasão igualmente padronizado.*²⁴⁶ O instituído cumpre um importante papel ao ordenar (...) *as atividades sociais essenciais para a vida coletiva*²⁴⁷ como um mecanismo de estruturação do poder. Nesse sentido, de acordo com Michel de Certeau a *instituição não dá apenas uma estabilidade social a uma “doutrina”. Ela a torna possível e, sub-repticiamente, a determina.*²⁴⁸

Acreditamos, portanto, que o *Conservatório Dramático* representou, no campo institucional, essa ambiguidade entre o desejo de potencializar a promoção das artes e, por outro lado, a prática das censuras teatrais. Essas ideias corroboram com a ideia de que o teatro dialeticamente teve o seu desenvolvimento aliado à expectativa de construção das instituições que pudessem conduzir a nação à civilização. A ação do intelectual do teatro buscava a preservação de uma classe, com o objetivo de que, embora com suas diferenças e filosofias, agiram no sentido de resguardar uma idéia de civilização que todos partilhavam como filhos privilegiados do seu tempo histórico, pois a (...) *cultura é precisamente a estrutura que possibilita a dialética código/existência (através da troca de informações entre os dois níveis), a análise do real e a criação,*²⁴⁹ e que, interfere, concretamente, na política de ações do Estado.

²⁴⁶ DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: EDUSP, 2007. p 98.

²⁴⁷ BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 178.

²⁴⁸ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p 70.

²⁴⁹ SODRÉ, Muniz. *A comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985. p 14.

1.2 O processo de Institucionalização do Conservatório Dramático: um palco de disputas.

(...) as instituições sobrevivem àqueles estágios em que eram convenções frágeis. ²⁵⁰

Para o nosso objetivo de construir uma parte da historiografia do teatro brasileiro a partir da instituição *Conservatório Dramático*, devemos retomar o autor J. Galante ²⁵¹ que teve em mãos, pela primeira vez, os documentos referentes ao *Conservatório* e a partir deles construiu uma boa parte dessa história. Pretendemos, através de uma nova visita a esses documentos, aprofundar as questões pertinentes para o nosso olhar de hoje. Galante que, em 1952, teve acesso a esses documentos através do Dr. Eugênio Gomes, quando o então diretor da Biblioteca Nacional, encontrou “alguns papéis” do *Conservatório* que se achavam (...) *depositados na secção de manuscritos daquela biblioteca. São, na maior parte, pareceres emitidos pelos censores [acêrca] das peças submetidas à apreciação do Conservatório Dramático Brasileiro.* ²⁵²

A partir da verificação desses documentos por J. Galante nasceu uma abordagem institucional relativo à questão do controle nas artes no Império. O controle que, segundo Luís Costa Lima, pode ser *duro e estável*, quando o artista não pode *apresentar sua ficção como concorrente da verdade*, ou flexível, quando a idéia do controle não implica que (...) *certo artista, ainda na acepção ampla do termo, não tenha podido gozar, em certo período, de liberdade. O controle supõe o compromisso com a verdade estabelecida (...).* ²⁵³ O autor sugere uma peculiar diferença entre *controle* e *censura* a partir de uma flexibilidade ou não de vir à cena, propostas alternativas àquelas averbadas pelo poder instituído. ²⁵⁴

Os fatores que contribuíram para o nascimento do *Conservatório Dramático*, na década de 1840, além do esforço para a criação de uma instituição específica que promovesse no campo da arte dramática, uma afirmação da identidade nacional. O que

²⁵⁰ DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: EDUSP, 2007. p 61.

²⁵¹ Cf. J. Galante de Sousa se enquadra entre aqueles grandes historiadores brasileiros que contribuiu enormemente para a construção de uma historiografia nacional. O autor ciente do trabalho de historiar a literatura brasileira afirma que a falta de credibilidade das edições publicadas após a morte de Machado de Assis se deve às modificações estabelecidas conscientemente ou por negligência dos editores e revisores.

²⁵² SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 310.

²⁵³ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 538.

²⁵⁴ Em outro texto afirma: *O controle apresenta-se sob duas situações. Em princípio, está sempre implícito, pois não há sociedade sem regras e onde há regras há controle. Mas ele não assume um aspecto visível e marcante se a instituição ou a sociedade que o ativa não está em crise, ou sob sua iminente ameaça (...)*. In. LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & A afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas*, Moll Flanders, Tristram Shandy. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009. p 21.

potencializou o processo institucional foi a ação de um grupo de intelectuais ligados à produção cultural interessados em articular essa organização. Como pontua Hall, *Os seres humanos são seres interpretativos*,

*(...) instituidores de sentido. A ação social é significativa para aqueles que a praticam e para os que a observam: em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros.*²⁵⁵

As disputas a que nos referimos estão diretamente relacionadas às questões que envolvem o campo de jurisdição das instituições, bem como os conflitos decorrentes do alinhamento, ou não, com as proposta do Estado. A criação do Conselho de Estado, em 23 de novembro de 1841. Órgão principal na assessoria direta ao Imperador constituiu-se como uma garantia da centralização do poder e um maior controle sobre a sociedade.²⁵⁶ O conselho transformou-se num dos baluartes do conservadorismo no Império e esse processo instituinte é, segundo Gregório Baremlitt, a transmissão de “uma característica estática, congelada”. Cumprindo dessa maneira (...) *um papel histórico importante, porque as leis criadas, as normas constituídas ou as pautas, os padrões, vigoram para regular as atividades sociais, essenciais à vida da sociedade.*²⁵⁷

Por outro lado, num período que vai de meados da década de 1830 até o início da década de 1860, temos a afirmação da classe senhorial. Ilmar Rohloff de Mattos defende o argumento de que a coesão social no período imediatamente após a independência se deu a partir dos interesses de classes que, através de uma aproximação com o poder, buscava manter os interesses dos grandes produtores. Uma “classe” que se compõe de um novo grupo de prósperos latifundiários do café do Rio de Janeiro, sob a coordenação política de um pequeno grupo de políticos saídos dessa “nobreza” agrária ou ligados por diversas afinidades a ela afirmando, através desses laços, uma coesão da classe. A ideologia dessa classe senhorial se baseava numa proposta intelectual e moral

²⁵⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p 07-22.

²⁵⁶ Cf. Robert Moses Pechman, refletindo sobre o fato de que a questão de que o controle e a ordem era preocupação de diversos seguimentos da *inteligência* imperial cita uma tese acadêmica apresentada à faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1845, deixa explícita uma preocupação com ordem ao questionar as tendências da índole dos habitantes da capital do Brasil (...) *um caráter tal de serenidade, até mesmo em seus vícios reina uma bonança tão constante que nunca o mar das paixões aqui levanta esses escarcéus que incessantemente arrebatam no seio das velhas cidades da Europa* (...).²⁵⁶ CUNHA, Herculano A. I. *A prostituição na Cidade do Rio de Janeiro*. Tese apresentada à faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, RJ, Typ. Imparcial de F. Paula Brito, 1845. In PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 185.

²⁵⁷ BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 32.

para a nova sociedade, com o objetivo da manutenção da ordem a partir da centralidade do Estado, donde sairia os atos de institucionalização e orientação com o objetivo de incorporar “toda” a sociedade à “civilização”.²⁵⁸

Numa análise sobre a proximidade do *Conservatório Dramático* com o Estado Imperial, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, uma boa justificativa é a de que: (...) *fora dos modelos institucionais, o “mecenato” de Pedro II foi quase inexistente, sendo, portanto, determinante para a sobrevivência de qualquer instituição “cair nas graças” do imperador (...).*²⁵⁹ Fora desse mecenato, os espetáculos “em benefício”²⁶⁰ além de demonstrar admiração pelo artista, era uma fonte para subsidiar os “grandes nomes” da cena no Império. Outra forma de recurso era a “assinatura” como o anunciado para a 38ª récita da Companhia Italiana, no teatro de S. Pedro de Alcântara, para 9 de janeiro de 1846, com a apresentação da ópera Norma, de Bellini, num “*Dia de festa nacional, por ser o aniversário daquele em que Sua [Majestade] o Sr. Pedro I declarou ficar no Brasil*”.²⁶¹

Em meio a esse campo sem regras, há da parte daqueles que ocupam as ribaltas, um interesse em articular a criação de uma instituição específica que, promovesse no campo da arte dramática, a organização de regras para o exercício teatral, cujo propósito era elevar o nível dos espetáculos, afirmando a partir desses propósitos uma “nova identidade” de uma cultura civilizada. Nos *Folhetins* temos uma crítica que aponta um caminho para atingir esses propósitos civilizatórios, elegendo para esse fim a necessidade de um “novo ator”:

*O ator, quando recebe um papel, deve não somente decorá-lo, porém estudá-lo, compenetrar-se do seu caráter, cingir-se dos usos e costumes da personagem que representa folhear os autores, inteirar-se, finalmente, de todas as particularidades inerentes a parte que lhe é confiada. (...). Basta, porém, de censuras: limitando-nos desta vez a chamar a atenção do ensaiador, o Sr. Victor, para o que temos dito, lembrando-lhe que não estamos no tempo do rei d. Sebastião, para tolerarmos a enfática cantilena da maioria dos atores do Theatro de S. Pedro, pagaremos nosso tributo a quem o merece. (...).*²⁶²

²⁵⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990.

²⁵⁹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas – SP: Editora Unicamp, CECULT, 2002. p 147.

²⁶⁰ Cf. *Benefício* - chamam-se espetáculos em benefício aqueles cujo produto, deduzidas as despesas ordinárias do teatro, pertencem ao artista beneficiado. In BASTOS, Sousa. *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra: Minerva, 1994 p. 24 (edição fac similada).

²⁶¹ Biblioteca Nacional, *Jornal do Comércio*, 8 de janeiro de 1846- (Folhetim). <http://www.unirio.br/mpb/bib/>

²⁶² *Idem*, 14 de janeiro de 1841.

Nesse sentido os ritos de instituição, deflagrado por esse grupo, (...) *como atos de investidura simbólica, destinados a justificar o ser consagrado a ser o que é, a existir tal como existe, acabam por fazer literalmente aquele ao qual se aplicam, arrancando-o do exercício ilegal (...)*,²⁶³ segundo Bourdieu. Em paralelo às reformas da cena existia também uma preocupação com o “cenário” do teatro nacional, nos *Folhetins*, cujo objetivo era promover, através da crítica, uma educação para o palco²⁶⁴ e da platéia. Em 14 de janeiro de 1841, junto ao anúncio de *Luiza de Lignerolles*, drama em 5 atos no Teatro S. Pedro de Alcântara, acompanha o seguinte texto.

Triste sorte é a do malfadado Theatro de S. Pedro! Tudo parece conspirar contra ele e baldar os esforços dos que procuram avirar-lhe a existência. Aos tropeços sem conta, aos embaraços que por toda parte formigam, crescem cotidianamente circunstâncias que mais complicam a situação difícil em que se acha o pobre theatro. (...).²⁶⁵

O Conservatório Dramático nasce da expectativa de um grupo em ver organizado os meios para que o teatro alcance seu fim civilizatório. As disputas constatadas no campo da jurisdição institucional, numa parte significativa dos primeiros documentos da fundação do *Conservatório Dramático* dizem respeito a essa “vontade expressa” das instituições no Segundo Reinado. Foi para atender a essa demanda que (...) *os associados perceberam que ter um bom trânsito no governo imperial, bem como contar com sua ajuda financeira, configuravam-se elementos essenciais para a sobrevivência da associação.*²⁶⁶

As críticas do então presidente da Instituição, quanto ao descumprimento dos trâmites “oficiais” para a subida à cena de quaisquer espetáculos na Corte. Na correspondência oficial de 26 de Fevereiro, assinada por Diogo Bivar ao responder a um ofício do Conselheiro de Estado Carlos Pereira de Almeida Torres,

Logo que recebi o officio de V. Ex com a data de 22 do corrente pelo qual V. Ex me fez a honra de participar que Sua [Magesdade] O Imperador tinha resolvido que nenhuma peça se possa por em [scena]

²⁶³ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 296.

²⁶⁴ Cf. No Folhetim de 14 de janeiro de 1841 temos uma crítica sobre a afetação dos atores, (...) *contra o modo de falar enfático e empolado de que usam quase todos os atores do Theatro de S. Pedro, embora tenham que discorrer sobre as coisas mais singelas do mundo. No segundo ato, por exemplo, fala-se de música, de concerto; insta-se com Cecília para que cante em uma academia em benefício de alguns desgraçados. O diálogo ali é simples, natural, cheio de fineza; todavia alguns atores entenderão provavelmente que a situação era muito dramática e foram recitando a sua parte com uma afetação insuportável. (...)*. In. Biblioteca Nacional, *Jornal do Comércio*, 14 de janeiro de 1841- (Folhetim).

²⁶⁵ Biblioteca Nacional, *Jornal do Comércio*, 14 de janeiro de 1841- (Folhetim).

²⁶⁶ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas – SP: Editora Unicamp, CECULT, 2002. p 147.

nos [Theatros Francez] e de São Francisco d`esta Corte sem que tenha sido previamente licenciada ²⁶⁷ pelo Conservatório Dramático Brasileiro mandei previnir aos Directores dos referidos Theatros d`esta Imperial Resolução, indicando-lhes o modo de se dirigirem ao Conservatório para poderem opportunamente haver a licença assim e da mesma forma que se pratica com o Theatro de S. Pedro de Alcântara. ²⁶⁸

Os termos da correspondência sugerem que, no mínimo, havia uma má vontade dos diretores dos teatros *Francês e São Francisco* em atender aos trâmites coordenados pelo Conservatório para levar à cena um espetáculo e, por outro lado, indica que o fato desses espaços não gozarem de subsídios, pudesse ser uma justificativa para viverem numa certa marginalidade institucional. Na mesma correspondência de 26 de Fevereiro, Diogo Bivar, dá a sua opinião sobre a questão levantada, ou seja, a notícia sobre a apresentação na quarta feira, conforme anúncio do *Jornal do Comércio* da apresentação no Teatro S. Francisco do drama intitulado *O Poeta ou a Inquisição*, peça que além de não estar licenciada pelo Conservatório:

(...) é altamente [impróprio] [que] se [offereça á scena] n`este tempo santo da Quaresma; julguei do meu dever levar este [facto] ao conhecimento de V. Ex., tanto mais [para que] na conformidade da ordem (...) de V. Ex. de 18 de Fevereiro [próximo] passado, o conservatório não deve [permitir] n`este tempo a representação de peça alguma que [por] qualquer modo [cauxe escândalo]. ²⁶⁹

Nessa argumentação do Presidente do Conservatório podemos ler nas “entrelinhas” uma defesa da extensão da jurisdição institucional coordenado por ele, como forma de coibir quaisquer representações que pudessem causar escândalo religioso e moral. Assim ao afirmar que “*não deve [permitir] n`este tempo a representação de peça alguma que [por] qualquer modo [cauxe escândalo]*”, sua retórica se fundamenta não apenas na não observação dos trâmites legais para a encenação do espetáculo, mas nos elementos que envolvem socialmente a encenação.

Devemos analisar o discurso de Diogo Soares Silva de Bivar, a partir da sua condição de presidente do *Conservatório Dramático* é dessa posição que afirma as mesmas condições para que suba à cena quaisquer espetáculos no *Teatro Francês*, que

²⁶⁷ Cf. Diogo Bivar ao afirmar na correspondência dirigida ao Conselheiro de Estado Carlos Pereira de Almeida Torres que “*O Imperador tinha resolvido que nenhuma peça se possa por em [scena] nos [Theatros Francez] e de São Francisco d`esta Corte sem que tenha sido previamente licenciada pelo Conservatório Dramático Brasileiro*”, está, na condição de presidente do Conservatório Dramático, exigindo uma posição clara do Estado em relação à legitimidade e autonomia da Instituição criada para esse fim.

²⁶⁸ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E. 2. 9.

²⁶⁹ *Idem.*

parece desconhecer a existência do *Conservatório Dramático* e suas prerrogativas quanto ao exame das peças denunciando (...) *as celebradas canções de Bérgerers*, nesses tempos impróprios (quaresma) que, em face do “desconhecimento dos tramites legais” não houve condições para que as *substituísem por (...) outros não menos impróprios*.²⁷⁰

Haviam divergências entre os membros do conservatório. A boa formação e uma extensa leitura faziam de Martins Pena um dos mais criteriosos avaliadores, inclusive de óperas. Como membro do Conservatório emitiu parecer, em 13 de março de 1845, sobre a peça *O Frade e o Diabo*, com uma preocupação de liberá-la, afirmou:

*A originalidade do título “O Frade e o Diabo” fez-me ler este drama. Ele é uma imitação da famosa novela de Lewis Le Moine. O seu enredo é extravagante, mas não imoral. Um frade louco de amor, para poder gozar aquela a quem ama vende a alma ao diabo, e é por esse infernal pacto, e por si mesmo, castigado. Que mais se quer? É, portanto, o meu parecer que se pode representar o mencionado drama. Tomo a liberdade de emitir a minha opinião para abreviar a censura (...).*²⁷¹

Mais original, podemos deduzir diante do provincianismo local, é a posição do comediógrafo diante da dramaturgia de Lewis. Pena defende que a loucura de amor do frade é uma história que merece ser contada. Ao justificar que esse pacto, e por si só um castigo. A originalidade dessa posição é entendida a partir da estrutura que a sociedade brasileira apresentava no período imperial.

Essas informações reforçam a nossa crença de que a busca de um espaço legítimo de atuação foi a tônica para Diogo Soares de Bivar, Martins Pena, José Rufino Rodrigues Vasconcellos e outros que se reuniram a partir das conveniências de um *habitus* de classe, ou seja, uma percepção política, cultural e estética para construção desta instituição. Em Bourdieu encontramos a fundamentação desta afirmação, quando sinaliza que a formação de um *habitus* de classe, (...) *exprime o modo de percepção, de pensamento e de captação próprio de uma época, de uma classe, de uma fração de classe ou de um grupamento artístico*.²⁷²

A criação de instrumentos de controle dos espaços, ou as “licenças públicas”, tinha o propósito de manter o controle da festa, pela *Intendência da polícia*, promover

²⁷⁰ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E. 2 9.

²⁷¹ KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de Pincenê e Gravata. Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981. Col. Edições do Pasquim, v. 113. p 84 - por Magalhães Júnior, R. Op. Cit p 109.

²⁷² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 283.

uma moralização de manifestações a partir da dicotomia entre o baixo cômico da praça e um “teatro da Corte”. Émile Adet no artigo “*Da arte dramática no Brasil*” na *Minerva Brasiliense*, em janeiro de 1844, se diz indignado com a necessidade “*de um conselho de censura para produções literárias*”, porém, afirma sua importância:

(...), pois que ninguém cuida em rejeitar obras imorais, que ofendam o gosto e a razão, e que produzem os resultados de que falamos. Porém seja o Conservatório Dramático chamado a pronunciar sobre uma porção das obras que sobem à cena, judicioso e sem parcialidade; que, sobretudo, aferrados à uma escola, não tenham seus membros por sistema aceitar ou rejeitar tudo quanto pertence a uma ou outra; enfim sejam sempre movidos pela razão sã, e nunca pela paixão. ²⁷³

O controle se deu a partir do discurso que prega essa ruptura, para atender às novas demandas da sociedade da Corte. Para Dayse Ventura, a “*(...) liberdade está condicionada aos desígnios do Estado que percebe a sua autoridade como base de uma ordem que ganha consistência no movimento de civilizar a Casa e dominar a Rua*”. Um dos fatores que corrobora para a primazia da *Intendência de Polícia* no controle da sociedade imperial está, de certo modo, vinculado à questão da centralização política após o período mais crítico da Regência, quando as *instituições policiais apresentam-se como um instrumento ordenador dentro e fora do mundo do governo.* ²⁷⁴

O corpo policial da Corte, enquanto instituição representa a estrutura mais concreta do projeto de centralização política do Estado. Andréa Slemian, em artigo, discorre sobre os meios utilizados pelo Estado para um arranjo institucional imperial, diante dessas contradições da sociedade. Slemian desenvolve a hipótese de que no período entre 1822 a 1834, já se percebe:

(...) um distanciamento entre a estrutura político-constitucional construída e demandas múltiplas de setores da sociedade (inclusive daqueles incluídos politicamente), de forma a produzir uma profunda tensão no seu equacionamento por parte do nascente Estado que se manifestaria, de forma violenta, nos anos da Regência. ²⁷⁵

²⁷³ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 371. *Op. cit.* ADET, Émile. *Da arte dramática no Brasil*. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, número 5, 1 de Jan. 1844, volume, 1, pp. 154-157.

²⁷⁴ VENTURA, Dayse Mary do Carmo. *Quem ri consente: a construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Pena*. Dissertação de Mestrado. Niterói; PPGH da UFF, 1993. p 74.

²⁷⁵ SLEMIAN, Andréa. *Os canais de representação política nos primórdios do Império: apontamentos para um estudo da relação entre Estado e sociedade no Brasil (c.1822-1834)* *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 34-51, 2007.

As disputas de jurisdição entre os atores sociais nos ajudam a compreender que as relações decorrentes da estruturação do Estado Imperial nesse processo de fundamentação institucional colocam em jogo o controle político sobre as operações simbólicas na esfera teatral, ou seja, o *Conservatório*, enquanto instituição intenta realiza-se a partir da delegação do capital político a um grupo e, pressupõe, de acordo ainda com Bourdieu, a objetivação desse capital, através desse grupo (...) *em instituições permanentes, a sua materialização em “máquinas” políticas, em postos e instrumentos de mobilização e a sua reprodução contínua por mecanismos e estratégias.*²⁷⁶

Como afirma Silvia Cristina Martins de Souza, ainda que a instituição não tivesse força para interferir nas decisões da política nacional o grupo pertencia à estrutura de poder (...) *seus membros usufruíam certa posição de prestígio e status, pois estavam imediatamente vinculados a planos mais amplos de unificação nacional.*²⁷⁷ Nos Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático, documento de fundação do instituto, a afirmação de suas pretensões em participar (...) *mais efetivamente da formulação e implementação de políticas oficiais (...)*²⁷⁸ indica o alinhamento e compromisso com o poder instituído. Esta “participação” significava estender para o campo simbólico a esfera das políticas oficiais do Estado Imperial ou, como afirma Castells, a organização (...) *introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no sentido de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais,*²⁷⁹ objetiva estabelecer regras para dar unidade à ação desses atores.

Podemos analisar esse “palco de disputas” a partir desse mercado de bens simbólicos, pois envolve a produção cultural que almeja a erudição da sociedade. Bourdieu afirma que as produções das obras no campo erudito estão condicionadas a capacidade de assimilação do público consumidor dessas obras, caracterizando essas condições como “puras” “abstratas” e “esotéricas”. Para o autor, por se dirigir a um grupo específico, uma “obra” impõe exigências para sua compreensão, “(...) *um tipo de disposição adequado.*” Por outro lado, os enfoques específicos, estão retoricamente fechados para outras interpretações porque estão fundamentados numa perspectiva do grupo ao qual, previamente, se destina. Por fim, a “*estrutura complexa que exige*

²⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 194.

²⁷⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas – SP: Editora Unicamp, CECULT, 2002. p 147.

²⁷⁸ *Idem*, p 145.

²⁷⁹ CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Vol. 2 p 24.

sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores”,²⁸⁰ inviabiliza sua compreensão por todos os seguimentos da sociedade.

Para a compreensão desse elitismo da proposta institucional, além das razões já citadas, não percamos de vista que o *Conservatório Dramático Brasileiro* foi concebido a partir de uma idéia aproximada do similar *Conservatoire Dramatique de Paris* e do *Conservatório Dramático de Portugal* sob a influência de Almeida Garret tendo, na sua origem o propósito de fundamentar a produção dramática. O parentesco com outras instituições, também nos ajuda a aferir as questões que se referem à contextualidade histórica do Conservatório brasileiro, principalmente em relação às políticas do Estado imperial.

Em Portugal, segundo as circulares emanadas por aquele Conservatório, a preocupação dos censores da instituição, com o propósito de animar as artes dramáticas, visava de início, tão somente a correção e não a exigência de fidelidade das tantas versões de originais franceses e italianos ou o mérito dramático de uma dramaturgia original. Essencialmente, o propósito devia (...) *restringir-se a “alguma indispensável correção nos erros de linguagem e em observar quaisquer defeitos que ofendam os bons costumes”*.²⁸¹ Ao instituir-se, o *Conservatório Dramático* buscará a legitimidade para produzir novos significados integrando os significados e assim produzir novas referências.

A partir das referências e objetivos para a consolidação do *Conservatório Dramático*, os desvios tangenciais dos propósitos iniciais denotam sua capacidade, enquanto documento da época, de reverberar uma política cultural do Estado através de seus atores institucionais. De acordo com Silvia Cristina Martins de Souza, 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 ideia já constava de um dos artigos orgânicos da associação, o de número 12. Nele o conservatório colocava-se à disposição do governo imperial (...).*²⁸²

²⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 116.

²⁸¹ Cf. DG, 28 Jun., 1841: 6 In VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa, Portugal: Edição Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2005. p 217.

²⁸² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 145.

No que se refere às relações entre o Estado e as instituições de caráter simbólico, como o Conservatório, pode-se observar que essas últimas procuram demonstrar sua necessidade de existência para a sustentação dos projetos políticos do Estado. Ao se comparar os conservatórios brasileiro e português: veremos que o principal argumento tanto no *Conservatório* brasileiro, como ao longo da existência do *Conservatório* português diz respeito à proteção da moral pública.²⁸³ Segundo Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos, o *objetivo da censura moral (a que depois se acrescenta a palavra “política”) é evitar que se cometam ultrajes à “religião e aos costumes ou se converta o palco em instrumento de sátiras pessoais”*.²⁸⁴ Porém, a intromissão da Intendência de Polícia nos “assuntos teatrais”, no caso brasileiro, se deveu muito mais à dimensão desse campo²⁸⁵ que à própria necessidade de salvaguardar os símbolos nacionais num Estado recém independente.

No âmbito dessa análise comparativa, torna-se mais evidente as disputas e as divergências entre os atores sociais em suas respectivas funções institucionalizadas, pois o Estado brasileiro, matriz geradora dessa ação institucional, impõe a esses atores o seu projeto. O campo de ação e de controle do *Conservatório Dramático* não atendia na totalidade do campo simbólico, assim, essas atribuições de controle eram divididas com a *intendência da polícia*²⁸⁶ que tinha atribuições diversas que, essencialmente, visavam civilizar a população da cidade do Rio de Janeiro, *extirpando certos hábitos e costumes, consideradas, (...) vícios, aceitáveis somente em uma colônia, e não em uma corte*.²⁸⁷ O objetivo era estabelecer uma (...) *nova forma de dominação a partir da instituição de elementos de civilidade os quais intentavam a ordenação do seu espaço urbano. (...)*²⁸⁸

²⁸³ Cf. O Conservatório português tinha um objetivo essencialmente moralizador. Essa moral de fundo religioso está implícita nos comentários dos censores às peças apreciadas: *Todo o Governo equitável deve não só promover, mas sustentar zelosamente as instituições que mais concorrem para o bem público. “O teatro, levado à sua pureza, é considerado por uma política esclarecida, como a melhor escola dos costumes e conseqüente apoio dos Estados”, escreve Nolasco da Cunha, no parecer que emite relativamente ao texto de Aragão, A Rainha Santa Isabel e Dom Dinis, que muito elogia por “reivindicar a moralidade ultrajada e a restituição das virtudes pátrias”. In. VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. O drama histórico português do século XIX (1836-56). Lisboa, Portugal: Edição Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2005. p 236. Apud: Aragão, 1854: p 62.*

²⁸⁴ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. O drama histórico português do século XIX (1836-56). Lisboa, Portugal: Edição Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2005. p 220.

²⁸⁵ Cf. *Refiro-me aqui a extensão desse campo de produção simbólica que, principalmente em dias de festas, alcançava as praças do Rio de Janeiro.*

²⁸⁶ Cf. A Intendência de Polícia, similar à que havia em Lisboa, foi criada por decreto em 10 de maio de 1808, pelo príncipe regente com o objetivo de que essa instituição realizasse obras de melhoramento, além de policias as ruas, reprimindo o crime e disciplinando a população e imprimindo novos hábitos mais “civilizados” e de acordo com a nova ordem pública urbana. Sobre a tarefa da *Intendência de Polícia da Corte* ver em: HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

²⁸⁷ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 131

²⁸⁸ *Idem*, p 131.

Registra-se uma preocupação com a ordem pública e a “educação estética” era um requisito para alcançá-lo. Assim, percebemos em determinadas posturas uma crítica a essa falta de civilidade – ordem e educação estética. Segundo Múcio da Paixão *competia à polícia prestar mão forte à decisão da censura, para que fossem respeitadas as suas emendas, cortes ou retoques aconselhados (...)*.²⁸⁹

A “institucionalização” desse setor da sociedade implicou uma acirrada disputa pelo exercício legítimo do poder sobre os processos culturais e sociais dispares. No *folhetim* do dia 10 de agosto de 1847, em que Martins Pena comentou a ópera *Elixir d’Amore* de Donizetti parece-nos que o comediógrafo exagerou nas cores para pintar os amadorismos que cercavam a cena nacional;

[...] um cavalo magro, trôpego e raquítico, que vinha conduzido pelo freio por duas figuras heteróclitas; [...]. O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado; atirou-lhe o cocheiro uma chicotada, e ele deu um arranco; o homem da destra sofreu-o; mas o bom rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembléia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante; [...] não o puderam conter; o carro impelido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante; o charlatão, o turco e o lacaio, vendo-se em risco de serem precipitados na orquestra, que já se alvoroçava, saltaram com presteza para o chão no meio da apupada que se levantou da platéia; o ponto meteu a cabeça para dentro da concha como uma tartaruga, e as coristas deitaram a fugir, espavoridas quais tímidas ovelhas. [...] O imoderado riso que se apoderou de todas as pessoas que estavam no teatro, o tropel do cavalo no tablado, o ruído das rodas, fizeram um todo confuso que durou por alguns minutos [...].²⁹⁰

Façamos um aparte sobre essas improvisações e excentricidades da cena que serviu para ilustrar, principalmente através dos folhetins, um despreparo que justificaria a existência do *Conservatório Dramático*, como também a necessidade da ordem pública. Diante dessa cena narrada por Martins Pena, pode-se recorrer à questão levantada por Peter L. Berger e Thomas Luckmann: *Qual é a relação das diversas instituições umas com as outras nos níveis de desempenho e significação?*²⁹¹

A reestruturação interna da polícia do Rio de Janeiro na reforma judicial de 1841,²⁹² que passou a ser diretamente subordinada ao ministro da Justiça, sem dúvida,

²⁸⁹ PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d. p 505.

²⁹⁰ PENA, Luis Carlos Martins. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965. p 320.

²⁹¹ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 113.

²⁹² Cf. Essa reestruturação da polícia do Rio de Janeiro em 1841 pode ser consultada em, HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

representa um fator determinante para o entendimento de que sua jurisdição pudesse ser estendida e corrobora, também, com a ideia de ordem no período de centralização, quando se buscou maior controle da sociedade. Além da delimitação dos poderes de jurisdição entre o *Conservatório*, a intendência da polícia da Corte, os inspetores dos teatros e, ainda, especificamente, do *Teatro Imperial São Pedro Alcântara*,²⁹³ alçado à categoria teatro oficial da Família Real, a influência da relação entre o Estado e a religião impunha, às instâncias de controle, a preocupação com uma moralidade cristã herdada do período colonial.

Outro fator determinante para dar suporte ao teatro era a concessão de loterias²⁹⁴ para subsidiar as produções, e indicava um interesse de que o teatro pudesse cumprir um papel civilizador, embora nem sempre a loteria fosse capaz de sanar suas dificuldades financeiras, como atesta Martins Pena nos *Folhetim* publicado em 29 de junho de 1847, ao criticar a falta de recursos e, principalmente, de políticas públicas que pudessem reverter um quadro grave de falta de recursos.

*O produto da loteria passada foi penhorado pela fazenda pública pelos alugueis do teatro de S. Januário, (...). Aos proprietários da casa devem-se contos de réis por meses de aluguel. Outros credores existem que nos absteremos de nomear.*²⁹⁵

De acordo com a observação de Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos,²⁹⁶ em Portugal, no decorrer do processo de organização institucional, o *subsídio* era uma forma de estabelecer e exigir, num primeiro momento, o compromisso com as normas institucionais, pois o “licenciamento” pelo Conservatório português (...) *não era até então, condição obrigatória para a sua subida à cena, desde que em teatros não subsidiados. Aliás, algumas das peças agora licenciadas já tinham estado em palco*

²⁹³ Cf. A própria “apropriação” do *Theatro Imperial São Pedro Alcântara* oficialmente o Teatro da Família Imperial e, que nessa condição impele Diogo Soares à cobrança de equidade perante a instituição que preside, sugerindo em algumas correspondências, que o mesmo agia à revelia da “cartilha” do *Conservatório Brasileiro*. O Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, reedificação do Real Theatro de São João, incendiado em 25 de março de 1824, O teatro possuía 100 camarotes, distribuídos em quatro ordens, com capacidade para umas 300 pessoas, separados por um gradil dourado da platéia que acomodava aproximadamente 600 espectadores. Ao centro ficava o camarote imperial, ornado com o brasão do império. O teatro mudou de nome em 03 de maio de 1831, passando a chamar-se Theatro Constitucional Fluminense. In SOUSA, J. Galante de. O teatro no Brasil. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960. v. 1, p. 284-9.

²⁹⁴ Cf. O Anúncio 19 [Os anúncios são numerados continuamente, independente da seção] do *Jornal do Comércio* de 03/01/1828, trazia a *lista da presente loteria do Imperial Theatro de S. Pedro d’Alcântara, acha-se na loja do Barbeiro na rua da Quitanda n. 238, entre a rua das Violas e dos Pescadores.*

²⁹⁵ PENA, L. C. Martins. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965. p 270.

²⁹⁶ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa, Portugal: Edição Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia., 2005. p 236.

*antes de se sujeitarem ao parecer dos censores.*²⁹⁷ O que observamos no Conservatório Brasileiro, principalmente através da presidência de Diogo de Bivar, é uma preocupação para que nenhum teatro fique fora da alçada institucional.

Para compor o aparelhamento do poder do Estado brasileiro, várias instituições foram criadas. Essas instituições eram, em sua maioria, adequações de antigas estruturas da Corte portuguesa às novas condições, mas, não se resumem apenas nisso, como afirma Pechman, o *Conservatório Dramático*, o *IHGB* e tantas outras instituições não foram criados apenas *para o deleite de seus pares (...)*. *Essas instituições têm como “missão” colocar o país no fluxo civilizatório europeu e, por isso mesmo, buscam um padrão civilizatório (...)*.²⁹⁸

A necessidade de “institucionalização” e de elementos da investidura para este ofício pressupõe, naturalmente, uma negociação nas formas de agir desses “atores”, como afirma Bourdieu, (...) *assim como a instituição consiste em atribuir propriedades de natureza social como se fossem propriedades de natureza natural, o rito de instituição tende logicamente, (...) a integrar as oposições propriamente sociais.*²⁹⁹ Pouco antes, como sinalizava o *Regulamento de 31 de Janeiro de 1842 do Código do Processo no Brasil*,³⁰⁰ cabia ao *chefe de policia* a missão de coordenar as ações de censura, bem como fazer frente às questões da ordem pública, como explicita o *Art. 135* ao afirmar que qualquer representação teatral deveria, antes de subir à cena, ser inspecionado pelo chefe de policia,³⁰¹ o nascimento do *Conservatório Dramático* não trouxe mudanças significativas nessa geografia do controle.

A compreensão dessas ações de afirmação das instituições recém-criadas motiva-nos a pensar na constituição desses grupos. Assim, homens como Diogo Soares de Bivar, o cônego Justino e Martins Pena tinham convicção da importância de que o

²⁹⁷ *Idem*, p 213.

²⁹⁸ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estretamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 31.

²⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996. p 98.

³⁰⁰ Cf. Faço uso da compilação organizada por Araujo Filgueiras Junior (1841-1895). *Edição de 1874 do Código de Processo do Império do Brasil. Apresenta notas dos Poderes Legislativo, Executivo e Judiciário que trouxeram alterações ou deram interpretação às várias disposições das leis que formam o texto. Estão reunidas diversos regulamentos e disposições de leis que se encontravam esparsas na coleção de leis do Império.*

³⁰¹ Cf. Para esse entendimento sobre a jurisdição da polícia no controle sobre a atividade teatral estou me referindo ao Código do Processo Civil no Brasil. *Nenhum teatro, casa de espectáculo, circo, amphitheatro ou qualquer outra armação permanente ou temporaria, para representação de peças dramaticas ou mimicas, jogos, cavalhadas, dansas e outros quaesquer divertimentos licitos, poderá ser patente ao publico, sem que primeiramente tenha sido inspecionado pelo chefe de policia ou delegado respectivo, que fará verificar se a construcção ou arranjo é tal que afiance a segurança e commodidade dos espectadores.* JUNIOR. Araujo Filgueiras. *Código do Processo Civil no Brasil*. Rio de Janeiro: Em casa dos Editores-Proprietarios Eduardo & Henrique Laemmert, Rua do Ouvidor, 66. 1874.

Conservatório Dramático seria um projeto modernizador da cena dramática e iria promover o desenvolvimento da arte nacional.

A ideia de um *habitus* de classe aparece nitidamente em uma carta enviada ao Imperador D. Pedro II, onde os idealizadores da instituição defenderam a importância da censura a ser feita pelo *Conservatório* com as seguintes palavras:

*Senhor. A Arte Dramática é por certo uma das mais belas e das mais úteis e a necessidade de dar-lhe alguma direção no Brasil, que seja conducente aos fins a que se ela propõe na emenda dos costumes, na pureza da linguagem e na escola do bom gosto é tão óbvia que não carece de demonstração.*³⁰²

O que podemos observar nessa “campanha” de construção do *Conservatório Dramático* é a ação de uma rede de ligações que é o produto de estratégias de investimento social (...) *consciente ou inconscientemente orientadas para a instituição ou a reprodução de relações sociais diretamente utilizáveis, a curto ou longo prazo, isto é, orientadas para a transformação de relações contingentes (...)*³⁰³

Pouco antes da instituição do Conservatório temos um quadro de reorganização política em que o Estado não poderia prescindir da ordem pública nesses recintos, assim no Capítulo IV, do *Regulamento de 31 de Janeiro de 1842 do Código do Processo no Brasil*, que trata “*Das [atribuições] dos empregados de policia*”, afirma:

*[Inspeccionar] os [theatros] e [espectaculos] [publicos], [fiscalizando] a execução dos seus respectivos Regimentos, e podendo delegar esta [inspeção] no caso de impossibilidade de a exercer por si mesmos, na [fórma] dos respectivos Regulamentos, ás autoridades [judiciárias] ou administrativas dos lugares.*³⁰⁴

O sentido maior para a existência de uma instituição é estipular as regras de um determinado campo de ação. Num primeiro momento, na ausência de uma instituição específica, a organização desses campos se dá através das leis constituídas pelo Estado. No Art. 132 do *Regulamento de 31 de Janeiro de 1842 do Código do Processo no Brasil*, percebemos que a atuação do corpo policial não se restringia somente às questões da ordem pública, mas também a observação das “mensagens desses

³⁰² Documento da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, datado de 12/03/1843, referência 4,3,30.

³⁰³ BOURDIEU, Pierre. *O capital social* – notas provisórias. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. M. *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p 68.

³⁰⁴ JUNIOR, Araujo Filgueiras. *Código do Processo no Brasil*. Rio de Janeiro: Em casa dos Editores-Proprietarios Eduardo & Henrique Laemmert, 66, Rua do Ouvidor, 66. 1874. No adendo: *A inspeção da policia não póde ser exercida nos theatros, cujas representações são gratuitas e mediante convites não transferiveis. Circular de 11 de Outubro de 1865.*

espetáculos”, embora devemos acreditar que não houvesse qualquer cuidado específico nesse sentido, valendo a justificativa da manutenção da “ordem” nos espaços de aglomeração. O Artigo informava que:

*(...) Os chefes de policia nos termos em que residirem, e os delegados nos outros, não (consentirão) que se levem a [efeito] nas ruas, praças e [arraiaes], [aquelles espectaculos públicos] que não [forem] [autorizados] na conformidade do art. 66, § 12 da Lei do 1º de Outubro de 1828, e os que [fôrem immoraes], ou dos [quaes possão] resultar desastres e perigo ao [publico] e aos particulares.*³⁰⁵

Aos inspetores e chefes de polícia eram designados os camarotes ou não havendo os camarotes (...) *ser-lhe-ha sempre franqueada a entrada gratuita*. Na Seção VII, no Art. 141 temos a confirmação de que havia uma preocupação do Estado em relação à segurança pública, pois a relação entre os técnicos e os teatros da Corte estava assegurada pela lei: *Os chefes de policia e delegados,*

*(...) [obrigarão] os empregados no [scenario], impondo-lhes a pena de multa até 100\$000, ou de prisão até um [mez], enquanto não estiverem findos ou dissolvidos os seus contratos, a que os [cumprão], para que se não [interrompão] os [espectaculos], ou deixem de cumprir-se as promessas feitas ao [publico].*³⁰⁶

Este fragmento do artigo indica as preocupações das autoridades em relação a ordem pública como a insatisfação da platéia pelo descumprimento das funções previamente anunciadas. A educação “civilizada” pressupunha um novo comportamento da platéia, ou seja, estava além da alçada do Conservatório. A própria divisão na plateia, como informa Martins Pena, que (...) *tem-se tornado uma praça de touros*, ao estabelecer suas preferências e daí a formação de *partidos teatrais*³⁰⁷ que causavam apreensão às autoridades “*onde alguns moços de boa educação debatem-se como energúmenos, por três ou quatro cantoras, que sem dúvida riem-se deles e de seus acessos.*”³⁰⁸ Essas ações constituem espaços de conflitos onde a Intendência de Polícia atua.

³⁰⁵ Idem.

³⁰⁶ JUNIOR Araujo Filgueiras *Código do Processo no Brasil*. Rio de Janeiro: Em casa dos Editores-Proprietarios Eduardo & Henrique Laemmert, Rua do Ouvidor, 66. 1874. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

³⁰⁷ Cf. Podemos entender essa ideia de *partidos teatrais* a partir de Martins Pena, que através dos Folhetins nos informa tratar-se de grupos que prestam homenagem a determinadas divas, demonstrando inclusive certa aversão às outras. In MARTINS PENA, L. C. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965. p 209.

³⁰⁸ PENA. Martins L. C. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965. p 209.

A questão dos *partidos teatrais* é apresentada em forma de drama nos folhetins, de 03 de maio de 1847. Nessa composição Martins Pena apresenta de forma irônica o provincianismo de uma plateia, justificando a necessidade de um projeto de educação que o conservatório deveria encampar, descreve assim, passo-a-passo, o drama “*Os Partidos teatrais ou as Loucuras da Mocidade*”, segundo Pena, nada falta a esse drama (...) *tipos cômicos e ridículos: amor, ciúmes, ambição, furor, desejo de renome e glória, interesse, pretensões amorosas (...)*. No desenrolar da cena aparecem os tipos cômicos como o

*(...) tolo, com o simplório, com o pateta das luminárias, com o [dilettante] idiota, com o sandeu linguarudo, com o ignorante pretensioso. O senhor Chefe de Polícia dirige para a plateia algumas palavras que não foram ouvidas, e para que mais crescesse a vozeria, batiam ruidosos com mãos e pés nos bancos, e soltavam agudos gritos e assobios [...].*³⁰⁹

Outra questão que dizia respeito à segurança pública era o cumprimento dos horários dos espetáculos, nos folhetins, de 26 de maio de 1847, Martins Pena registrou um relato, muito bem humorado, sobre uma terrível epidemia, de nome “Cobrecolite” que nos parece um movimento dos funcionários por pagamento.

*Afirma-nos o doutor que terrível epidemia está grassando presentemente entre os empregados do teatro. As pessoas atacadas pelo mal principiam por ficarem tristes e embezerradas (...). O doutor, que é pessoa muito versada no grego, dá a este flagelo o nome de cobrecolite, que em vulgar quer dizer cólica pelos cobres (...).*³¹⁰

Temendo movimentos reivindicatórios dos empregados do teatro, o que poderia representar distúrbios indesejáveis para a ordem imperial, o *Art. 136* informava que o diretor ou empresário deveria apresentar-se e notificar previamente ao chefe de polícia, delegado ou autoridade encarregada da inspeção do teatro ou espetáculo, o horário em que a função deveria começar e findar, se o mesmo se realizaria de dia ou de noite, e o número dos espectadores.

O *Conservatório Dramático Brasileiro*, como estratégia de ação, buscou atender às necessidades do Governo, pela responsabilidade dos seus juízos de mérito e qualidade sobre os originais a serem representados na Corte. João Caetano era um dos

³⁰⁹ *Idem*, p 216.

³¹⁰ PENA, Martins L. C. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965. p 241.

conselheiros do órgão e, em parecer formulado sobre a peça *Ruy Blas*, de Vitor Hugo, a *encenação do drama de Victor Hugo fora proibida no Brasil, é curioso notar, por de um parecer de João Caetano, acolhido em 1845 pelo Conservatório Dramático.*³¹¹

João Caetano proibiu a exibição nos palcos da Corte, constando em suas razões o seguinte argumento:

*(...) Um laçao apaixonou-se pela Rainha da Espanha, esposa de Carlos II. Não será por meu voto que o Conservatório Dramático Brasileiro permitirá a apresentação deste espetáculo ao público da capital da única monarquia da América, máxime quando é notório o próximo parentesco que une SS. MM. II. o Imperador e a Imperatriz do Brasil à Família Real da Espanha.*³¹²

Motivação havia de sobra, pois João Caetano, habilitado à circular com temas da Corte, sabia que os temas das traições palacianas (*ainda mais da Rainha da Espanha*), da mesma linha da Casa Imperial do Brasil poderiam irritar os humores da Casa Real. O ator e empresário teatral João Caetano por esse ato, comunica *sua identidade, quer no sentido de que ele a exprime e a impõe perante todos (...) quer notificando-lhe assim com autoridade o que esse alguém é e o que deve ser,*³¹³ como afirma Bourdieu. Esse ato não nasceu do acaso, ao contrário, antes da investidura, uma série de fatores nos ajuda a perceber a incorporação desses atores sociais a partir de *habitus* de classe, que almeja a construção institucional como forma de projetar uma nação civilizada.

Segundo Peter L. Berger, & Thomas Luckmann, o (...) *universo simbólico também ordena a história. Localiza todos os acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro.*³¹⁴ O presidente do Conservatório Dramático Diogo Soares Silva de Bivar, o primeiro secretário José Rufino, e o 2.^o Secretário Luis Carlos Martins Pena, assinaram o pedido para que o Imperador acolhesse e legitimasse a fundação do *Conservatório Dramático Brasileiro* em 18 de Março de 1843.

³¹¹ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. 1972. p 92-93.

³¹² Biblioteca Nacional Seção de Manuscritos Arquivo do Conservatório Dramático. *Op. Cit.* PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. 1972. p 92-93.

³¹³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996. p 101.

³¹⁴ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. - 29^o ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p 140.

*Senhor, V.S.I. que ama e cultiva as letras e que e que as favorece e anima, [hade] sem dúvida Acolher Benigno aos [supplicantes]. É [permittindo] e [authorizando] a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro: Se Dignará para este [efeito] de [aprovar] e [...] os Artigos que para a sua instalação e regimento, organizarão os [supplicantes] e que [elles] mui respeitosa e deposita [...] mas Augustas Mãos de Vossa [Magestade] Imperial.*³¹⁵

Para entendermos as condições especiais de afirmação desses atores institucionais precisamos compreender as condições em que realizavam suas produções. Martins Pena na análise de Amália Costa criticou:

*(...) os ridículos e as mazelas da sociedade da época; a desorganização dos serviços públicos; a exploração do sentimento religioso ou a religião mal compreendida; o preconceito contra o estrangeiro, por parte de uns, e a atração por tudo que não é nosso, por parte de outros; a ladroeira dos comerciantes; o contrabando de escravos; o regime do pistolão; o recrutamento de rapazes para as guerras do sul; o suborno das autoridades; a carestia da vida; a má prática de escolherem os pais a profissão dos filhos e o marido das filhas.*³¹⁶

Para contextualização da produção cultural da época, tomamos o estudo de Norbert Elias como referência para pensarmos a produção e organização da arte na “sociedade da corte” tropical. Assim, nas disputas entre as instituições do poder simbólico, a partir do modelo descrito por Norbert Elias, temos em Martins Pena um representante de uma “classe”, ou seja, um combativo ator social de um grupo que (...) *adquire existência ao longo do processo de luta, que leva à gradual aquisição de identidade cultural e política.*³¹⁷ De acordo com Gabriel Vieira Noronha e Luiz Guilherme B. S. Rocha, em *Mozart: uma sociologia de um gênio*, Elias analisa:

(...) uma espécie de habitus do jovem músico. Trata-se de uma proposta teórica capaz de historicizar a figura do gênio, com base na análise da trajetória individual (social) de Mozart, considerado um músico magnífico. O contexto social aparece em conexão à vida e à obra do trabalho de Mozart; a figuração estava em mutação. De uma

³¹⁵ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E.2.9. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

³¹⁶ Martins Pena: Comédias / [apresentação] por Amália Costa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1979. (Série Nossos Clássicos, n.º 56.)

³¹⁷ Cf. O uso do termo “classe” aqui, é tomado a partir de Thompson, que refuta a concepção clássica marxista, onde o termo é definido segundo “(...) a posição dentro da estrutura econômica ou da relação com os meios de produção.” DESAN, Suzanne. *Massas, comunidades e ritual na obra de E. P. Thompson e Natalie Davis.* In HUNT, Lynn. *A nova História Cultural.* São Paulo; Martins Fontes 2001. p 69.

*sociedade “da corte” a uma sociedade “burguesa”, no campo artístico, era a passagem da arte do artesão à arte do artista.*³¹⁸

Toda obra do “gênio” é analisada a partir da sua experiência individual, ou seja, diante da convivência com detentores do capital simbólico e financeiro, a nobreza. Neste sentido, a partir de sua experiência individual Mozart tentará transformar as regras do campo artístico reinantes à época da Sociedade da Corte, ainda sem condições históricas para o desenvolvimento do artista autônomo. Análoga à situação estudada por Norbert Elias, observadas evidentemente as contextualizações de cada sociedade, no Brasil, que aspirava pertencer ao mundo europeu, percebemos uma estrutura que rege o Campo artístico na submissão desses artistas e produtores à tutela da Corte, ou seja, a produção local, embora não fosse feita em sua totalidade sob encomenda do Rei, grande parte dos artistas e até companhias inteiras eram contratados na Europa, como afirma Martins Pena nos folhetins. Sem uma mediação dos folhetins o público perderia um registro crítico que chegou até nós:

*A crítica folhetesca mescla registros de pensamento e pontos de vistas; é uma crônica em que a opinião pessoal do autor, suas impressões superficiais e suas convicções profundas se somam para analisar um fenômeno artístico passageiro; sem possibilidades de ser registrado na íntegra, cumpre ao crítico fazê-lo, muitas vezes, quantas forem necessárias.*³¹⁹

É a partir desses folhetins que percebemos um “jogo” de afirmação institucional entre o *Conservatório Dramático*, o Chefe de polícia da Corte, e os próprios inspetores dos teatros como instituição, que objetiva educar os sentidos teve uma outra função: ser o espaço de crítica e correção das instituições da sociedade brasileira. As questões, muitas vezes, se colocavam de forma imperativa sob o ponto de vista do bom senso, segundo Wilson Martins, a (...) *Beatriz lida pelos senhores do Conservatório e, em particular, pelo relator Diogo Soares da Silva Bivar, foi definitivamente excomungada por “imoral”. Ele havia, entretanto, refundido completamente o texto original (...).*³²⁰

No conjunto de correspondências que se segue, podemos averiguar que as autoridades envolvidas nas questões do controle simbólico, se esforçavam tanto em

³¹⁸ NORONHA, Gabriel Vieira. ROCHA, Luiz Guilherme Burlamaqui Soares Porto. *Elias e Bourdieu - Para uma sociologia histórica, ou seria uma história sociológica?* Revista *Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 47-58, 30 mar. 2008. Anual. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 2 setembro. 2009.

³¹⁹ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica – A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 202.

³²⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira* Vol. II (1794 – 1855) São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1977-78. p 355.

atender às demandas do Estado como também reforçavam o desejo de legitimar seus espaços de ação. Numa correspondência oficial de 12 de Março de 1845 o presidente do *Conservatório Dramático Brasileiro*, Diogo Soares Silva de Bivar, dirigindo-se ao Chefe de Polícia da Corte, fez uma longa explanação justificando a necessidade de que todos atendessem às condições determinadas pelo *Conservatório* nas questões que envolvam os trabalhos dramáticos.

Tendo S. M. O Imperador resolvido em [officio] de S. Ex.^a o Sr. Ministro do Império, dirigido ao Conservatório Dramático Brasileiro, que os [Theatros] da Côrte se fechem desde o dia sexta feira, chamado do Triunfo, até o Domingo de Páscoa inclusive não excetuando mesmo o dia do aniversário natalício de S. M. a Imperatriz, como me foi participado em Aviso de 3 do corrente: e tendo em [oportunamente anunciado] esta Imperial Ordem á [Directoria do Theatro] de S. Francisco, não é sem grande espanto [que] vejo [anunciado] no Jornal do [Commercio] de hoje, que [sabbado] 15 do [corrente] haverá [espetaculo n'aquele Theatro]. Podendo [talves] dar-se algum engano n'este [anuncio], julgo no entretanto do meu dever antes de levar este negocio ao conhecimento do governo, requisitar de V. S.^a providencia [que] entender acertada [por obvias] a infração das Imperiais Ordens, se com effeito há este intento, ou senão [para] que se corrija o [anuncio] por uma declaração pública de modo [que] cesse o [escândalo] e fique salvo o respeito com que todos devemos cumprir as ordens do governo (...).

³²¹

Em resposta, Nicolás da Silva Lisboa, Chefe interino de Polícia da Corte, informou os procedimentos tomados: (...) *devo dizer que as convenientes ordens aos [inspectores] dos [Theatros] de S. Pedro [d'Alcantara] e de S. Francisco [para que] de sexta feira de Triunfo até Domingo de Páscoa não haja [espetáculo] (...).*³²² Em outro momento, uma notificação endereçada ao Conselheiro Manoel Alves Branco, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, enviada pela Secretaria de Polícia da Corte, em 5 de Março de 1844, mostra uma relação intrincada, marcada pela constante disputa de espaço de poder. A correspondência oriunda da Secretária de Polícia informava ao Conselheiro Manoel Alves Branco ter tomados as devidas providências em relação à (...) *copia do [officio] que recebi do [Inspector do Theatro] de São*

³²¹ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.7.9.

³²² Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.7.9.

Januário, no qual comunica as providencias (...) para não subir á [scena] peça alguma sem que seja previamente licenciada pelo Conservatório [Dramático]. ³²³

O jogo de ponderações dos espaços de jurisdição que se estabelece entre os representantes daquelas instituições demonstra a fragilidade dessa organização. Para exemplificar o exercício desse loteamento de espaços podemos citar o aviso de 22 de fevereiro de 1844, quando o Conselheiro de Estado José Carlos de Almeida respondeu a uma reivindicação do Presidente do *Conservatório Dramático Brasileiro*, nos seguintes termos:

Tendo-se nesta data [sollicitado] do Sr. Ministro da Justiça a expedição, com toda [urgência], das convenientes ordens, afim do que nos [Theatros Francez], e de S. Francisco d'esta Côrte se não [ponhão] em [scena] Peças algumas sem que [tenham] sido para isso previamente licenciadas pelo Conservatório [Dramático] Brasileiro (...). ³²⁴

O que demonstra a importância da atuação desses atores no sentido de fazer valer suas prerrogativas através dos canais hierárquicos superiores. E, assim, imediatamente o 1º Secretário do *Conservatório Dramático Brasileiro* Sr. José Rufino Rodrigues Vasconcellos, em 20 de março deu prosseguimento ao documento para fazer cumprir a ordem superior: ou seja, a equiparação dos Teatros de S. Francisco e [Francez] ao *Teatro de S. Pedro de Alcântara*, resolvida em sessão de 19 de março corrente a partir das *disposições do Regimento de 4 de dezembro do [anno] passado.* ³²⁵ O objetivo de toda essa manobra é estender, para todos os teatros, a jurisdição da ação do *Conservatório*. Os Artigos Orgânicos do *Conservatório Dramático Brasileiro* que deram início à gestão dos “assuntos dramáticos”, informam os propósitos do grupo que o instituiu:

Os cidadãos brasileiros abaixo assinados, desejando promover os estudos dramáticos, e melhoramento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua, resolveram formar entre si uma associação debaixo do título e denominação de – Conservatório Dramático. ³²⁶

³²³ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.7.9.

³²⁴ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.7.9.

³²⁵ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.7.9. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

³²⁶ SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 320.

O trabalho de leitura e análise do censor era determinante para a averbação institucional da peça, o que dava a esta atividade uma posição de destaque, porém o poder coercitivo era mais incisivo. O Art. 137, do Decreto n. 425, de 19 de julho de 1845, afirmava que nenhuma representação teria lugar sem que houvesse uma aprovação *e o — visto — do chefe de policia ou do delegado, que o não [concederão] quando [offenda] a moral, a religião e a [decencia publica]*.³²⁷ Ou seja, ainda que o Conservatório requeresse para si a função de controle, as condições em que essas manifestações se davam impunham aos dirigentes a necessidade da força policial. Foi esse Decreto que, segundo J. Galante, estabeleceu as normas para a censura:

*Se for representada alguma peça sem que tenha sido aprovada pelo chefe da polícia, a diretoria fica sujeita à prisão de três meses, e à multa, para cada um dos seus membros, de 100\$000, para os cofres da polícia.*³²⁸

Ainda de acordo com o mesmo Decreto, no Art. 12, a afirmação de que se o censor não puser dúvida à representação da peça, e o presidente se “conformar” com esse voto, expedirá logo a licença.³²⁹ O que reitera os aspectos da coerência dos atores das instituições são os modelos das suas composições (...) *que, segundo a forma e o grau de formalização que adotem, podem ser leis, podem ser normas e, quando não estão enunciadas de maneira manifesta, podem ser pautas, regularidades de comportamento.*³³⁰

Já os artigos 138 e 139 tratava da vigília da autoridade constituída no que se refere a própria atuação dos atores, no sentido de precaverem-se quanto a dar ao uso das

*(...) palavras e gestos um sentido equivoco ou [offensivo] da [decencia] e moral (...), se estendendo até a platéia para que (...) dentro do teatro ou no recinto destinado para o [espectaculo], se observe a ordem, decência e silencio [necessários], fazendo [sahir] [imediatamente] para [fora] os que o merecerem (...).*³³¹

³²⁷ Art. 137, do Decreto número 425, de 19 de julho de 1845. Op. cit. SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 330.

³²⁸ SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 330.

³²⁹ *Idem*, p 334.

³³⁰ BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p 27.

³³¹ Art. 137, do Decreto número 425, de 19 de julho de 1845. Op Cit. SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 330.

As indefinições que ocorreram no início do processo de institucionalização levaram às divergências entre o *Conservatório* e *Polícia e os Inspectores Gerais*, este último, que no Conservatório Dramático português era uma figura a quem se atribuía a responsabilidade de fazer cumprir as normas estabelecidas. No Brasil, com a indefinição dos espaços de atuação e a necessidade de exercer um controle sobre a população fizeram com aqueles que ocuparam posições à frente dessas três instituições entrassem em constante conflito. Numa posição de mediadora do fazer teatro, os *Inspectores Gerais* respondiam no mesmo diapasão à improvisada organização do nosso teatro procurando atender ora ao *Intendente de polícia*, ora à solicitação do *Conservatório*.

Nesse jogo de forças, não podemos esquecer o protagonismo do presidente do *Conservatório Dramático* Diogo Soares que, assumindo uma responsabilidade pela instituição brasileira, procurou, cercar a instituição de zelo. A instituição portuguesa teve em Almeida Garret um dos principais representantes, atribuindo-se ao escritor a organização do teatro português no século XIX. Uma análise comparativa não se encerra nesses expoentes, outras evidências podem nos fornecer um quadro de compreensão dessas instituições. Percebemos esse mesmo intuito nas justificativas apresentadas para a existência de ambos os conservatórios. Enquanto para Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos (...) *a mentalidade oitocentista compatibilizava, sem o menor problema, o espírito liberal e a prática de uma censura que acreditava-se, contribuiria para acautelar a função que consensualmente se atribuía então ao teatro: educar e moralizar*,³³² do nosso lado, essa referência portuguesa está explícita nos Artigos Orgânicos da instituição.³³³

Seguindo as indicações de Pierre Bourdieu, a construção de uma ordem simbólica pelo Conservatório, estrutura o desenvolvimento dos campos sociais. Uma rede que é produto das estratégias de investimento social consciente ou inconscientemente orientadas para a instituição ou a reprodução de relações sociais diretamente utilizáveis, a curto ou longo prazo.³³⁴

³³² VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa, Portugal: Edição Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia., 2005. p 210.

³³³ O *Conservatório Dramático Brasileiro* afirmava nos seus estatutos que seu principal objetivo e fim primário como instituição era: (...) *animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas (...)*. In. Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E.⁷ 9. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

³³⁴ BOURDIEU, Pierre. *O capital social – notas provisórias*. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. M. *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p 68.

A criação do *Conservatório Dramático Brasileiro* obedeceu ao pressuposto da associação de intelectuais consolidada num *habitus* de uma classe formado pelos principais nomes da literatura do século XIX. Precisamente neste fato reside um dos princípios de legitimação do Conservatório. Castoriadis, afirma que as (...) *instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica*,³³⁵ pode-se entender que o Conservatório nasceu das expectativas simbólicas para atender as mudanças no mundo sócio-histórico.

Ao aprovar o Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, regulando a atividade de censura na Corte e nas províncias, o governo imperial consolidou os poderes do *Conservatório* e ratificou a autoridade desses intelectuais empenhados na sua organização. Posteriormente, os confrontos de jurisdição constituem um processo de confronto natural do processo de institucionalização que tem por objetivo a definição do campo de atuação. Ato que terminou por delegar à polícia uma função meramente executiva em relação aos juízos feitos pelo Conservatório. O documento intitulado nota histórica: correspondência do *Conservatório Dramático Brasileiro* de 1843 apresenta:

*Neste [anno] a 30 de Abril, tem lugar a instalação d'este conservatório, [aprovado] pelo governo a 24 do mesmo mês e [anno]. Antes, [porem], (...) em 1840 havia nomeado uma comissão [para] preencher a lacuna que o conservatório fez desaparecer; aquela (...), contudo, era [restricta] apenas ao [Theatro] S. Pedro de Alcântara. De tudo isto existem aqui os documentos.*³³⁶

A partir dos estudos sócio-políticos de Florestan Fernandes, segundo o qual a (...) *eficácia das instituições depende da contribuição que elas dão à seleção das técnicas dos valores que orientam as ações, as relações e as atividades sociais*,³³⁷ pode-se afirmar que o melhor argumento que justifica a escolha do Rio de Janeiro, como cidade mais aberta às inovações e culturalmente mais inovadora é a sua cultura diversificada e receptiva. Segundo Alfredo Bosi, a (...) *cultura exerce uma ação constantemente modificadora e desagregadora sobre as duas instituições sociais*

³³⁵ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982 p.142

³³⁶ Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E.2.9.

³³⁷ FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global. 2006. p 280.

estáveis [Estado e Igreja], exceto nos casos em que estas já a tenham subjugado e circunscrito de todo a seus próprios fins. ³³⁸

As instituições são expressões das sociedades e, assim, nascem com o propósito de manter e reproduzir o pensamento de uma categoria hegemônica. Para entender os confrontos dos processos institucionais na definição dos seus objetivos, podemos recorrer como modelo de ilustração à literatura de Ariano Suassuna, especificamente à obra *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, ³³⁹ numa comparação com as “academias” que surgiram a partir do século XVIII e proliferavam nos salões da elite imperial.

No romance de Suassuna, as ideias para as “sessões acadêmicas” da fictícia cidade demonstram a escolha política dos atores nos processos institucionais: as “sessões de gabinete”, por exemplo, se destinavam (...) *a discutir “Literatura fidalga, fechada, pura, individual, poética e sonhosa”*. ³⁴⁰ Do outro lado, as “sessões populares”, ou aquelas realizadas a pé (...) *nelas, “com os pés no chão”, nos desembaraçávamos “do mofo da literatura burguesa decadente, ligando-nos à realidade, à análise e a crítica dos males sociais”, tudo isso “a pé, como o povo faminto das estradas sertanejas”*. ³⁴¹

Numa análise sobre as perspectivas institucionais para a organização do simbólico não podemos esquecer que ocorreu uma *disputa* entre esses atores sociais também no campo da retórica. Assim o exemplo recolhido do romance de Suassuna coloca a questão da perspectiva política na construção das instituições.

Entendemos que se deve muito à condição de centro administrativo o motivo das disputas institucionais que eram mantidas na cidade do Rio de Janeiro, a separação de duas estéticas num plano simbólico, eram depois conciliadas pela sua dinâmica interativa independentemente desse movimento de separação. Corrobora com essa ideia o confronto das perspectivas culturais que mesclavam *valores da cultura colonizadora e da cultura colonizada* na organização do Estado brasileiro.

³³⁸ Cf. A citação de Alfredo Bosi é baseado em Jakob Burckhardt. In. BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p 17.

³³⁹ Cf. O romance é inspirado em um episódio ocorrido no século XIX, no município sertanejo de São José do Belmonte, a 470 quilômetros da capital, onde uma ceita, tentou fazer ressurgir o rei Dom Sebastião - transformado em uma lenda portuguesa depois de desaparecer na África. Os portugueses sonhavam com a volta do rei que restituiria a nação sob domínio espanhol. A redenção do "rei" para Suassuna – seria uma reação contra o conceito vigente na época, segundo o qual as forças rurais eram o obscurantismo (o mal) e o urbano o progresso (o bem).

³⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p 185.

³⁴¹ SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p 185.

Assim, à situação física privilegiada da cidade foram incorporados o discurso Romântico e seu conservadorismo latente, exemplificado na organização das instituições para a mudança da “barbárie à civilização”. Nessa apropriação discursiva da Cidade sob a tensão da bipolaridade civilização/barbárie tornou-se um tema de maior relevância as (...) *preocupações com a relação entre os costumes do “povo” e a formação da nacionalidade e da civilização brasileira.*³⁴²

Foi com essa perspectiva administrativa que, aos poucos, o espaço da cidade (...) *expandiu com a abertura de novos bairros na zona sul, ocupando áreas entre praias e encostas, como o Catete, Laranjeiras e Botafogo, ou como ao norte, em direção a São Cristóvão e a Cidade Nova.*³⁴³ Paradoxalmente, o que deveria gerar espaços de convivência dessa nova Cidade, como a drenagem e aterramento de mangues, organização de ruas e construção de edifícios, além da *ampliação do abastecimento de água,*³⁴⁴ a expansão da cidade assumiu as disputas que envolveram a preservação dos valores da cultura colonizadora e da cultura colonizada, demarcados na interferência nos espaço, constituindo-se como uma ação política de censura do espaço.

As distâncias construídas no isolamento intelectual das “academias” apresentam-se como um dos principais motivos para que os movimentos “reformadores”, no Brasil, partissem, quase sempre, de cima para baixo, segundo Holanda,³⁴⁵ *de inspiração intelectual, se assim se pode dizer, tanto quanto sentimental (...).* Para este autor a nossa independência, bem como as conquistas liberais (...) *vieram quase de surpresa; a grande massa do povo recebeu-as com displicência, ou hostilidade.*³⁴⁶

Ao investigar as causas dessa dificuldade de se estabelecer um campo de atuação para o *Conservatório Dramático* em meio às querelas de jurisdição com outras instituições, principalmente a Intendência de Polícia, encontraremos um campo de muita diversidade de manifestações artísticas. Essa diversidade demonstra que a dissonância entre as instituições constituía-se, também, como um palco de disputas hierárquicas

³⁴² ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 131.

³⁴³ BORGES, Valdeci Rezende. *A Cidade do Rio de Janeiro imperial: construindo uma cultura de corte* Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 1, p. 121-143, junho 2005.

³⁴⁴ *Idem*, p. 121-143.

³⁴⁵ Cf. *Não emanavam de uma predisposição espiritual e emotiva particular, de uma concepção da vida bem definida e específica, que tivesse chegado a maturidade plena. Os campeões das novas idéias esqueceram-se, com freqüência, de que as formas de vida nem sempre são expressões do arbítrio pessoal, não se “fazem” ou “desfazem” por decreto.* In HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Org. Ricardo Benzaquen de Araújo & Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p 176.

³⁴⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil. Edição (Comemorativa 70 anos)* Organização: Ricardo Benzaquen de Araújo & Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p 176.

refletido num determinado público e na condição e propósitos desses produtores. No caso do teatro, o resultado em cena, para João Roberto Faria,³⁴⁷ estava na dificuldade criativa dos dramaturgos em preencher o vazio histórico e, assim conceber um teatro que pudesse refletir as questões da sociedade que também variava.

O desejo de um passado “trágico” para fins da recompensa “gloriosa” obliterou as condições para a produção de uma dramaturgia “brasileira”. Assim afirmavam: *Nós que não somos aventureiros, que não temos um passado de luta para arrastarmos um presente de cansaço e desesperança, (...) não podemos ter a tragédia, nem o drama e muito menos a comédia.*³⁴⁸

Ao buscar uma identificação ou, como disse Machado, analisando a história da literatura brasileira: ao buscar *vestir-se com as cores do país*,³⁴⁹ a própria produção não se reconhecia historicamente. São essas condições do próprio ineditismo de um teatro a construir que sinalizam para uma disputa desses atores institucionais.

A centralidade autárquica e cultural do Rio de Janeiro contribuiu para que os intelectuais tão logo retornassem à Corte após uma formação acadêmica, assumissem posições elitistas e agissem de modo pragmático em relação à ser incorporado à folha de pagamento do Estado, refletindo as condições da sociedade, ou seja, a lógica do interesse do letrado que, deseja (...) *conquistar o cargo, para galgar o parlamento, até que o assento no Senado lhe dê o comando partidário e a farda ministerial, pomposa na carruagem solene.*³⁵⁰ Esse grupo buscou, para esse fim, se fortalecer numa tradição instauradora de uma nova ordem política e cultural, uma tradição que se construiu a partir de duas balizas, *a experiência nacional e o repertório europeu*. Assim concordamos com Bosi para quem, dialeticamente, (...) *as idéias não são simplesmente importadas, mas filtradas de acordo com as necessidades de grupos locais (...).*³⁵¹

A produção intelectual divorciada de uma realidade a partir da qual deveria ser concebida, serve para ilustrar conhecimento, não refletindo a totalidade da cultura e, a partir daí, pois não interfere, nem pensa suas condições, atuando mais reproduzindo as

³⁴⁷ FARIA João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 2001.p. 577-578.

³⁴⁸ *Idem*, p. 577-578.

³⁴⁹ “*Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. (...) Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional*”. In ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura Brasileira - Instinto de nacionalidade*. Ensaio: 1873.

³⁵⁰ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p 448.

³⁵¹ ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. p 152.

idéias de uma classe. O teatro construído a partir dessa estrutura remete aos arremedos de um teatro das cortes européias. Nas óperas levadas à cena no Teatro de São Pedro de Alcântara, *as primeiras figuras eram boas, mas os coros, compostos de mulatos, mostraram-se miseráveis. Dois negrinhos miseráveis barrigudos, de encarapinhada trunfa, faziam o papel dos filhos de Norma.*³⁵²

O que é possível construir a partir dos documentos que encontramos é que uma divisão promovida a partir do desenvolvimento de um *habitus*, ou ações intelectuais típicas de um determinado grupo. Nilson Alves de Moraes afirma que a produção desses intelectuais se insere ideologicamente, (...) *num processo de dissolução e esvaziamento da política como esforço organizado* (...) ³⁵³ o que reforça uma prática de consenso dos pares que, bloqueando quaisquer tentativas de mudança, mantinham-se no comando.

É singular que seja a partir do discurso do “conhecimento” que os intelectuais atuavam para incorporar a defesa da civilização nas sessões das “academias”. Foi esse grupo de letrados e diletantes que deu o tom de uma *cultura política*³⁵⁴, sendo, segundo Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, *os principais atores da construção do Estado-Nação brasileiro a partir de 1822.*³⁵⁵ Após a independência, a partir de novas demandas surgidas com a organização do Estado brasileiro, quando percebemos a necessidade da afirmação de outras instituições para dar suporte ao recém Estado nos diversos seguimentos.

Esses intelectuais que representam, enquanto grupo, um mesmo projeto de civilização buscam na aproximação com o poder, para formalizar sua atuação, pois: *para colocar em prática...*

(...) um o programa que tinham em pauta, logo cedo os associados do conservatório perceberam que ter um bom trânsito no governo imperial, bem como contar com sua ajuda financeira, configuravam-se elementos essenciais para a sobrevivência da associação. É bastante conhecido o fato de que, fora dos modelos institucionais, o

³⁵² ARÊAS, Vilma Sant’Ana – *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Penna*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p 13.

³⁵³ Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. Por Nilson Alves de Moraes. In GONDAR, Jô e DODEBEL, Vera *O que é Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PPGMS-UNIRIO, 2005. p 92.

³⁵⁴ O termo ‘cultura política’ refere-se às orientações especificamente políticas, às atitudes com respeito ao sistema político, suas diversas partes e o papel dos cidadãos na vida pública. (ALMOND e VERBA, 1989, p. 12). Através desse conceito, visava-se chegar à caracterização daquilo que seria a cultura política de uma nação, definida como “[...] a distribuição particular de padrões de orientação política com respeito a objetos políticos entre os membros da nação” (ALMOND e VERBA, 1989, p. 13), ALMOND, G. & VERBA, S. *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. New York: Sage. 1989. Tradução de Julian Borba in OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, Vol. XI, nº 1, Março, 2005, p. 147-168.

³⁵⁵ NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Corcunda e Constitucionais: a cultura política da independência (1820-1822)* Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2003. p 88.

*“mecenato” de Pedro II foi 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.*³⁵⁶

Essa “compensação” financeira tinha um preço que esses associados terão que arcar. Abrindo mão de sua autonomia intelectual, se declaram afirmativamente como instituição do Estado. Esse objetivo fica explícito nos Artigos orgânicos da instituição como o que confere tais atribuições como a 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.*³⁵⁷

Mesmo após a instituição do *Conservatório Dramático*, ocorreu a necessidade da interferência direta do Estado para regular o exame das peças. O Decreto n. 425, de 19 de Julho de 1845, estabeleceu as regras que deveriam seguir para a censura das Peças, que seriam representadas (...) *nos [Theatros] desta Côrte, e faz extensivas aos das Províncias as que lhes são [applicaveis]. Convindo estabelecer as regras, que se devem seguir para a censura das Peças, que houverem de ser representadas nos [Theatros] desta Côrte, e das Províncias.*³⁵⁸ Nos artigos percebemos os trâmites que os autores e produtores tinham que seguir para apresentar seus trabalhos.

Pensar esse palco de disputas a partir das comédias de Martins Pena nos parece um exercício lógico, já que o autor acompanhou a mudança da Regência para o Segundo Reinado, começando sua produção num período em que estava em processo a descentralização política, ou seja, na primeira fase da Regência até Feijó em 1837,³⁵⁹ portanto, antes da existência do *Conservatório*.

Dayse Mary do Carmo Ventura destaca a crítica à falta de autoridade provincial a partir da peça *Juiz de Paz na Roça*, que (...) *produz um juiz de paz que não respeita a lei, ao menos quando ele não lhe convém (...).*³⁶⁰ O juiz de paz apresentado por Martins Pena *abusa de sua autoridade em vista da própria fraqueza do poder central*

³⁵⁶ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868) p. 147. (*aspas da autora*)

³⁵⁷ Biblioteca Nacional, setor de manuscrito, Artigos orgânicos do CDB, 1, 2, 18, 94. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

³⁵⁸ Art. 137, do Decreto número 425, de 19 de julho de 1845. *Op cit.* SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960. p 330.

³⁵⁹ VENTURA, Dayse Mary do Carmo. *Quem ri consente: a construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Pena.* Dissertação de Mestrado. Niterói; Departamento de Pós-Graduação em História da UFF, 1993. p 47 op. cit. Imar Rohloff de Mattos, p. 117.

³⁶⁰ VENTURA, Dayse Mary do Carmo. *Quem ri consente: a construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Pena.* Dissertação de Mestrado. Niterói; Departamento de Pós-Graduação em História da UFF, 1993. p 55.

do qual ele é um representante naquele espaço.³⁶¹ Na cena XI, Pena exerce com maestria seu papel de crítico social ao destacar a aplicação da lei à revelia dos “magistrados” que, ora aplica a lei, ora a revoga: *Senhor Inácio José, deixe-se de asneiras, dar [embigadas] não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com a lei às costas e meto-o na cadeia.*³⁶²

Martins Pena, um dos fundadores e, que, por um bom tempo, exerceu a função de segundo secretário, paradoxalmente, foi um dos primeiros a sofrer censura e, também, um dos primeiros a cobrar coerência entre os objetivos e as ações do Conservatório. Diante da “estreiteza de vista do censor” Antônio José de Araújo que em 1851, achou inconveniente a representação de ‘O Judas em sábado de Aleluia, pelo fato de “aparecer em cena um moedeiro falso, crime [esse] tão odioso à sociedade, e que no drama não apresenta o lado moral da punição.”³⁶³ O comediógrafo em 1846, escreve ao amigo e secretário da instituição, José Rufino Rodrigues, reclamando da arbitrariedade dos censores que o obrigaram a fazer emendas na sua peça “Os ciúmes de um pedestre”, quando o censor sugeriu que a peça era um ataque a João Caetano:

*Aqui te remeto a comédia (...) com as emendas pedidas pela Censura. Deus me dê paciência com a Censura!... muito custa a ganhar a vida honradamente... melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há censura; o Sr. Censor...coitado! julgo que está com catarata... na inteligência (...).*³⁶⁴

A obra de Martins Pena está envolta dialeticamente num movimento incessante de busca de identidade e organização das instituições nacionais e não seriam outras suas ambições senão aquelas próprias do seu tempo e, com as quais transitam pela sociedade do Rio de Janeiro. Martins Pena é o mediador, e é no *Folhetim* que exercita esse papel, usa inclusive a farsa e a paródia para avaliar os espetáculos a que assiste. (...) *sua função já possui o status público de corretivo dos costumes teatrais por meio de textos analíticos.* A forma utilizada por Pena diverte o leitor, que confessa: seu sonho é (...) *escrever a Fisiologia dos aplausos, obra de “grande importância e proveito para os*

³⁶¹ VENTURA, Dayse Mary do Carmo. *Quem ri consente: a construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Pena.* Dissertação de Mestrado. Niterói; Departamento de Pós-Graduação em História da UFF, 1993. p 53.

³⁶² PENA, Martins. *Comédias: Juiz de Paz na roça.* Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1956.

³⁶³ DAMASCENO, Darcy. *Martins Pena e o Conservatório Dramático* in Revista do Livro Instituto Nacional do Livro – MEC - ano II- Dezembro – p 222.

³⁶⁴ Apud. KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p 86.

simplórios”.³⁶⁵ Nessa crítica, o que percebemos é a imbricação das realidades teatral e social. Os folhetins de Pena apresentam um retrato do comportamento do público, especialmente dos *diletantes*, na noite do espetáculo. Escrevendo na “A Semana Lírica” que inaugura a atividade crítica no Brasil a partir do folhetim.

Nesse exercício de pensar o *Conservatório* como “palco de disputas” para estabelecer-se, proponho analisar a organização, atuação e legitimação dos poderes constituídos, a partir da crítica oferecida pelos próprios autores às instituições, um dos fatores que possibilita essa *leitura* é a questão da preocupação do grupo saquarema³⁶⁶ e o processo de centralização administrativas das ações do Estado no sentido de coordenador de todo o conjunto da sociedade, através dos seus aparelhos hegemônicos, - *instituições determinadas*, - uma ideologia de fixação do seu modo de sociabilidade.

Encontramos na produção de Martins Pena exemplos concretos de uma confusa e equívoca organização das instituições a partir da distribuição de funções administrativas.³⁶⁷ Esse corpus hegemônico vinculado ao Estado produz idéias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual e social. Assim, todo o perigo de fragmentação do modelo de Estado, do qual fazia parte o Brasil, deveria ser combatido pelas instituições. O trabalho dos censores do *Conservatório Dramático* visava impedir, no campo simbólico, a profanação da legitimidade e da capacidade dessa máquina do Estado em administrar o Império brasileiro.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

Esse trabalho de convencimento estava muito mais próximo da polícia, pois não havia como interferir numa produção ainda em construção, talvez esse seja um dos motivos que fizeram com o critério para avaliação dos membros do conservatório recrudescessem em relação às questões morais, deixando de lado questões estéticas, como *a priori* preconizavam. Como estava em decurso *um processo em que os conservadores centralizaram o aparato judicial para permitir ao governo central um*

³⁶⁵ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica – A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 130.

³⁶⁶ Cf. Ilmar de Mattos defende a idéia de que o Estado Imperial, após passar pela fase da Reação, tem uma direção definida pelo Partido Conservador e, dentro dele, pelo grupo Saquarema do Rio de Janeiro. Sua construção política teve como base a inclusão dos Luzias, mas de maneira hierárquica, ou seja, não permitindo a estes o poder de direção, aproveitando-se para fazer isto das tensões sociais entre Casa – Governo – Rua existentes na sociedade brasileira. In. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

³⁶⁷ Cf. *Estou me referindo ao período anterior, quando houve uma descentralização que afrouxou os campos de jurisdição e das funções administrativas do Estado. Esse movimento causou diversas situações inusitadas que foram redesenhadas de forma farsesca por Martins Pena.*

controle efetivo sobre ele, mas esse era o limite da centralização.³⁶⁸ Exemplos não faltaram para um desenho dessa sociedade iletrada, principalmente na visão dos intelectuais. Em um *Sertanejo na Corte*, o “matuto” Tobias serve de exemplo para o discurso do negociante Pereira:

*E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez! O que não vai por estes vastos sertões que cobrem grande parte do Brasil! (...) Enquanto instituições sábias não [amelhorarem] a educação de grande parte dos brasileiros os ambiciosos terão sempre aonde se apoiar (...).*³⁶⁹

É na preocupação com a potência da linguagem teatral, capaz de organizar essa “cor local” transmutada das letras para a figuração teatral, que passa a ser o objetivo do *Conservatório Dramático*. Podemos considerar a partir dessas posições a importância do artifício cênico na construção de uma unidade, como uma (...) *das categorias básicas, fundamentais, que permitem compreender o Romantismo (...). Podemos mesmo dizer que todo o movimento se desdobra sob o signo da unidade.*³⁷⁰

É num contexto específico, onde as próprias condições desses produtores indicam os limites de um *habitus* de classe nas ações desses produtores, ou seja, uma preocupação com o conteúdo do que era representado nos palcos da corte. Para Bourdieu

*(...) determinadas constelações de gosto, preferências quanto ao consumo e práticas de estilo de vida são associados com ocupações específicas e frações de classe, tornando possível mapear o universo do gosto e os estilos de vida com todas suas oposições estruturadas e suas distinções finamente nuançadas, que operam num ponto específico da história.*³⁷¹

A partir da ideia de que as instituições são conservadoras por essência, agindo no sentido de manter a ordem, entendemos o *Conservatório Dramático* como um mecanismo legal, desenvolvido para proteção das artes a partir da perspectiva de um grupo de intelectuais/produtores, formado a partir de *habitus*. Este grupo estabeleceu um conjunto de regras e procedimentos padronizados socialmente, reconhecidos, aceitos e sancionados pela sociedade, cujo objetivo seria a de satisfazer as necessidades dos

³⁶⁸ DOLHNIKOFF, Miriam. *O pacto Imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX*. São Paulo: Globo, 2005. p 150.

³⁶⁹ PENA, Martins. *Comédias: Um sertanejo na Corte*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1956.

³⁷⁰ Gerd Bornheim. *A filosofia do Romantismo*. In GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p 91.

³⁷¹ FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997. p 42.

indivíduos que dele participam. Procuramos demonstrar neste capítulo dois momentos específicos dos processos institucionalizantes no campo da cultura para o estudo do *Conservatório*: o momento inicial, com a chegada da Corte e o desenvolvimento e formação de um *habitus* de classe, através da construção e demarcação de espaços de uma elite intelectual/produtora.

O *Conservatório Dramático* surge em meio a essa re-estruturação do espaço de poder e acreditamos ser esse o principal motivo para as disputas que se estabelece pelo controle do público. Num artigo da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, publicado 1865, o melancólico resumo dessa primeira fase: O trabalho foi estéril: (...) *a dedicação perdida; os resultados [nullos]. (...) nunca mostrou ser o que seu titulo dizia; nunca passou de uma simples auxiliar da censura policial dos [theatros], ou antes das obras [dramáticas].* ³⁷²

Assim, podemos encerrar essa primeira fase da instituição lembrando seu principal nome, Diogo Soares da Silva Bivar que, no mesmo artigo é elogiado, eximindo-o de quaisquer culpas pelo fracasso do *Conservatório Dramático Brasileiro*, na comparação com a mesma instituição em Portugal, comandado por Garret, esta, considerada, “*uma placenta de artistas*”.

Em 1843 um nobre e generoso pensamento se [annunciou] esperançoso e fagueiro na capital do [Império]: fundou-se o [Conservatorio Dramatico] Brasileiro, e o nosso [illustrado] consocio, que muito [contribuira] para plantar no paiz que o [adaptára] por filho uma tão interessante instituição, foi eleito seu presidente perpetuo, tarefa em que mostrou por alguns [annos] a mais desvelada e [diaria] solitudine. Doe-nos, mas é força dizêl-o: o Conservatorio Dramatico Brasileiro não pode fazer pelas letras e pela arte [dramática] o que por certo estaria na mente e no empenho do seu principal fundador. ³⁷³

Na *tapera de Santa Cruz*, a instituição de um *Conservatório Dramático*, não conseguiu o mesmo sucesso, fugindo à seus propósitos iniciais, foi deixada incompleta. Atendeu às necessidades de organização da Corte, mas não com o mérito de fazer crescer a arte dramática, mas como instituição auxiliar.

³⁷² Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Instituto histórico, geografico e ethnographico do Brasil - Publicado 1865. p 347 – 351 (Observações do item: v. 28) Original da Universidade de Michigan, digitalizado em 27 jul. 2006.

³⁷³ Idem. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

SEGUNDO CAPÍTULO: *Realismo, realidade e censura do Conservatório Dramático: a formação da platéia diante dos paradoxos da civilização.*

Os teatros em cada país não deve ser um divertimento público, mas uma instituição nacional. - Artur Azevedo.³⁷⁴

Nesse segundo capítulo pretendemos analisar uma segunda fase do *Conservatório Dramático*. Passaremos à análise das atividades dessa instituição a partir dos enfrentamentos das distâncias entre o Brasil e a Europa, mais especificamente a França. É um momento subsequente àquele quando as discordâncias em relação à jurisdição das instituições consumiram parte do tempo de construção das estruturas de controle sobre a produção simbólica. Constatada essas dificuldades propomos entender alguns fatores que se referem objetivamente sobre a censura no Brasil do século XIX através do Conservatório Dramático.

O realismo, movimento que impulsiona um novo olhar sobre as questões nacionais na França, foi recebido no Brasil pelos membros do *Conservatório*, bem como pela elite letrada, com certo “pudor”.³⁷⁵ Encontraremos nas divergências desse encontro, um dos motivos para o fechamento da Instituição reverberando, ainda nesse momento, as velhas questões de jurisdição. O que nos move nesse capítulo é a possibilidade de analisarmos como essa instituição atuou no campo cultural, num período em que se buscou uma estabilidade política.

³⁷⁴ *Palestra, Rio de Janeiro, 20 março de 1901.* AZEVEDO, Artur *A Teatro completo de Artur Azevedo (1855 – 1908)* Rio de Janeiro: 2002.

³⁷⁵ Cf. De acordo com Décio de Almeida Prado, (...) *o teatro vivia uma nova onda de renovação, com o advento do Realismo, que propunha uma dramaturgia mais cotidiana e prosaica, sem os idealismos e as fantasias românticas: simplifica-se o quadro ficcional, a família (em vez da nação) passa a ser o centro da sociedade, multiplicam-se os episódios cênicos, o próprio cenário é enriquecido. Portugal participaria dessa renovação por meio de figuras como Furtado Coelho ou Eugênia Câmara. Alguns autores nacionais também ganhariam relevo nesse novo contexto, como Francisco Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e até mesmo José de Alencar, com destaque para suas peças que tratam de problemáticas sociais, como O Demônio Familiar (1857) e Mãe (1860).* PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo, Edusp, 1999.

2.1 – O Conservatório Dramático e a nova dramaturgia: novos atores e o confronto com uma realidade revista e ampliada.

Um homem não vive apenas sua vida pessoal enquanto indivíduo, mas também, de modo consciente ou não, a vida de seus contemporâneos.
(Thomas Mann, *A Montanha Mágica* – 1924).

Reafirmamos o importante papel do *Conservatório Dramático* na arena do debate político e cultural no cenário teatral no romper da segunda metade do século XIX. Essa instituição exerceu controle ideológico da produção simbólica através da censura, mas em virtude da ausência de um auxílio financeiro do Estado, o *Conservatório Dramático Brasileiro* não conseguiu, num primeiro momento, corresponder ao seu objetivo principal que era favorecer o desenvolvimento da arte e da literatura dramáticas da capital do Império, como sinalizou Silvia Cristina Martins Souza.³⁷⁶

Nesse momento nos interessa apresentar a “nova face” do Conservatório e como passou a atuar nesse novo contexto. Para entendermos a importância da perspectiva realista no teatro brasileiro, no âmbito institucional, ou seja, com seus objetivos “altruístas” de educação para a civilidade, precisamos evidenciar a troca do herói romântico por pessoas e situações comuns do cotidiano nacional. Não é de causar estranheza que essa troca nos remeterá a um momento de amadurecimento.

A condição para que se faça um teatro realista é que se desenvolva, no público, um reconhecimento de si nas ações que se passa no palco. Para que o público se envolva na trama, se reconheça requer, de acordo com a análise de Silvia Pereira Santos, que o autor teatral substitua os caracteres, tipos universais e atemporais, por suas condições sociais: são personagens individualizados, diferenciados pela profissão, estado civil, grau de parentesco (...).³⁷⁷

Assim, para pensar a importância desses autores na disseminação de um “código de posturas” ou como os denomina Bourdieu, os (...) *agentes sociais*...

(...) bem como as coisas por eles apropriadas, logo constituídas como propriedades, encontram-se situados em um lugar do espaço social,

³⁷⁶ Cf. Como já sinalizamos, de acordo com Silvia Cristina Martins Souza, o Conservatório (...) *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.* In SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p 148.

³⁷⁷ SANTOS, Silvia Pereira. *Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho*. DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1. Maio 2009 http://www.darandina.ufjf.br/textos/maio_2009/artigos/artigo20a.pdf. Pesquisado em 15 de dezembro de 2009.

*lugar distinto e distintivo que pode ser caracterizado pela posição relativa que ocupa em relação a outros lugares (...) e pela distância (...) que o separa deles.*³⁷⁸

Os membros do Conservatório Dramático atuaram a partir dos conflitos advindos da mudança da perspectiva *romântica* para a *realista* que promoveu, em função do foco na realidade, um amadurecimento desses produtores. Porém, a “realidade” abordada não opera efetivamente quaisquer mudanças estruturais, pois essa “realidade” foi estabelecida a partir de um consenso de um grupo que partilha códigos construídos pelo *habitus* de classe, que se reproduz através dos canais disponíveis e que, no entanto, não representa toda a sociedade.

Recorrendo às palavras de Mary Douglas: *Os requisitos intelectuais que precisam ser atendidos para que as instituições sociais sejam estáveis combinam-se com os requisitos sociais da classificação.*³⁷⁹ Ou seja, existe uma expectativa, quanto à realidade que se deseja como referente e a motivação para alcançá-la é moral e também política no desejo de reconhecer os malefícios em cena para o propósito da civilização. Procurando adequar-se às novas tendências, esse discurso tem um peso especial. De acordo com Bourdieu:

*(...) é total a concordância entre a necessidade do mercado e as disposições do **habitus**: a lei do mercado não precisa se impor através de um constrangimento ou de uma censura externa porque acaba se realizando por intermédio de uma relação com o mercado que constitui a forma incorporada de tal censura.*³⁸⁰

No jornal “Atualidade” do dia 16 de abril de 1859, o articulista apela para uma consciência de um “orgulho nacional” frente a uma adoração a tudo que vem de fora (...)*Há entra nós um teatro dramático nacional, é subvencionado pelos cofres públicos, mas essa subvenção é uma mesquinharria em comparação as fabulosas quantias que se despendem com o lírico.*³⁸¹ Essa reflexão ficou evidenciada nas “censuras” do *Conservatório Dramático* a alguns textos que desvelam a nobreza sem nenhum pudor, como já ocorrera no episódio *Ruy Blas*.³⁸² Ação historicamente incompatível para a

³⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Tradução: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2007. p 164.

³⁷⁹ DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam* – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2007 p.70.

³⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2008. p 72.

³⁸¹ Jornal *Atualidade*. 16 de abril de 1859. Biblioteca Nacional. Setor de Obras Raras.

³⁸² Cf. A encenação do drama “*Ruy Blas*” de Victor Hugo fora proibido no Brasil, é curioso notar, por força de um parecer de João Caetano, acolhido em 1845 pelo Conservatório Dramático e as razões oferecidas pelo ator: “*Um lacaio apaixonou-se pela Rainha da Espanha, esposa de Carlos II. O marquês de Finlas, fidalgo inimigo da Rainha, surpreendendo o segredo desta paixão, facultou ao lacaio os meios de aparecer na Corte, com o falso título de Conde*”

realidade do Brasil. Essa crítica mais aberta à nobreza promoveu uma divisão entre os autores: porém boa parte defende nossa “ingenuidade provinciana”, talvez pela dependência do seu mecenato, exigindo respeito às figuras que exerciam o poder, com o argumento de civilidade.

*Urbanidade e civilidade constituirão os dois limites que, apenas ultrapassados, hão de levar à “cidade perigosa” e ao “homem perigoso”. É preciso, então evitar o perigo, que é identificado a um contato desregulado, num “meio tornado hostil pela grande concentração de indivíduos e seu relacionamento irracional e desordenado”.*³⁸³

No período em que se inicia a produção realista percebemos que existia na própria estrutura dramática uma censura moral implícita nas peças. Em *O Demônio Familiar*, ambientado no Rio de Janeiro, Alencar deu início às discussões sociais aproveitando algumas idéias do teatro realista francês. Para Flávio Aguiar, as comédias de José de Alencar deram uma dimensão desse poder do teatro, como aquele “*espírito corruptor*” (...) *do carrossel das ruas, das maravilhas citadinas. O teatro é perigoso como a civilização o é, porque faz parte dela, porque é o passaporte para ela, e, como ela, precisa ser constantemente controlado por uma ética adequada.*³⁸⁴

A partir das considerações de João Roberto Faria, a força que José de Alencar vê na encenação está na capacidade de reverberação do ‘espaço cênico’ para o esclarecimento e a tomada de consciência da sociedade. O autor ao desenvolver sua dramaturgia como uma composição diversificada em que a partir de uma estrutura do temas realistas aplica uma tonalidade local dos costumes e trejeitos dos transeuntes da Rua do Ouvidor, enseja engajar a população nos princípios da moral realista.³⁸⁵ Um exemplo disso é a personagem que exerce a função de *raisonneuer* em “*O Demônio Familiar*”, Eduardo, cuja principal função é *defender o casamento e a família como*

de Garofa, sob condição de agradar a Rainha e tornar-se seu amante com o intento de vingar-se depois perdendo a ambos! (...) Não será por meu voto que o Conservatório Dramático Brasileiro permitirá a apresentação deste espetáculo ao público da capital da única monarquia da América, máxime quando é notório o próximo parentesco que une S.S.M.M. o Imperador e a Imperatriz do Brasil à Família Real da Espanha”. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos. Op. cit. PRADO, Décio de Almeida. João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. p 92-93.

³⁸³ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002. p 306.

³⁸⁴ AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José Alencar*. São Paulo: Ática, 1984. p 92.

³⁸⁵ FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p 167 a 169.

instituições civilizadoras. Uma das formas é refutando “*o casamento por dinheiro ou por conveniência (...)*”,³⁸⁶ prática existente entre os nubentes naquele momento.

Realmente, em termos de documento, a importância da obra de José de Alencar vai além dessas convenções institucionais a que estava sujeita, pois oferece um roteiro de uma hierarquia topológica ao movimentar seus personagens pelas transformações que ocorrem na cidade, como afirma Valdeci Rezende Borges, pode-se,

*(...) perceber a cidade e as transformações que experimentava a movimentação e circulação dos seus habitantes, suas práticas cotidianas, comportamentos, atitudes e posições, a hierarquização do espaço conforme as classes sociais que abrigava uma região ou os usos e ocupações dos edifícios, além das mudanças em curso.*³⁸⁷

Em *O Rio de Janeiro: Verso e Reverso* de 1857, Alencar nos apresenta um exemplar de uma comédia de costumes que explorou temas vinculados às das camadas mais altas da sociedade contemporânea. O autor, através da sua escrita, dá exemplos de um público específico em processo de educação dos sentidos estéticos, criticando o comportamento das platéias de acordo com o quadro de regras e costumes europeus, pois (...) as “*pessoas elegantes*” da sociedade fluminense da época precisavam passar por um processo de europeização dos costumes, pressuposto indispensável para a inserção na civilização.³⁸⁸ Sua produção indica mudanças no espaço do Rio de Janeiro, pois Alencar:

*(...) testemunha a emergência da multidão a passear pela Rua do Ouvidor, do mercado de ações, das ruas iluminadas a gás, da inauguração de bulevares e me4lhoamentos dos parques, das loterias, benefícios, óperas de Verdi, galerias envidraçadas e a presença de grandes músicos, tanto em recitais como integrando a Companhia Lírica.*³⁸⁹

Refletindo as idéias da Europa, essa geração de dramaturgos compreende o protagonismo do público que (...) *é o grande educador de todas as artes e o seu juiz de fato, e o público quase sempre tem razão, quando não obra apaixonadamente, e não se*

³⁸⁶ FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p 171.

³⁸⁷ BORGES, Valdeci Rezende. *A Cidade do Rio de Janeiro imperial: construindo uma cultura de corte* Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 1, p. 121-143, junho 2005

³⁸⁸ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. – *Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*. – In *A história contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*; CHALHOUB, Sidney. PEREIRA, Leonardo Afonso de M. (Orgs.). – RJ, Nova Fronteira, 1998. p 132.

³⁸⁹ GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos folhetins da corte. (1826-1861)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 174.

torna eco das opiniões de um homem interessado.³⁹⁰ A importância de ver a sociedade em cena nas comédias era um reflexo da necessidade da participação popular para o desenvolvimento da arte dramática, bem como a preocupação em educar o artista³⁹¹ para assumirem seu papel:

*O público; sem público não há arte alguma que vigore; sem público não há artistas que progridam. Mas esse não é somente aquele o que se assenta diariamente nos bancos, é também composto de todas as sumidades, de todas as inteligências, e daqueles a quem a nossa organização social confiou a guarda desse presente que foge, e desse futuro que se antolha a cada momento, e que a cada momento se incorpora ao passado.*³⁹²

Nessa “preparação” da sociedade para suportar as mudanças que se percebia nos novos tempos e, ao mesmo tempo, manter-se coesa nos princípios morais que fundamentava todo esforço que se fazia em cena. Na Cena II, de *Luxo e vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo, o autor, a partir da fala de “Anastácio”, apresenta um histórico dos desvios morais:

*Anastácio – A mulher casada que impele seu marido a fazer despesas loucas e superiores aos seus recursos; que para trajar brilhantes vestidos e adornar-se com jóias custosas, o expõe ao opróbrio, ao infortúnio, à infâmia, não ama a seu marido, desconhece os seus deveres de esposa, não é somente louca, é ainda altamente criminosa (...).*³⁹³

Assim, os exemplos de retidão e os devaneios morais, devem ser colocados em cena, pois na concepção desses produtores, seguramente os bons exemplos dessa luta moral serão reproduzidos pela prole. A redefinição dos gêneros implica uma *inversão do processo moralizador da comédia clássica: trata-se de edificar pelo exemplo da*

³⁹⁰ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 371. *Op. Cit.* PORTO-ALEGRE, Araújo. *O nosso teatro dramático. O Guanabara*. Rio de Janeiro, número 3, t. II, 1852, pp. 97-104.

³⁹¹ João Caetano em 1861, pouco tempo antes de morrer, edita *Lições Dramáticas*, onde esquematiza seus estudos, experiências e concepções teatrais. Mais que isso, nas “*Lições dramáticas*” de João Caetano, podemos notar uma preocupação que era comum entre aqueles que pertenciam à elite intelectual, ao afirmar que o teatro, (...) *deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade, os bons costumes* (...). SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: INL, 1956, p.7. Livro publicado em 1867 pelo *Jornal do Comércio*.

³⁹² FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 371. *Op. Cit.* PORTO-ALEGRE, Araújo. *O nosso teatro dramático. O Guanabara*. Rio de Janeiro, número 3, t. II, 1852, pp. 97-104.

³⁹³ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p 27-95.

virtude, e não mais pela simples denúncia do ridículo e do vício.³⁹⁴ Na Cena V, de “Luxo e vaidade” temos uma cena que reflete as ponderações entre os valores estéticos da juventude e a possibilidade de um futuro promissor ao lado, quando o comendador Pereira atua como um galanteador:

Pereira – (...) convenho em que um homem na minha posição, um milionário, comendador e em vésperas talvez de ser barão, deva despertar as simpatias das senhoras; mas às vezes elas têm idéias tão extravagantes, que podem chegar até a desprezar uma personagem da minha ordem, por algum doutorzinho, ou mesmo por uma qualquer coisa assim a modo de artista...

Fabiana - Mas, Dona Leonina tem bastante juízo para não cair em tal; fale-lhe em casamento e verá; eu sou muito amiga de Dona Hortênsia e sei em que princípios educou a filha; Dona Leonina é um anjo de virtudes, e o seu único defeito, que proveio da educação que recebeu, é ainda uma garantia para o amor de Vossa Excelência.

Pereira - E qual é esse defeito?...

Fabiana - Preferir a tudo a riqueza; se Vossa Excelência fosse pobre, apesar de todo o seu merecimento, duvido que conseguisse ser amado; rico porém como é, pode contar com o amor de Dona Leonina.

Pereira - Sim... Até certo ponto ela tem razão; porque enfim, o dinheiro é uma grande coisa; mas... Por outro lado... Isso não me parece muito lisonjeiro...

Fabiana - Pelo contrário... Olhe, quero contar-lhe em segredo: Dona Leonina amava não sei por que ao coronel Reinaldo; o galanteio entre ambos tinha ido além de certos limites; desde, porém que Vossa Excelência se apresentou como pretendente, o coronel, embora tenha ainda licença para amar, perdeu já a esperança do casamento.

Pereira - Era de prever: desde que se mostrava um homem rico, um comendador, talvez em vésperas de ser barão... Mas, pelo que vejo, conta-se comigo...

Machado de Assis argumentava que se os pais “dão-lhe a educação perniciosa do luxo e da vaidade; se lhes mata a inocência e a abandonam a mil perigos”. Usando quase a concepção rousseauiana de que a sociedade corromperia àqueles filhos atirados “imprudently nas garras de sociedades sem escolha”, o personagem Anastácio afirma que tais procedimentos insensatos corromperiam o anjo que o céu lhes concedera; esse homem é um pai desnaturado, essa mulher é mãe depravadora. Pai e mãe, que me ouvis, não é verdade?³⁹⁵ Ainda que Machado usasse de bom senso não era uma unanimidade como censor do Conservatório escreveram anonimamente sob o

³⁹⁴ SANTOS, Silvia Pereira. *Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho*. DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1. Maio 2009 http://www.darandina.ufjf.br/textos/maio_2009/artigos/artigo20a.pdf. Pesquisado em 15 de dezembro de 2009.

³⁹⁵ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979 p. 27-95.

pseudônimo de o comendador Bob da Silva em o Mosquito de 3 de agosto de 1872: *Decididamente, meu caro Machado de Assis; amigos, amigos, mas enquanto não saíres daquela cavalaria literária, não me fales, que te não conheço.*³⁹⁶

Apesar de percebermos uma “secularização” dos critérios nas análises das peças por esse novo grupo de censores do *Conservatório Dramático*, a instituição ainda sofria a pressão política e moral do Estado através das investidas da Polícia da Corte. Um exemplo dessas investidas pode ser localizado em 1858, quando a peça *As asas de um anjo*, de José de Alencar, aprovada pelo *Conservatório*³⁹⁷ foi impedida de subir ao palco pela polícia após ser representada no Ginásio Dramático, sob a alegação dos exageros do *teatro realista*,³⁹⁸ principalmente, quando chegou aos ouvidos da intendência da polícia da Corte, as críticas que classificavam a obra como imoral por abordar a reabilitação da mulher Chamada perdida.

Para entendermos, a partir do exemplo de *As Asas de um Anjo*, as diferentes visões dos membros do Conservatório e do corpo da Intendência da Polícia, podemos recorrer à cena no qual o Pai de Carolina, embriagado e fora de si, tenta seduzi-la, que, provavelmente, foi um dos motivos alegados pela intendência de polícia para proibir a representação. Já para os censores do Conservatório Dramático: *Haverá talvez sacrilégio nesta cena,*

(...) não há dúvidas: mas é inquestionável que exercita sobre a moral do povo a mais benéfica e salutar influência, porque o seu efeito horrível produzirá no ânimo dos espectadores a vantajosa idéia do desprezo do vício.³⁹⁹

O fato é que classificada como imoral pela polícia por abordar de forma questionável, a temática da reabilitação da mulher considerada perdida, a peça foi vetada sob alegação de conter exageros da escola realista. Alencar, na defesa do seu

³⁹⁶ MACHADO, Ubiratam. *Dicionário de Machado de Assis* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras - ABL, 2008. p 83-84.

³⁹⁷ “*As Asas de um Anjo*, entregue ao Conservatório Dramático deveria ser apreciada pelo secretário Antonio Luis Fernandes da Cunha, que, ao tomar conhecimento do assunto, considerou-o por demais controvertido para que apenas um censor se responsabilizasse pela sua liberação. Sugerindo então ao presidente Diogo Bivar que convocasse os membros da mesa do Conservatório a fim de que deliberassem conjuntamente”. In. FÁRIA, João Roberto. José de Alencar e o Teatro. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p 74.

³⁹⁸ Cf. *Nas convulsões da matéria humana, no tripúdio dos vícios, na fase a mais torpe da existência social, há sempre no fundo do vaso uma inteligência e um coração; é a razão e o sentimento em tortura; é a luz e o perfume a apagar-se; são as cores da palheta. Se com elas o pincel não desenha sobre o fundo negro um quadro harmonioso, os olhos não sabem ver, ou a mão não sabe reproduzir. Censurem, pois As Asas de Um Anjo porque lhe falte uma ou outra dessas condições; porque ou os reflexos ou as refrações das cenas sejam imperfeitas. Mas não censurem nela a tendência da literatura moderna — apelidando-a de realismo.* In *As Asas de um Anjo* de José de Alencar Prefácio da Peça (advertência e prólogo da primeira edição – 1859)

³⁹⁹ FÁRIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p 74.

texto justificou-se de forma irônica: esquecera o fato de que o texto sendo de um (...) *autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre as chagas da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade.*⁴⁰⁰

Da parte dos censores do Conservatório vieram os principais elogios para *As Asas de um Anjo*, fazendo referências ao alcance moralizador e a originalidade da mesma, ainda que intimamente, de acordo com Flavio Aguiar, os censores considerassem perigoso.

*(...) permitir que novos valores nacionais, sob a desculpa da liberdade artística, fossem beber em tais exemplos, desviando a arte nacional da boa moralidade. Hoje isso nos pode parecer mania própria de censor convicto, mais monarquista que o rei é mais moralista que a moral vigente.*⁴⁰¹

Terminaram por decidir que “*não havia inconveniente algum em se conceder a licença para a representação da peça (...)*”.⁴⁰² Fato é que a peça “*As asas de um anjo*” inaugura nos palcos nacionais, uma temática muito comum na Europa. No prólogo da primeira edição da sua obra “*As asas de um anjo*”, Alencar, escreveu um desabafo:

*(...) o servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta trazida pela força irresistível, ao belo, que é a verdade.*⁴⁰³

Alencar⁴⁰⁴ criticou aqueles que, embasados nas doutrinas que procedem da Europa, transformam os agentes em “*metodistas da literatura*” caolhos, mais preocupados com uma classificação do que outras qualidades da peça. Quando *As Asas de um Anjo*, onde personagem principal era uma prostituta regenerada pelo amor, é censurada por ser considerada imoral. Alencar chegou a afirmar que abandonaria a literatura para se

⁴⁰⁰ ALENCAR, José de. Apud. KHÉDE, Sônia Salomão. *Op.Cit.* p 91.

⁴⁰¹ AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José Alencar*. São Paulo: Ática, 1984. p 195. (grifo meu).

⁴⁰² FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p 74.

⁴⁰³ *As Asas de um Anjo* de José de Alencar Prefácio da Peça (advertência e prólogo da primeira edição – 1859)

⁴⁰⁴ Cf. Alencar, ao defender o seu texto justificou-se com o seguinte argumento: “*Quando tive a idéia de escrever As asas de um anjo, hesitei um momento antes de realizar meu pensamento; interroguei-me sobre a maneira por que o público aceitaria essa tentativa (...) animei-me a acabar a minha obra e apresentá-la ao público, esqueci-me, porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre as chagas da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade*”. *As Asas de um Anjo* de José de Alencar Prefácio da Peça (advertência e prólogo da primeira edição – 1859).

dedicar à advocacia. O autor encerra afirmando: “*O muito que tinha a dizer e criticar sobre a minha obra e as censuras de que fui alvo*”,

(...) deixo-o, pois à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de escola realista. A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma.⁴⁰⁵

José de Alencar estava convencido da inutilidade de quaisquer argumentos “póstumos” depois que recebeu *crítica sensata e judiciosa* expressa no jornalismo pelas mãos do Dr. Francisco Otaviano, acredita que havia alcançado a graça da “absolvição”; Assim, sobre a acusação de imoralidade que lançaram à comédia, (...) e que afinal traduziu-se em uma proibição policial, escuso defender-me depois do artigo que publiquei no *Diário do Rio de Janeiro*, e que servirá de prólogo ao livro impresso, como serviu de protesto ao drama retirado da cena. (...).⁴⁰⁶

Na peça, a função de *raisonneuer*, caberia à personagem “Meneses”, de acordo com Machado de Assis, a (...) *idéia da peça está contida em algumas palavras do personagem Meneses; Carolina exprime a punição dos pais, que descuidaram da sua educação moral; do sedutor que a arrancou do seio da família, do segundo amante que a acabou de perder.*⁴⁰⁷ O autor conclui logo depois, ainda na Cena II, através da fala de Anastácio que “*os resultados desses erros, que são verdadeiros crimes, ei-los aí no quadro que apresentou a mísera família*”.

Assim, retoricamente, as dificuldades foram desencadeadas pela “*educação perniciosa do luxo e da vaidade*” responsável maior pela trajetória de infelicidade, pois, vendo-se desamparada e sem a riqueza de outrora, conclui Anastácio: “*cai fulminada pelo raio da vaidade e enlouquece*”;

(...) e a filha, a única vítima inocente, acha-se no mundo só, em abandono, ardendo em desejo de brilhar como dantes, invejando as jóias, os vestidos, e esplendor das outras mulheres, e aí vem um pérfido sedutor, que lhe oferece bailes, teatros, sedas e carruagens, e

⁴⁰⁵ *As Asas de um Anjo* de José de Alencar Prefácio da Peça (advertência e prólogo da primeira edição – 1859) ALENCAR, José de. Teatro Completo - Serviço Nacional de Teatro - DAC/FUNARTE - Ministério da Educação e Cultura - 1977. Vol. 2

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ ASSIS, Machado de. *Críticas Teatrais*: Idéias sobre o teatro. O Teatro de José Alencar, 13 de março de 1866. http://www.academia.org.br/abl_minisites/media/Críticas_Teatrais.rtf

em troca lhe pede a honra!... oh!... a filha do luxo e da vaidade acaba por abrir os braços (...).⁴⁰⁸

Anastácio, porta-voz moral desses produtores do quadro Realista, estende seu discurso para outras virtudes que devem ser relevadas para o bom andamento da sociedade. Na Cena IV, o personagem afirma que (...) *o homem ocioso é sempre um peso para a sociedade. O trabalho é uma lei de Deus que se deve cumprir até a morte; sou rico, nunca, porém serei vadio, nem perdulário (...)*. Ainda na Cena IV, Anastácio defendia uma memória familiar que representava uma identidade perdida pelos “maus costumes”:

Anastácio – Fechaste a porta a nosso irmão?... Que miséria!... como deve estar corrompida esta sociedade em que há quem se lembre de quebrar os sagrados laços do sangue e de voltar o rosto a um irmão, só porque ele é um simples artífice! Que sociedade é esta tão estúpida, que não sabe repelir de seu seio esses Cains da vaidade, como Deus repeliu o Caim da inveja! (...).⁴⁰⁹

Na continuidade da fala, Anastácio roga um castigo específico para aqueles que renegam sua identidade. Ou seja, uma “voz da verdade que soa em tua consciência” a lembrança de que “que nosso pai foi um nobre ferreiro, que durante sessenta anos se chamuscou na forja e bateu na bigorna!”⁴¹⁰ A Cena IV é finalizada com Anastácio sintetizando o pensamento do autor no melhor estilo do “raisonneur”⁴¹¹ realista: “É a honra que enobrece o homem; e eu juro que não há homem mais honrado do que meu irmão marceneiro: pode bem sentar-se a par do melhor dos seus barões.”⁴¹²

Para os membros do Conservatório Dramático, a voz do *raisonneur*, portadora de uma racionalidade realista atendia aos propósitos da instituição por expor, de forma competente, uma autoridade moral. Segundo Bourdieu, a *avaliação prática da relação de forças simbólicas...*

(...) determinante dos critérios de avaliação vigentes no mercado em questão somente leva em conta as propriedades propriamente

⁴⁰⁸ ALENCAR, José de. Teatro Completo - Serviço Nacional de Teatro - DAC/FUNARTE - Ministério da Educação e Cultura - 1977. Vol. 2

⁴⁰⁹ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979 p. 27-95.

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ Cf. Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, “Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade (...) uma personagem que acompanha o destino do protagonista - ou mesmo de uma personagem secundária - para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou crítica de fundo moralizador.” *Dicionário do Teatro Brasileiro*: Temas, Formas e Conceitos. Coordenação: J. Guinsburg; João Roberto Faria e Mariângela Alves de Tuna. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009. p 292.

⁴¹² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979 p. 27-95.

linguísticas do discurso na medida em que elas anunciam a autoridade e a competência sociais daqueles que as pronunciam. ⁴¹³

Ou seja, o discurso do *raisonneur*, foi apropriado pelo *Conservatório Dramático* para se justificar perante outros setores institucionais como a Intendência de Polícia, os artigos morais defendidos pela instituição e investidos de uma credibilidade institucional. É essa *competência social* que o *Conservatório Dramático* busca para sinalizar os caminhos da instituição que contribuiriam para fazer avançar o campo das artes e, assim, acompanhar o crescimento do espaço artificial da cidade, preenchendo-o gradativamente fazendo recuar a natureza selvagem dos antigos costumes da terra. ⁴¹⁴

Alencar não reapareceu no cenário teatral com estardalhaço depois da repercussão de *As Asas de um Anjo*. O autor, no início de 1860, enviou a peça anonimamente ao Conservatório Dramático: “(...) e exigiu do empresário do Ginásio que seu nome não constasse nos anúncios dos jornais”.

Teria em mente evitar especulações em torno da sua situação de autor censurado? Talvez. Mas a verdade é que o anonimato era um expediente muito comum na época, pois assegurava aos dramaturgos a possibilidade de assumir publicamente a autoria dos textos representados apenas quando fosse conveniente. ⁴¹⁵

A morte do pai de Alencar no dia marcado para a estreia da peça, fez com que se revelasse a autoria de “Mãe”, ao constar nos anúncios os motivos pelo cancelamento do espetáculo: (...) *por justos motivos não pode subir à cena hoje o drama em 4 atos intitulado “Mãe”. Logo que estes cessarem, terá lugar a sua representação porque achasse ensaiado e pronto.* ⁴¹⁶

Outro autor que elevou o debate sobre a sociedade a partir dessa perspectiva realista é o jovem Machado de Assis que opinou, interferiu e, buscou promover um entendimento das ações internas dos personagens como os conflitos que o acompanhava durante a história. Nesse sentido reclamava sobre uma censura à peça *Os Mineiros da Desgraça*, drama de Quintino Bocaiúva, que gostaria de ver o poeta aplicando o corretivo através da pena, retrucando que: (...) *o autor nada tem que ver com as conseqüências desse corretivo. São eles verossímeis? Dão-se na vida real? Sem*

⁴¹³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2008. p 57.

⁴¹⁴ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília; Editora Universidade de Brasília, 2004. p 278.

⁴¹⁵ FARIA, João Roberta. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p 97-98.

⁴¹⁶ *Idem*, p 97-98.

dúvida que sim. É quanto basta. ⁴¹⁷ Afirmando um respeito à condição de autor: “O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original”. ⁴¹⁸ Na sua crítica à mesma obra em 24 de julho de 1861 afirmaria:

O autor teve largo campo para exercer a sua censura, e aproveitou-o bem. Retratou o tipo, apresentando duas figuras — Vidal e Venâncio. Vidal é o usurário dramático. Venâncio é o usurário cômico. Ambos são hediondos; o gesto feroz de um e o riso alvar de outro traduzem a mesma coisa. São o verso e o anverso da medalha; mas a medalha é a mesma. Eles seriam incompletos se não fossem hipócritas. Vidal e Venâncio são hipócritas. Vidal finge-se o salvador de uma família para dar pasto à sua sensualidade. Vidal engana ao escolhido de sua futura mulher; ilude-a, a ela própria. Venâncio não é menos fingido que seu sócio. Em mais de uma ocasião dá provas de saber em alto grau a arte exigida para ser de sua profissão. ⁴¹⁹

Todo esse movimento externo promoveu, também, uma reflexão na base da instituição culminando com o anúncio fatídico da trágica morte da primeira fase do *Conservatório Dramático* em 1865. Um dos eminentes sentenciadores dessa morte prematura é Machado de Assis: *Criaram um conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma coisa a que tiveram a delicadeza ou [mau] gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito.* ⁴²⁰

Podemos assinalar pelas palavras de Machado que os tempos são outros e que havia uma efervescência cultural em andamento que sugere novas contextualizações. No Relatório do Império de 1862, o conselheiro informa que: *O Governo, reconhecendo a necessidade de melhorar o estado dos nossos [theatros],*

(...) e de favorecer o desenvolvimento [daquelle] ramo da [litteratura], necessidade já exposta em anteriores [relatorios], entende que convém habilitar este [Conservatorio] para prestar tão importante serviço, assentando-o sobre bases mais convenientes. ⁴²¹

⁴¹⁷ Revista Dramática In: *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. II, 1994. a partir Texto-Fonte: *Crítica Teatral*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1938. Publicado originalmente de 29/03/1860 a 1879.

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 501. *Op. Cit.* ASSIS, Machado de. *O Conservatório Dramático. A Marmota*. Rio de Janeiro, 13 e 16 de março de 1860. p 2.

⁴²¹ Relatório do Império de 1862, p 15 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1735/000017.html> (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

Devemos a um grupo de novos atores que, por sua vez, estabeleceram novas bases para um *habitus* de classe que, corresponde em termos práticos, a uma tentativa de reestruturação do *Conservatório Dramático* para que o mesmo possa estar em sintonia com os novos tempos. Segundo Bourdieu, “*Também é preciso levar em conta...*”.

*(...) as condições sociais de possibilidade da representação dominante da maneira legítima de abordar as obras de arte – ou seja, as condições sociais de produção do ideal do gosto “desinteressado” e dos “homens de gosto”, capazes de obedecer aos cânones de uma “estética pura” em sua percepção ou em sua produção da obra de arte – porque a definição completa do gosto considerado em sua função social de signo de distinção exclui precisamente a consciência de tais condições.*⁴²²

A posição hierarquizada que esses atores assumem na estrutura social, vem de processos educacionais graças aos quais adquiriram essa posição. É essa espécie de “*communitas*”, segundo Victor Turner que surge onde não existe uma estrutura social capaz de organizar de forma efetiva alguns aspectos da estrutura social.⁴²³ Dando ênfase as críticas que se faziam necessárias para que houvesse um desenvolvimento do nosso teatro, em 1865, Machado publicou o artigo "O ideal do crítico". Nele, o escritor associa o melhoramento das artes no Brasil ao surgimento de uma crítica pedagógica, útil, formadora e que pudesse intervir na formação de novos talentos para corrigi-los e direcioná-los à grande literatura.

Ainda que saibamos da importância desse processo de desenvolvimento cultural, por essa nova “*communitas*” que atendia pela censura das peças, um dos paradoxos que percebemos nesse crescimento do mercado cultural e, mais especificamente do amadurecimento da crítica teatral é que existia, do ponto de vista da cultura, uma sensação de perda, pois:

*(...) a idéia de que o Brasil possuía uma cultura popular rica, que estava no domínio da oralidade e, portanto, sendo perdida pelo avanço da civilização, na medida em que não fosse registrada e incorporada a esse esforço de compreensão da alma de um povo, incompreensível só pela razão sem o sentimento e a intuição.*⁴²⁴

⁴²² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p 258.

⁴²³ TURNER, Victor Witter. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974. p 174.

⁴²⁴ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. p 104.

Demonstrando uma preocupação com a liberdade de expressão que levaria, em consequência, a qualidade da produção artística, que não deveria seguir regras do mercado, como a lei da oferta e da procura, e significaria na opinião de Machado, uma vitória do mau gosto, pois estaria regulada por oportunistas que viam na ignorância do público, a oportunidade de lucro fácil. Machado que, antes de completar 25 anos, atuou como censor do *Conservatório Dramático Brasileiro*, assinou 16 pareceres, entre os quais o que vetava a peça em cujo final um escravo casava com uma baronesa, condenava a aplicação do princípio liberal da concorrência em arte: “*Não, o teatro não é indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as idéias e as mercadorias*”.⁴²⁵

O Realismo de matriz francesa que se instalou no Brasil que possibilitou o nascimento do Teatro de Revista. Em 1859, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, com o espetáculo “*As Surpresas do Sr. José da Piedade*”, de Justiniano de Figueiredo Novaes é considerado um marco cênico característico desse estilo que, recorrendo ao modelo francês, onde um enredo simples faz a ligação entre quadros independentes. A importância do teatro de revista está na revisão crítica do cotidiano do Império que ele provoca. Toda a sisudez romântica deu lugar à paródia, recurso do teatro popular que consistia em criticar aspectos, fatos, personagens, discursos ou atitudes proveniente da cultura erudita ou, em outras palavras, da classe dominante.

O grande nome na primeira fase do gênero é Artur Azevedo que, em suas revistas e burletas, valoriza aspectos da linguagem crítica que enfoca os costumes geralmente abordado por personagens alegóricos. Para Neyde Veneziano o teatro de revista “*contribuiu para a nossa descolonização cultural*”,

(...) que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade (...).⁴²⁶

Muitos são os assuntos que influenciam a verve dos produtores. A cidade ganha uma densidade urbana que, de acordo com Robert Moses Pechman, precisa ser acompanhada de civilidade: *É preciso, então evitar o perigo, que é identificado a um*

⁴²⁵ Biblioteca Nacional *Diário do Rio de Janeiro*, 16/12/1861.

⁴²⁶ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: *O Teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. V. 2. p 154-155.

contato desregulado, num “meio tornado hostil pela grande concentração de indivíduos e seu relacionamento irracional e desordenado”.⁴²⁷ Os usos e costumes estrangeiros que modificam os da terra, considerados autênticos, acompanhados de outras mudanças físicas no aspecto da cidade, como afirma Márcia Regina Capelari Naxara,

*(...) que vai sendo modernizada, com a abertura de novas ruas que vão acompanhando as encostas e imiscuindo-se à paisagem. Acompanhando tais modificações e estando a elas vinculadas, acontecem as alterações dos costumes, pelo abandono e perda de usos da terra e pela invasão, do ponto de vista do autor, de usos “estrangeiros”, civilizados, não exatamente no bom sentido da palavra (...).*⁴²⁸

O corre-corre desvairado dos escravos, senhores absolutos dos espaços públicos, dava lugar a um passeio ou desfile em carros alegóricos ao sabor dos triunfos reais, fonte de inspiração da burguesia francesa do período pós-revolucionário, ou do *corso* romano, como prefere José de Alencar em crônica de 14 de janeiro de 1855, em que anuncia:

*Uma sociedade criada o ano passado, e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua grande promenade pelas ruas da cidade. A riqueza e o luxo dos trajés, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, hão de tornar interessante esse passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade. Quando se concluir a obra da Rua do Cano, poderemos então imitar, ainda mesmo de longe, as belas tardes do Corso em Roma.*⁴²⁹

Era esse conjunto de autores que percebiam a cidade através das suas crônicas que também respondiam institucionalmente pelo *Conservatório Dramático*. Joaquim Manuel de Macedo, ainda que não professasse nenhuma escola específica, na própria análise de Machado de Assis, esta inserido num *habitus* de classe, que atende às prerrogativas das exigências morais que o grupo se auto-impõe, Macedo tornou-se importante articulador das ideias morais da época. Não nos interessa, neste trabalho, uma análise aprofundada da obra de Machado de Assis ou Joaquim Manuel de Macedo. Basta-nos um olhar para os caracteres morais que os coloca como expoentes da *escola*

⁴²⁷ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p 306.

⁴²⁸ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. p 278.

⁴²⁹ ALENCAR, José. *Ao Correr da Pena*. In FÁRIA, João Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p 198-199.

realista e, a partir daí, cabe-nos analisar como esses “caracteres” ajudaram a moldar a face do “novo” *Conservatório Dramático* e oferecendo à sociedade um modelo de dramaturgia que refletisse sua própria condição.⁴³⁰

Nesse período intermediário entre o romantismo e o realismo, é possível perceber uma sincronia entre duas condicionantes: os lamentos e dos amores impossíveis sob as bases melancólicas que oprimia o homem e o levava à constante fuga da realidade, para uma necessidade de modificar o mundo e, por outro lado, a observação das mudanças históricas que revelava as novas bases da “convivência” social, trazendo à reboque o engajamento desses atores em lutas sociais.

Em termos de mudanças institucionais essa nova perspectiva será fundamental para amadurecer os critérios dos censores do *Conservatório Dramático*. Os próprios produtores atuavam no sentido de estabelecer novos critérios, desvelando as mazelas sociais que os preocupavam, atendendo às necessidades moralizantes, para as quais, o teatro era o maior veículo para a grande maioria. Não podemos esquecer que para esses produtores, preocupados com uma educação do público, ainda vigorava uma vertente “iluminista” do processo civilizacional.⁴³¹

Macedo que acreditava no teatro como “termômetro da civilização do país”, sonhava com uma companhia padrão, com os melhores nomes dos teatros S. Pedro de Alcântara e do Ginástico,⁴³² pois não gostaria de ver esse projeto de civilização curvar-se perante a bilheteria. Através do o projeto de melhorias da arte dramática é possível desenhar certo corporativismo dos *habitués* desse grupo da Corte. Já o plano de Machado era que o Governo ao invés de arrendar, comprasse o Teatro Ginásio ali promovesse as reformas necessárias:

Mas a argumentação pecava em dois pontos: somavam-se, para efeito de cálculo, verbas de procedência diversa (...) e esquecia-se propositadamente que a compra do teatro não acabaria de vez com as

⁴³⁰ Cf. Como observa João Roberto Faria, o exemplo a ser seguido diante desse novo contexto social é mostrado em cena, através de uma cena-modelo (...) *uma família que vive acima de suas condições financeiras e que se pretende nobre aprende, à beira da ruína e do opróbrio, que o luxo e a ostentação são inimigos dos bons sentimentos, da honestidade, das amizades sinceras, e sinônimos de miséria moral.* In. FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p 204-205.

⁴³¹ Cf. Como afirma Richard Courtney, citando Jeremy Collier, contemporâneo de Locke, para quem o dever do teatro, (...) *é recomendar a virtude e desencorajar o vício; mostrar a incerteza da grandeza humana, a repentina reviravolta do destino e os infelizes resultados da violência e da injustiça: é expor as singularidades do orgulho e do capricho, a insensatez e a falsidade torná-las desprezíveis, e submeter tudo o que é doentio à infâmia e ao descaso.* In. COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p 14-15.

⁴³² Jornal do Comércio, 19 de agosto de 1861. *Op. cit.* PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. p 180.

*despesas mensais, exigindo, ao contrário, novas e volumosas quantias para manter em funcionamento a companhia oficial ali instalada.*⁴³³

O Governo, de acordo com estudos de Décio de Almeida Prado, *não se mostrou de todo insensível à insistente pregação de Macedo*, a partir dos Relatórios do Ministério do Império, ficou registrado que José Idelfonso de Souza Ramos, Ministro do Império, “*nomeou em fins de novembro de 1861 uma...*”.

*(...) comissão encarregada de informar sobre o teatro dramático nacional e os meios de melhorá-lo presentemente, bem como acerca das medidas mesmo dependentes do poder legislativo mais convenientes para dar-lhes no futuro uma organização que assegurasse as vantagens próprias de semelhantes instituições.*⁴³⁴

Ao cotejarmos os motivos explicitados no Relatório do Ministério dos Negócios do Império e as críticas realizadas por esses atores que emergiram das letras, podemos encontrar uma resposta mais lúcida sobre a história da instituição. De acordo com o relatório do Ministério dos Negócios apresentado em junho de 1877 percebemos uma deficiente organização e a falta de recursos, como foi exposto nos relatórios dos anos de 1862, 1863, 1864. E o conservatório deu por encerrado seus trabalhos em 1865.⁴³⁵ Ficando (...) *inteiramente livre [á] polícia o exercício de intervir na representação das peças pelo que pertence á segurança [publica] ou particular.*⁴³⁶

No Relatório do Ministério do Império, no Anexo nº. 9, em Deliberação de 1º de maio de 1865, assinada pelo conselheiro de estado, Bernardo de Souza Franco, temos uma idéia de como era mantida a estrutura policial, usando da autorização que lhe fora conferida pelo art. 6º da Lei n. 1289, de 30 de dezembro de 1864, o conselheiro de estado deliberava sobre a nova *Contribuição de Polícia*: Estabelecendo no parágrafo 4º os valores para a contribuição para a polícia do valor de 40\$000 para as *Casas de*

⁴³³ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. p 180.

⁴³⁴ Relatório do Ministério do Império, 1862. *Op. cit.* PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. p 180.

⁴³⁵ Cf. (...) *e por isso em 1865 deixou de funcionar; por outro lado a [Inspeção] geral dos [theatros] subvencionados deixou de ter [existencia] real desde que não houve mais [theatros] subvencionados*. Índice dos Artigos do relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em junho de 1877 a partir da documentação digitalizada. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1743/000010.html>, pesquisado em 17 de agosto de 2009. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁴³⁶ Índice dos Artigos do relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em junho de 1877 a partir da documentação digitalizada. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1743/000010.html>, pesquisado em 17 de agosto de 2009. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

*consignação de escravos ou os encarregados da venda [delles]. Casas de bailes e [theatros]. Casa de jogos.*⁴³⁷

Como fruto do seu tempo, o *Conservatório Dramático* absorveu as questões resultantes desse processo histórico, pois, criado para dar ânimo à dramaturgia nacional, viu-se diante das ações centralizadoras do Estado imperial e, impregnada por essa ideologia, passou a atuar de forma a atender as necessidades deste Estado. Diante do quadro que se apresentava, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, o *Conservatório* acabou abandonando seu projeto inicial, transformando-se, (...) *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.*⁴³⁸

O melodrama que, segundo Décio de Almeida Prado, representa toda a evolução do teatro francês ao adiantar-se (...) *ao romantismo em alguns pontos, sofrendo-lhe a influencia em outros, aburguesando-se, refinando tecnicamente ou enternecendo-se pela sorte dos desprotegidos conforme as contingências artísticas e políticas do momento.*⁴³⁹ No contexto brasileiro, o melodrama absorverá como linguagem, o reflexo das mudanças que o aumento populacional e a própria convivência numa cidade transformada. Num mercado de bens simbólicos, como afirma Bourdieu:

(...) *transformações decisivas para a dinâmica da vida cultural, entre as quais se destacam a constituição de público consumidor cada vez mais extenso, (...) e, sobretudo o aparecimento de um corpo de agentes numeroso e diversificado: artistas e intelectuais profissionais.*⁴⁴⁰

De acordo ainda com Décio de Almeida Prado: *O segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais.*⁴⁴¹ Ao acolhermos essa “vanguarda” francesa do teatro Realista assumimos o risco de procedermos a uma devassa dos costumes, representa um processo autocrítico da

⁴³⁷ Relatório do Ministério do Império <http://www.crl.edu/pt-br/brazil/ministerial/imperio> (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁴³⁸ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* p. 148.

⁴³⁹ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: O Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1972. p 87.

⁴⁴⁰ *Os Intelectuais no mundo e o mundo dos intelectuais: uma leitura comparada de Pierre Bourdieu e Karl Mannheim* por Luiz Otávio Ferreira e Nara Britto In PORTOCARRERO, Vera. (org.) *Filosofia, história e sociologia das ciências I: abordagens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1994. p 146.

⁴⁴¹ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: O Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1972. p 87.

produção de dramaturgia. De acordo com João Roberto Faria (...) *por trás do rompimento com o anacronismo dos modos dramáticos românticos:*

*(...) e da adesão ao modelo do “daguerreótipo moral” há algo mais. Talvez aquilo que se poderia chamar de “desejo de civilização”. As peças francesas traziam para os nossos palcos o retrato de uma sociedade moderna, civilizada, moralizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez de valores como o casamento, o trabalho, família, a honestidade, a honra e a inteligência.*⁴⁴²

O discurso sugere que se dê “à ficção a aparência de verdade” como explicitou Joaquim Manuel de Macedo, referindo-se ao teatro como um poderoso instrumento de civilização pela influência (...) *que exerce sobre os costumes, a educação e a moralidade do povo.*⁴⁴³ Após assistir, em 12 de agosto de 1861, a peça *Os Mineiros da Desgraça* de Quintino Bocaiúva, Macedo defendeu o Realismo na “Crônica da Semana”: *É verdade que a lição severa, porém justa, que oferece em suas cenas essa obra dramática, e os profundos golpes com que o autor feriu a desmoralização e alguns hediondos abusos que se observam no seio da nossa sociedade (...).*⁴⁴⁴ Na Crônica, referiu-se não só aos dramaturgos, mas também romancistas e poetas, afirma que todos, devem ser: (...) *pregadores de princípios sãos e de todas as verdades em proveito dos homens, em proveito da sociedade, em que pese aos que lucram com a mentira, com os abusos e com a ignorância e a sombra.*⁴⁴⁵

Ainda nessa mesma crítica, podemos recolher determinados trechos que apresenta um modelo de teatro proposto para aquela sociedade (...) *ao lado do mérito literário, respira uma alta moralidade, duplo ponto de vista, em que deve ser considerado e em que mereceu os sinceros aplausos dos entendidos.*⁴⁴⁶ A crítica publicada em 24 de julho de 1861 reforça a idéia do objetivo do teatro para a sociedade letrada: *“Uma coisa nos consola da deficiência de nossa literatura dramática, é que, se as obras que possuímos perdem na importância numérica, ganham muito no valor literário e moral”.*⁴⁴⁷

⁴⁴² FARIA João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1993. p 261

⁴⁴³ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Labirinto*, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1860, p 1.

⁴⁴⁴ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Crônica da Semana*. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861, p 1.

⁴⁴⁵ *Idem*, p 1.

⁴⁴⁶ *Crítica Teatral*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1938. (Publicado originalmente de 29/03/1860 a 1879).

⁴⁴⁷ *Idem*.

Para aqueles que tinham acesso à literatura européia e as novas idéias filosóficas que surgiam, se transformavam através das suas respectivas penas, em traduções sentidas além-mar. “*É sempre belo quando uma voz generosa se ergue, em nome da inteligência e da probidade, para protestar contra as misérias sociais, com toda a energia de um caráter e de uma convicção*”. A crítica pontuava seu olhar panorâmico que representava as dificuldades da época, concluindo: “*E deve-se ter entusiasmo com a manifestação dessas convicções e desses caracteres em um tempo, em que tudo o que é elevado se abate e desmorona*”.⁴⁴⁸

De acordo com João Roberto Faria, da mesma forma que Alencar, Quintino ou Machado, Macedo também insistiu na idéia de que o teatro deveria ser uma instituição moralizadora e civilizadora, porém, como seus pares, sugere a incorporação na dramaturgia do pressuposto realista: (...) *pois o ponto de partida do dramaturgo é a observação da realidade social e sua transposição para a cena*.⁴⁴⁹ Essas mudanças contextuais sugerem novas perspectivas para abordarmos a atuação do *Conservatório Dramático* no período. Uma dessas mudanças foi a entrada de novos autores literários no campo da dramaturgia, elevando a importância do gênero dramático e exigindo da parte dos censores um cuidado maior na apreciação das peças.

Quintino Bocaiúva expressando o desejo de renovação do teatro nacional, em resposta a uma carta de Machado de Assis, o instigava a escrever comédias realistas: “*já fizeste esboços, atira-te à grande pintura*”. Bocaiúva apela à capacidade da obra dramática afirmando que o drama *é a forma mais popular, a que mais se nivela com a alma do povo, a que mais recursos possui para atuar sobre o espírito, a que mais facilmente o comove e exalta; em resumo, a que tem meios mais poderosos para influir sobre o seu coração*.⁴⁵⁰ João Roberto Faria sintetiza numa questão, o primeiro passo em relação ao realismo importado, ou seja, como (...) *explicar o sucesso e a repercussão das comédias realistas francesas, com sua visão de mundo burguesa e valores liberais, numa sociedade escravocrata?*⁴⁵¹

Numa transição para a consolidação de uma elite da terra a partir do Segundo Reinado, quando um novo modo de vida, burguês e urbano, confrontava-se com uma

⁴⁴⁸ *Crítica Teatral*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1938. (Publicado originalmente de 29/03/1860 a 1879).

⁴⁴⁹ FÁRIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 134.

⁴⁵⁰ FÁRIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 552. *Op. Cit.* ASSIS, Machado de. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1982, pp. 79-80.

⁴⁵¹ FÁRIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1993. p 261.

sociedade rústica, de organização familiar patriarcal, sedimentada nas grandes propriedades rurais e escravocratas. Essas divergências que se constituem elementos de que se interpenetram às questões morais que guiaram o Conservatório. Elementos que têm ao mesmo tempo, a capacidade de promover uma reflexão na sociedade e consequentemente, um esforço de superação daquele ambiente colonial.

*O aprimoramento moral da sociedade foi a grande divisa do realismo teatral. Na França, a crença na possibilidade de uma educação pelo teatro se identificados com a burguesia, que se dedicaram a demonstrar a superioridade dos valores e instituições de sua classe. Nesse sentido, pode-se dizer que a defesa da família está no centro das preocupações dessa dramaturgia utilitária, que fez sucesso, segundo Arnold Hauser, porque seus autores “tinham lido os pensamentos mais recônditos do público”.*⁴⁵²

Além dessa questão encontramos outras que em defesa de um canal de voz que traduzisse e ampliasse a voz desses artistas atuava criticamente. O *Jornal Atualidade* do dia 16 de abril de 1859 traz a seguinte matéria: (...) *Há entra nós um teatro dramático nacional, é subvencionado pelos cofres públicos, mas essa subvenção é uma mesquinha em comparação as fabulosas quantias que se despendem com o lírico.*⁴⁵³

O lírico era o refúgio da nobreza, os artistas tratavam de absorver e transformar o que era mais palatável para o conjunto da sociedade. O gênero *opereta*, chegou ao Rio de Janeiro a partir de 1846, com a apresentação de uma companhia de artistas franceses, foi apropriado pelos brasileiros, fazendo surgir a revista “*As Surpresas do Senhor José da Piedade*”,⁴⁵⁴ que foi a primeira a atrair um grande público para o Ginásio Dramático. Coube, posteriormente a Artur Azevedo os maiores êxitos nesse gênero. Podemos, a partir desses dados, afirmar que o *Romantismo* foi de fato, juntamente com as tentativas do *Realismo*, correspondências locais em relação às correntes experimentais da Europa.

O Realismo busca métodos equivalentes na montagem, na cenografia, no *décor* e na indumentária. O uso dos trajes da época, substituindo o guarda roupa fantasioso do antigo repertório, levou o povo a denominar as peças "modernas" de "dramas de casaca". O Realismo, na defesa da moralidade de uma nova época, defendia as instituições como o casamento e nossos dramaturgos também procuraram: (...) *enaltecer e defender essa instituição burguesa por excelência, advertindo a classe média emergente*

⁴⁵² FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1993. p 266.

⁴⁵³ *Jornal Atualidade*. 16 de abril de 1859. Biblioteca Nacional. Setor de Obras Raras. (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁴⁵⁴ Cf. A peça “*As Surpresas do Senhor José da Piedade*”, cuja autoria ainda não foi definida.

dos meados do século XIX para os perigos que a ameaçavam como a monetização dos sentimentos, a prostituição e a infidelidade conjugal.⁴⁵⁵

A experiência dramática de Machado de Assis, autor da comédia *Quase Ministro* (representada em 1863) e de outras peças, não o levou à plenitude dos seus contos e romances, nem mesmo ao padrão da sua crítica teatral, bem exercida, mas foi essencial para dar credibilidade ao realismo. Machado, que definiu o teatro como “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” (...) e critica o gosto do público pela farsa movida a “pancadaria”, gênero que considera artisticamente inferior.⁴⁵⁶ A crítica criteriosa que deveria ser exercida também pelo Conservatório é motivo das reflexões do escritor. Em carta a José de Alencar, em 29 de fevereiro de 1868, afirmou que (...) onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse estranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo.⁴⁵⁷

No campo político, conforme afirmação de José de Alencar, os jornais da Corte ainda “vivam da benevolência da administração”, da parcialidade, “como tudo nesse Império (...). No instante em que o governo quiser com afinco, a folha diária de maior circulação descerá da posição que adquiriu. Basta trancar-lhe as avenidas oficiais e subvencionar largamente outra empresa com o fim de hostilizá-la”.⁴⁵⁸ A crítica folhetinesca teatral foi um fator determinante na composição e amadurecimento da cena nacional, ao mesclar (...) registros de pensamento e pontos de vista: é uma crônica em que a opinião pessoal do autor, suas impressões superficiais e suas convicções profundas se somam para analisar um fenômeno artístico passageiro.⁴⁵⁹ De acordo com Antônio Candido, para (...) entendermos hoje uma sátira escrita há duzentos anos é preciso lembrar a função que exercia,

(...) de tendência moralizadora muito próxima ao que é o jornalismo. Dos pequenos sonetos de maledicência ou debique aos poemas longos, ajustados à norma do gênero; uns arredondando-se no riso, outros encrepados pela indignação; uns visando às pessoas na sua singularidade, outros querendo abranger princípios e idéias, - todos

⁴⁵⁵ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1993.p.267.

⁴⁵⁶ *Idem*, p 152.

⁴⁵⁷ ASSIS, Machado de. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 31. pp. 21-35.

⁴⁵⁸ ALENCAR, José de. *O sistema representativo*. Rio de Janeiro, Garnier, 1868. p 5 Op. cit. FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p 449.

⁴⁵⁹ GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos folhetins da corte. (1826-1861)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p 202.

assumiam atitude crítica e manifestavam desejo de orientar e corrigir, como a imprensa moderna. ⁴⁶⁰

Essa nova geração de dramaturgos, diante das limitações econômicas e políticas⁴⁶¹ impostas pela falta de uma política de incentivos do Estado e pela censura do *Conservatório Dramático* que, sem recursos, atuava de forma mais truculenta, como afirma Machado de Assis: *A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo; é o Conservatório.*

As limitações da instituição ficaram mais explícitas nas críticas do escritor que afirmava: *as (...) atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir; risca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado: mais nada.* As limitações das apreciações do Conservatório se restringiam ao *direito de reprovare (...) e proibir por incapacidade intelectual, com a viseira levantada ao espírito na abolição do anônimo, o Conservatório, (...) deixa de ser uma sacristia de igreja para ser um tribunal de censura.* ⁴⁶²

A insatisfação não era inédita, havia um desejo entre os “produtores” no sentido de (...) *organizar um projeto de reforma, e desse trabalho se ocuparam alguns de seus membros: a ideia, porém, de que estava perdendo o seu tempo o fez esquecer esse pensamento.* ⁴⁶³ A reforma no *Conservatório* incluía a tarefa de *fazer desenvolver o elemento dramático na literatura.* ⁴⁶⁴ Num artigo de 1852, Araújo Porto-Alegre cobrou das autoridades um aporte financeiro para o desenvolvimento das instituições, entre elas o *Conservatório Dramático* lembrando que esses “fetos” (...) *precisam de uma placenta que deve estar na madre comum, que é a pátria.* Nesse sentido o Estado deveria contribuir para fortalecer sua ação cultural, pois os (...) *operários da nossa organização social, aqueles que têm por dever cuidar do desenvolvimento de todos os elementos*

⁴⁶⁰ CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007. p 161.

⁴⁶¹ Cf. As limitações políticas e econômicas a que nos referimos está relacionado às condições de atuação do Conservatório, em função da política de Estado e a falta de apoio financeiro por parte desse mesmo Estado.

⁴⁶² FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 501. *Op. Cit.* ASSIS, Machado de. *O Conservatório Dramático. A Marmota.* Rio de Janeiro, 13 e 16 de março de 1860, p 2.

⁴⁶³ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Crônica da Semana. Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861, p 1.

⁴⁶⁴ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 502. *Op. Cit.* ASSIS, Machado de. *O Conservatório Dramático. A Marmota.* Rio de Janeiro, 13 e 16 de março de 1860, p 2.

civilizadores, estão atados ao jugo de uma ambição sem glória nacional, e de uma política toda individual. ⁴⁶⁵

No Relatório do Império de 1856, registrou o volume dos trabalhos de 1855: [Forão] sujeitas ao exame e censura do conservatorio 372 (trezentos e setenta e duas) peças, das [quaes] merecerão ser licenciadas sem emendas 304 (trezentos e quatro), e com alterações 37 (trinta e sete). ⁴⁶⁶ Nesse mesmo Relatório registramos, também, uma solicitação de recursos para Instituição. ⁴⁶⁷ Esse volume de trabalho nos oferece duas oportunas reflexões: seria uma tentativa de adequação dos membros do Conservatório às condições impostas pela jurisdição institucional “irregular” ou, uma demonstração de força, se considerarmos que das 372 (trezentos e setenta e duas) peças licenciadas, 304 foram, sem que sofressem emendas, ou seja, os produtores cumpriram os trâmite institucionais, respeitando os códigos da instituição ainda que estivessem sofrendo críticas. Este fator, dentro de um universo social que, segundo Bourdieu, delimita juntamente com as relações de poder, a estrutura do capital simbólico definindo um modelo de ação das instituições que,

(...) cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, (...) para a ‘domesticação dos dominados’. ⁴⁶⁸

As questões que dizem respeito à quotidianidade como a reflexão de Aluísio Azevedo sobre a composição teatral: “*O teatro, segundo todos os exemplos que se possam evocar*”,

⁴⁶⁵ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 365. *Op. Cit.* PORTO-ALEGRE, Araújo. *O nosso teatro dramático. O Guanabara*. Rio de Janeiro, número 3, t. II, 1852, pp. 97-104.

⁴⁶⁶ Relatório do Império de 1856, p. 75-76 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1729/000077.html> (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁴⁶⁷ No Relatório do Império de 1856, encontramos a seguinte solicitação do Presidente do Conservatório: *Acerca da [insufficiencia] do subsidio que é dado pelos cofres públicos a este estabelecimento, e que é apenas de 600\$000 [anualmente], já me tenho pronunciado em meus anteriores [relatórios]. Julgo do meu dever [sollicitar] de vosso patriotismo a decretação de uma subvenção [annual] do dobro [daquella somma], afim de poder este estabelecimento prestar maior utilidade. Elevada assim a subvenção, poderia o governo dar outro [systema] aos trabalhos, e regular melhor o serviço do [conservatorio], entendendo-se com os seus membros, cujo zelo e assiduidade são dignos de elogio, merecendo particular menção o seu presidente, o conselheiro Bivar. Tendo o [conservatorio] resolvido [offerecer] o [premio] de 300\$000 pelo trabalho que [fôr] julgado mais perfeito d’entre os que no ultimo [anno] se [sujeitarão] á sua censura, o governo, [annuindo] á [sollicitação] feita pelo respectivo [director], concedeu uma igual quantia para [aquella] fim. Dest’arte procurei concorrer para a [realização] da [idéa] que [dictou aquella] resolução – a de animar-se a [producção] e [concorrenca] de [taes] trabalhos.* Relatório do Império de 1856, p. 75-76 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1729/000077.html> (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁴⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico* 12.º ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 11.

*(...) nada mais é do que o transunto da época em que vive, ou por outras palavras é a síntese da moral, do caráter, da índole, dos costumes e das aptidões artísticas e políticas do povo que o sustenta. (...) o teatro acompanha as transformações de seu tempo e toma a feição e sabor do povo que representa (...).*⁴⁶⁹

Reforça assim, a idéia de isolamento do *Conservatório Dramático*, bem como de outras instituições. Para essa nova geração de dramaturgos, a retórica se inverteu, ao público pertenceria a condição do protesto:

*(...) contra todos os atos indecentes, contra todas as más economias do espírito mercenário; ao público pertence impor silêncio a essa horda de poetas laudativos, que trazem a musa na algibeira; ao público pertence estigmatizar o empresário, que suja um teatro com dramas imorais, e com decorações caindo aos pedaços, ou impróprias da época ou do lugar do drama.*⁴⁷⁰

Para alcançar esse objetivo *produzem discursos hegemônicos que têm a competência de conduzir um sistema de (...) culturas a uma direção desejada; mas ao assim fazer, ainda conseguem ser percebidas como se buscasse o interesse geral.*⁴⁷¹

Acreditamos que essa memória da *realidade* imposta sobreviveu até o século XIX e produziram, nas falas dos censores do *Conservatório Dramático*, novos discursos unilaterais e hegemônicos endereçados à *realidade construída* na época, com o objetivo de dar àquela sociedade uma direção cultural desejada.

Ainda em seu artigo: “O nosso teatro dramático”, Porto-Alegre lembra que pela ocasião da inauguração do teatro de S. Francisco, foi pedida ao *Conservatório Dramático* a organização de um concurso para a escolha do drama de abertura da casa de espetáculo e cobra que se tenha procedido com prudência novamente:

Por que não se fez o mesmo na abertura do seu novo teatro?! Temia o mau gosto e a má escolha do Conservatório Dramático? Não o presumimos, nem de leve, porque ele sabe o quanto o Conservatório é prudente na escola dos juízes, assim como sabe que esta sociedade tem em seu seio as maiores capacidades literárias da capital. Não achamos desculpa nesta sua negativa em consultar aquele tribunal

⁴⁶⁹ FARIA João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 2001.p. 577.

⁴⁷⁰ FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 371. *Op. cit.* PORTO-ALEGRE, Araújo. *O nosso teatro dramático. O Guanabara*. Rio de Janeiro, número 3, t. II, 1852, pp. 97-104.

⁴⁷¹ DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso; ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p 16.

*público, a menos que razões individuais se interponham entre o ator e uma tão respeitosa associação.*⁴⁷²

Exatamente porque nosso objetivo seja o estudo da atuação do *Conservatório Dramático* na sociedade do século XIX e nas relações culturais advindas do processo de institucionalização é importante compreender que é nesse momento que se dá o surgimento e organização de outras instituições. A urbanização e hierarquização dos espaços da Corte concomitantemente à estrutura institucionalizada do controle sobre a ordem, em todas as instâncias foi uma imposição do próprio processo de formação da sociedade imperial, processo muito mais acirrado com o retorno da proposta centralizadora. Essa ordem cultural se sedimentou na própria lógica da situação material da sociedade, expressa nas opções culturais do grupo hegemônico no sentido de educar para o consenso.

Numa carta do poeta Gonçalves Dias a Teófilo Leal, podemos perceber a frágil posição do autor/intelectual nesse esquema (...) *Quando me lembrar de mandar à fava os grandalhões da nossa terra já começo a antever a possibilidade de fazer alguma [cousa] com a literatura. (...) enquanto o literato carece de empregos públicos não pode haver literatura,*⁴⁷³ ou seja, havia uma censura velada, da qual todos, que não tinha renda de herança, dependiam. Essa censura não agia com o objetivo de coibir quaisquer produções, ao contrário, funcionava na afirmação de um modelo em detrimento de outros.

É na compreensão do poder de expressão da linguagem teatral que podemos buscar o entendimento da institucionalização da censura através do *Conservatório Dramático*. Nesse cenário da construção das instituições brasileiras, o povo precisa ser envolvido para esse processo de civilizarem-se, preenchendo as salas como espectadores, mais que dispostos às lições, reúnem-se para a catarse da ribalta, na festa da construção da nação brasileira. Constituindo-se na função primordial do jogo teatral, onde o universo representado e tornado visível constituem *uma notável superestrutura intencional e uma reinterpretação do que se passa realmente “em cena”, durante a representação.*⁴⁷⁴

⁴⁷² FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1993. p 372. *Op. cit.* PORTO-ALEGRE, Araújo. *O nosso teatro dramático. O Guanabara*. Rio de Janeiro, número 3, t. II, 1852, pp. 97-104.

⁴⁷³ Wilton José Marques. Gonçalves Dias e a Burocracia imperial: favores e afrontas. In OLIVEIRA, Paulo Motta (Org) *Figurações do Oitocentos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p 177.

⁴⁷⁴ *As funções da linguagem no Teatro* por Roman Ingarden In GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p 158.

A capacidade persuasiva do teatro, diferentemente do romance, está, ao mesmo tempo na elaboração como discurso de uma versão, um modelo e, também, naturalmente, na recepção⁴⁷⁵ subversiva, ao lançar inúmeras mensagens dessas versões e desses modelos à platéia. As várias percepções e recepções do espetáculo como mensagem, não significa contradizer o princípio da “arte total” que o teatro representa (...) *o poder do efeito teatral, isto é, a intensidade da impressão sentida pelo espectador, é função direta da quantidade de percepções que se despejam ao mesmo instante sobre os sentidos e sobre o espírito do espectador.*⁴⁷⁶

Machado de Assis, João Caetano e Quintino Bocaiúva participaram do Conservatório Dramático, atuando como censores. Além do desconforto desses grandes nomes pelo rumo que a instituição tomou, sua participação imprime uma vontade expressa: a preocupação desses intelectuais-produtores em fazer do teatro um modelo de “escola” para fins civilizatório, se revestindo, para tanto, de um discurso que prioriza a organização de uma estética da cena nacional para uma ordem no campo social. Bourdieu, explica esse processo ao demonstrar que *a capacidade de fazer impor um modo de compreender por intermédio do discurso legítimo é uma demonstração de poder porque interfere na definição e no estabelecimento de prioridades no campo social.*⁴⁷⁷

Nos discursos dos nossos principais intelectuais, como Machado de Assis, para quem o teatro é (...) *o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos,*⁴⁷⁸ nesse sentido, era preciso superar e até discernir as várias manifestações do campo simbólico, nesse sentido, sua crítica foi fundamental para uma tentativa de estabelecer um padrão de arte, reflexo de que o controle sobre bases morais está também relacionado com a “qualidade” que, se refletia na capacidade do autor em captar a “realidade” e contexto local.

A preocupação de Machado era pertinente afinal, Debadie, o viajante francês que visitou o Rio de Janeiro em 1851, conforme nos informa Martha Abreu, ao descrever a festa do Divino, como uma “orgia”, uma teatralização de um rito religioso, recorrendo inclusive a Rabelais para registrar suas impressões: (...) *“cortesãs de baixa*

⁴⁷⁵ Cf. *Ver estudos da recepção. Embora os estudos sobre recepção seja recente, não podemos ignorar, nos próprios documentos, os sinais de como se dava a recepção dos espetáculos públicos.*

⁴⁷⁶ *A mobilidade do signo Teatral* por Jindrich Honzl In GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p 142.

⁴⁷⁷ *Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos*. Por Nilson Alves de Moraes. In GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera *O que é Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PPGMS-UNIRIO, 2005. p 97.

⁴⁷⁸ Machado de Assis. *Idéias vagas – a comédia moderna*, In. Jean-Michel Massa (org.), *Dispensos de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965, p. 31. (cf. artigo na íntegra, p. 31-33).

categoria”, comunicavam-se em alta voz, abraçavam-se ao som da fanhosa orquestra, procuravam os seios nus, saciavam-se com frutas e bolos, e encharcavam-se de limonada, vinho e cachaça (...). ⁴⁷⁹

As condições de mobilidade social dependem também, da capacidade de organização dos “discursos” e da articulação desses discursos com as esferas de poder. O Conservatório Dramático, ao estipular seus critérios de censura na defesa de um *cânone moral*, restringiria dos palcos determinadas manifestações que, por sua comunicabilidade, alcançaria uma boa parcela da população. Nesse sentido, caberia nos perguntarmos: não teria sido essa ação um obstáculo à formação de uma consciência identitária nacional? Ainda que tenhamos consciência da dinâmica intrínseca nos processos simbólicos, o que implicaria em termos institucionais, canonizar a produção numa hierarquia simbólica, dificultando as possibilidades de luta por mudança?

O desenvolvimento do campo de produção simbólica deveria se refletir numa maior liberdade de expressão das culturas, pois de acordo com Pierre Bourdieu, no (...) *momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem.* ⁴⁸⁰ Se foi essa a situação encontrada, quais as razões para que houvesse restrições às incorporações de um teatro mais diversificado? Através dos anúncios e crônicas publicadas na segunda metade do século XIX percebemos um aumento de um interesse do público para com os espetáculos, não só teatrais, como líricos e de balé, possível graças à construção de um bom número de edifícios, a presença de companhias estrangeiras e a organização de elencos brasileiros.

O Conservatório Dramático, como seria legítimo pensar, fazia parte das instituições que seguiam a cartilha monárquica e o fato é que politicamente, estava em andamento um projeto para vencer as turbulências após a abdicação de D. Pedro I, pois entre (...) *1837 e 1850 os conservadores centralizaram o aparato judicial para permitir ao governo central um controle efetivo sobre ele, mas esse era o limite da centralização.* ⁴⁸¹ Uma questão importante para o estudo do nosso objeto é a percepção desse compromisso da instituição e dos seus representantes em relação ao poder e a sociedade a qual se dirigia.

⁴⁷⁹ ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. p 76.

⁴⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* – São Paulo: Perspectiva, 2004. p 103

⁴⁸¹ DOLHNIKOFF, Miriam. *O pacto Imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX*. São Paulo: Editora Globo, 2005. p 150.

Ou questionarmos, qual o sentido da estética defendida pelo Conservatório? Apostamos, a partir de Bourdieu, num comportamento institucional de (...) *indiferentismo político e à recusa desprendida e distanciada de qualquer “engajamento”*, a não ser o engajar-se no projeto civilizador, cooptado pelo Estado. Esse engajamento, no sentido de não oferecer mudanças do *status quo* aos processos de construção simbólica representaria (...) *um culto da arte pela arte constituindo-se (...) originariamente **contra** as tomadas de posição dos escritores e artistas que pretendem assumir explicitamente uma função social (...).*⁴⁸²

Como afirma Ilmar Mattos,⁴⁸³ o processo de formação de uma classe dominante ocorre em paralelo à formação do Estado Imperial brasileiro numa busca de centralização política, como principal embate entre *Liberais* e *Conservadores*. Essa dinâmica da organização do poder tem, no campo da produção simbólica, um reflexo imediato na definição dos discursos e dos espaços simbólicos, pois como afirma Manuel Castells *O espaço está carregado de sentido. Suas formas e seu traçado se remetem entre si e se articulam numa estrutura simbólica, cuja eficácia sobre as práticas sociais revela-se em toda análise concreta.*⁴⁸⁴

É possível notar entre os intelectuais certo pragmatismo na composição desse campo de produção simbólica, assim, segundo crítica de Sérgio Buarque de Holanda, para alimentar as doutrinas mais variadas e sustentá-las, (...) *Basta que tais doutrinas e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa: as palavras bonitas ou argumentos sedutores. A contradição que porventura possa existir entre elas parece tão pouco chocante (...).*⁴⁸⁵ É nesse espaço de amadurecimento do intelectual que podemos perceber a força do *habitus* de uma classe nas esferas da política e da cultura.

Gonçalves Dias, de acordo com Wilton José Marques, assumiu uma posição de cautela quando chegou à Corte para não criar ‘prevenções contra o seu livro’ “(...) *o poeta foi rapidamente inteirando-se das querelas políticas entre liberais e conservadores*”. Seguindo os conselhos de amigos de não imprimir os *Primeiros Contos* na imprensa do “Inácio”, que se tratava na verdade de (...) *Ignácio Pereira da*

⁴⁸² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* - 5. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2004. p 196.

⁴⁸³ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. 5ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2004. p 137

⁴⁸⁴ CASTELLS, Manuel. *Da questão urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p 304.

⁴⁸⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: J Olympio 1936. p 113. In SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ : EdUFF, 1999. p 93.

Costa, dono da Tipografia Americana, que editava o jornal *Sentinela da Monarquia*.⁴⁸⁶

Segundo Bourdieu, é preciso nessa composição de grupo um estreitamento das relações, pois, os (...) *homens que só se encontram por razões precisas e graves,*

*(...) por ocasião das reuniões oficiais, na verdade não se encontram nunca. Pode acontecer que estejam apaixonados pelo mesmo problema, pode ocorrer que, graças a contatos repetidos, acabem por partilhar um vocabulário e uma maneira de se exprimir que pareçam traduzir todas as **nuances** de sentido necessário a seu objetivo comum.*⁴⁸⁷

Ainda que o peso do termo “censor” nos induza ao pré-conceito, em função da figura de um burocrata insensível que carimba automaticamente as obras a seu bel prazer, desconhece-se a importância de um Aristófanes, ou mesmo de um Shakespeare.⁴⁸⁸ Precisamos entender esse “censor” do *Conservatório Dramático*, como atores sociais do seu tempo, numa perspectiva histórico-institucional, ou seja, precisamos diferenciá-los da ideia de censores mais próxima que temos, sem diminuir, no entanto, a responsabilidade do ofício. Nesse momento, a responsabilidade do ofício desses “censores” é fundamental, pois são, em sua maioria, intelectuais dotados de uma consciência da sua ação no sentido de elevar a dramaturgia nacional e ao burocratizar seu ofício, o fez para atender aos propósitos aos quais se vinculava espontaneamente.

O censor do Conservatório Dramático estaria, assim, numa outra categoria e, essa diferença era expressa em críticas aos critérios dos pareceres. Um exemplo dessa diferença pode ser demonstrada nas intervenções de Machado de Assis, pois, para ele, fazer o julgamento de uma determinada composição dramática pelas (...) *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.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ MARQUES, Wilton José. *Gonçalves Dias e a burocracia Imperial: Favores e Afrontas*. In OLIVEIRA, Paulo Motta (org) Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p 178.

⁴⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* - 5. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2004. p 216. (grifo do autor)

⁴⁸⁸ Cf. O censor burocrata, segundo Maria Cristina Castilho Costa, (...) *se sentia, quase sempre, desempenhando uma função qualificada e de relativa importância. Tinha estabilidade, pouca instrução e nenhuma formação específica. Ganhava relativamente bem, era bem tratado pelos artistas e empresários (por força!), tinha acesso livre e gratuito aos mais variados espetáculos e via sua atividade com laivos intelectuais. Durante a ditadura militar, entretanto, havia alguns que reconheciam ser sua função parte de um aparato policial coercitivo, ao qual se orgulhavam de pertencer.*⁴⁸⁸ Maria Cristina Castilho Costa *Expressão, Interdição, Indústria Cultural: O Estudo da censura prévia ao Teatro no Brasil*. Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo São Paulo – Brasil.

⁴⁸⁹ AMARAL, Andrey de. *O Máximo e as máximas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro. Editora Ciência Moderna, 2008. p 351.

Por outro lado essa mesma capacidade de discurso, de entonação *Romântica*, e cujo objetivo é o desejo de estruturar a sociedade imperial,⁴⁹⁰ se preocupava com a construção dos laços sociais da identidade brasileira.⁴⁹¹ Um bom exemplo é Macedo, que buscava uma aproximação desses mundos, tão distintos, para formação de uma sociedade. No romance de Macedo, de acordo com Cafezeiro e Gadelha, *Cobé e Branca* o par antagonicamente romântico da sua criação, onde o *amor se impõe ao homem e se coloca acima da pátria e da raça*.⁴⁹² O que fica evidente nessa construção discursiva é que essa pátria de Macedo *usa artifício do amor para obscurecer em Cobé a defesa de sua nação*⁴⁹³ e, assim, acobertar a unilateralidade do construtor.

Aos intelectuais produtores de arte, a própria articulação para se construir uma identidade nacional constituía seu pertencimento numa elite. São esses intelectuais (...) *que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcendem*.⁴⁹⁴ Para consolidar essa transição era necessário “fabricar” um entendimento⁴⁹⁵ que agregasse esse novo espaço a outro maior, atuando como *mediadores simbólicos*.⁴⁹⁶

(...) *porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. Suas ações são, portanto, distintas daqueles que encarnam a memória coletiva. Enquanto esses são especialistas que se voltam para uma vivência imediata, aqueles se orientam no sentido de elevar um conhecimento de caráter globalizante*.⁴⁹⁷

⁴⁹⁰ Cf. Se fossemos definir a partir das ações dos atores do Conservatório Dramático o seu pertencimento na estrutura do Estado imperial adotaríamos o autor Louis Althusser, para quem (...) *o aparelho de Estado compreende dois corpos: o corpo das instituições que constitui o aparelho repressivo do Estado e o corpo de instituições que representam o corpo dos aparelhos ideológicos do Estado, que não funcionam através da repressão, mas da ideologia*.⁴⁹⁰ ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. p 72-73.

⁴⁹¹ Cf. Para Bourdieu, o (...) *poder simbólico só pode operar enquanto as condições de sua eficiência estiverem inscritas nas próprias estruturas que ele pretende conservar ou transformar, não significam lhe recusar qualquer independência em relação a tais estruturas* (...). In BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. - 2º ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 287.

⁴⁹² CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996. p 168.

⁴⁹³ *Idem*, p 169.

⁴⁹⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p 140-141.

⁴⁹⁵ Cf. Para Silvia Cristina Martins de Souza, *A campanha em prol da 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 se elaborou todo um discurso, que passou a exigir dos dramaturgos uma atitude incondicional de levar ao público seus ensinamentos e preceitos morais elevados*. In SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* p. 226.

⁴⁹⁶ Cf. Talvez faltasse à plateia, por razões históricas, uma pedagogia para entender *Tartufo* de Molière que segundo John Gassner, (...) é o supremo exemplo do “riso pensativo” de Molière. (...) há uma crítica fundamental na peça na medida em que se refere à contradição entre as declarações e os atos das pessoas. In GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p 342.

⁴⁹⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p 139-140.

O Conservatório e os produtores culturais precisavam atender à expansão da cidade, pois os moradores dos novos e ecléticos palacetes que despontavam nos novos bairros, ao comércio sofisticado, os espaços de lazer destinados às famílias ricas e aos homens de negócios. Numa sociedade onde o apadrinhamento não se restringia a (...) *sujeitos desprovidos de um sobrenome importante. Pessoas cuja fortuna se dissolvera nas oscilações econômicas (...) pediam aos amigos da família para usar sua influência, dar uma “palavrinha” para mantê-los em uma situação tranqüila,* ⁴⁹⁸ havia uma expectativa de crescimento do campo simbólico.

Ainda que, por outras vias, alguns sujeitos desprovidos de um sobrenome alcançassem alguma posição, era uma exceção. A regra era uma educação elitizada, como nos relata Jeffrey D. Needell no caso de Inglês de Sousa que era filho de uma “boa” família tradicional paraense. (...) *isto explica o fato de o menino ter sido educado fora da província. Desejavam que adquirisse a formação tradicional da elite. Inglês de Sousa foi, então, para um colégio no Maranhão e depois para outro no Rio (...).* ⁴⁹⁹ O crescimento de uma classe “burguesa” era inevitável ainda que permanecessem rachaduras na tessitura de uma identidade cultural, era preciso educar esse novo público. ⁵⁰⁰ E, por outro lado, não perder aqueles que gozam de uma boa vida na Corte.

Aqueles que se fizeram a partir de acordos e convenções nos salões e nas antessalas da Ópera nacional⁵⁰¹ já estavam acomodados nos seus devidos assentos no teatro. Ocupando as frisas e os camarotes davam mostra de seu status superior. Nas sociedades as identidades se localizam no tempo e nos espaços simbólicos. O centro tornou-se assim, caro demais e dominado pelas atividades comerciais e financeiras. Silvia Cristina recorrendo ao *Correio Mercantil*, de 12 de Maio de 1860, afirma o desencanto dos associados que viam o teatro com muita seriedade por considerar que o mesmo era “*um instrumento de efetivação de certos ideais letrados de transformação da sociedade*”. O que se alegava era que: *O tablado estragou a platéia – impondo-lhe (...) a lei do seu*

⁴⁹⁸ NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 158.

⁴⁹⁹ *Idem*, p 118.

⁵⁰⁰ Cf. As posições defendidas pelos produtores também tem um interesse pedagógico desde a época de Martins Pena. João Caetano em 1861, pouco tempo antes de morrer, edita *Lições Dramáticas*, onde esquematiza seus estudos e experiências teatrais. Uma preocupação, que deve ser extensiva a todos os atores, no sentido de exercer pleno domínio sobre o ofício. In PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1972.

⁵⁰¹ Cf. Uso a frequência ao teatro e os assentos do mesmo como fator que indica a posição dos indivíduos na mobilidade social da época. Essa caracterização livre que faço está relacionada à idéia da dupla importância do teatro, principalmente os centrais: como espaço de deferência para uma classe e como espaço de discussão política. A primeira característica pode ser encontrada em Needell e a segunda em Morel. In MOREL, Marco. *O Teatro na Corte, Palco de Conflitos Políticos*. Anais da ANPUH, História e Violência, pg. 437, Belo Horizonte, 1996.

gosto pervertido. O elemento mais arruinado atualmente, não são as empresas, não são os artistas – é o público. ⁵⁰² O teatro realista representou um amadurecimento das condições de atuação dos autores e, também do Conservatório Dramático ao centrar sua verve criativa nas condições sociais.

⁵⁰² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 226.

2.2 – O Conservatório Dramático e a política imperial: entre o veto a Calabar e a construção da História oficial.

*A questão do controle do imaginário é, por assim dizer, projetada sobre as condições históricas, como se estas condições determinassem o controle.*⁵⁰³

Contextualizando, havia nesse momento, um interesse na construção de um aparato para a elite que desejava, passado o momento de turbulência regencial, ascender à condições melhores na sociedade,⁵⁰⁴ e isso incluía uma “educação dos sentidos” ampliada, o que nos leva a pensar sobre a classificação das identidades elaborada por Stuart Hall, segundo a qual as identidades são pensadas sociologicamente:⁵⁰⁵ numa percepção maior da sociedade ou a ruptura entre o *mundo pessoal* do período Romântico e o *mundo público* do Realismo teatral.

Assim, nessa fase, a opção por “copiar” o modelo europeu (francês) pode ser atribuída ao fato de que a partir de 1850, os palcos franceses, que até então já nos serviam de modelo, entraram em renovação, incorporando na pauta dos seus trabalhos dramáticos as questões sociais:

*(...) e as novidades não tardaram em ter aqui repercussão. Eram tempos da progressiva restauração européia, em que, depois dos levantes populares de massas de proletarizadas em 1848 e 1849 em várias cidades, a burguesia ascendente abandonava de vez, quaisquer laivos revolucionários (...).*⁵⁰⁶

Ainda assim, um dilema no campo ideológico atravessava a atuação desses atores sociais. O papel desses atores é instituir (...) *dar uma definição social, uma identidade, é também impor limites (...).*⁵⁰⁷ Assim, esses atores sociais são expostos à questão ideológica, entre o endosso às correntes do pensamento literário europeu, que se contrapõe, enfaticamente, ao provincianismo local, quase como uma propaganda do

⁵⁰³ LIMA, Luiz Costa. Trilogia do Controle: O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 543.

⁵⁰⁴ No século XIX, a classe vitoriosa, senhora absoluta dos meios de produção, passou a patrocinar integralmente a cultura e os intelectuais. Estes se abriam, esporadicamente, para a vida social, mas em geral esta era entendida como a vida da nova classe no poder. In. SODRÉ, Muniz. A comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1985. p 15.

⁵⁰⁵ C.f. “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós” contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura.” In. HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p 07-22.

⁵⁰⁶ AGUIAR, Flávio (Org.). *Antologia do Teatro Brasileiro: A aventura Realista e o Teatro Musicado*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998. p 7 e 8.

⁵⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP: 2008. p 100.

“progresso” civilizacional ou, por outro lado, defender o desenvolvimento de uma corrente de pensamento local capaz dar consistência a um projeto de literatura dramática.

O dilema ideológico pode traduzir-se por autonomia, pois, como frequentadores da Corte, esses autores ainda se vêem impossibilitados de romper com as estruturas que os acolhe e das quais dependem como produtores de cultura. Essa situação nos faz recorrer a Pierre Bourdieu para quem:

*(...) as representações dos agentes variam segundo sua posição (e os interesses que estão associados a ela) e segundo seu habitus como sistema de esquemas de percepção e apreciação, como estruturas cognitivas e avaliatórias que eles adquirem através da experiência durável de uma posição do mundo social. O habitus é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído.*⁵⁰⁸

A formação de um mercado de bens simbólicos implica na possibilidade da própria sociedade, através desses mediadores, “consumir” a demanda produzida desses bens importados, reutilizados ou reprocessados e garantir o sustento desses produtores. Como afirma Márcia Regina Capelari, a partir das ponderações de Joaquim Nabuco, tínhamos então uma elite intelectual “cosmopolita” que se sentia isolada, “estrangeira” no além-mar, sedenta da cultura europeia, “numa sensação de exílio na sua própria terra”.⁵⁰⁹ Embora “*a decepção que sentiam por ver seu teatro em geral...*”.

*(...) de inspiração ajuizada e patriótica ser preterido em favor da opereta e dos demais gêneros de teatro musicado que a França – pátria modelar da própria vida intelectual brasileira – nos mandava em abundância. No entanto, maiôs para o final do século essas modalidades do teatro musicado serviriam de inspiração para Arthur Azevedo criar um gênero imbatível na preferência do público: a revista de ano.*⁵¹⁰

Essa propaganda do “progresso” civilizacional atinge desde o espaço privado da intimidade até os espaços públicos que revelam as normas sociais em que todos se inserem. Raymundo Faoro citando o *Quincas Borbas* de Machado de Assis reitera a

⁵⁰⁸ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p 158.

⁵⁰⁹ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília; Editora da UNB, 2004. p 133

⁵¹⁰ AGUIAR, Flávio (Org.). *Antologia do Teatro Brasileiro: A aventura Realista e o Teatro Musicado*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998. p 7.

critica a essa elite “deslocada” da *boa sociedade*⁵¹¹ cujos atores, corporificada na figura do Imperador e tem dois grandes momentos: o baile *da Ilha Fiscal e as bodas imaginárias de Rubião (Quincas Borbas)*, pois a, *burguesia insegura de sua força e de seus poderes*,

(...) *nobilita-se e se afidalga por todos os meios, pela imaginação, falsificação ou imitação. Sob esta sombra, cresceu o constrangido acatamento a uma aristocracia, sem raízes e sem tradição. Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida.*⁵¹²

O que importava em meados da segunda metade do século XIX era a estabilidade do Império, e o Conservatório Dramático Brasileiro deveria responder no seu campo à esse projeto,⁵¹³ relacionado à economia cafeeira e, nesse conjunto um “alinhamento” com um mercado mundial. Florestan Fernandes em *Mudanças sociais no Brasil* analisa o papel das instituições nas transformações do Brasil e nos ajuda a pensar concretamente o *Conservatório Dramático*, pois a (...) *eficácia das instituições depende da contribuição que elas dão à seleção das técnicas e dos valores que orientam as ações, as relações e as atividades sociais.*⁵¹⁴ De acordo com João Roberto Faria, o teatro realista tem início a partir de 1855, justamente quando essas mudanças são visíveis. O que ficará mais perceptível nesse modelo é o exercício comparativo entre as sociedades francesa e brasileira.

Na compreensão de José Murilo de Carvalho o que se constituiu de essencial na política nacional no último quartel do século XIX foi a consolidação de um jogo de influências para sustentação política que, além desse período do Império, se perpetuará até a República, envolvendo uma ampliação dos poderes de líderes locais e em consequência de uma parêntese de “clientes”, amigos e parentes de chefes locais, que, através dessa “rede”⁵¹⁵ deram personalismo às figuras eminentes do poder e que influenciaram na composição de forças ao atingir remotas vilas do interior, com o

⁵¹¹ Cf. “Boa sociedade” é uma expressão do século XIX usada para definir os homens e as mulheres livres e brancos que tanto se reconheciam como se faziam reconhecer como membros do “mundo civilizado”. A característica principal da “boa sociedade” era o fato de constituírem-se como homens livres.

⁵¹² FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 4ª ed., Revista, 2001, p 175.

⁵¹³ Cf. Essa estabilidade trouxe o crescimento das cidades e a ampliação de trabalho assalariado contribuindo para um relativo aumento do mercado interno. Essas transformações econômicas e sociais “criavam-se novos interesses, frequentemente diversos dos tradicionais”. In VIOTTI da COSTA, Emilia. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo, Fundação Ed. da UNESP. 1999. p 464-465.

⁵¹⁴ FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2006. p 281

⁵¹⁵ Cf. Segundo Murilo de Carvalho, a maioria dos membros do Gabinete Ministerial, eram senhores de engenho e fazendeiros de café ou de gado, que transitavam entre suas propriedades e a Corte, administrando propriedades e política com a mesma autoconfiança. In. CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p 87 e 104.

propósito de fortalecer o poder do governo central. Segundo Carvalho o próprio primeiro-ministro ascendeu a essa posição graças ao apoio conseguido a partir dessa costura de alianças com líderes locais. Eles provinham de todas as províncias mais importantes e não apenas da região cafeeira em torno do Rio de Janeiro ⁵¹⁶

Uma das maiores contribuições de *Tempo Saquarema*, ⁵¹⁷ quando temos a consolidação da monarquia e da elite dirigente, período situado entre 1837 a 1870, é a compreensão das mudanças sofridas pela sociedade, os projetos defendidos por um *consenso dos pares*, remetendo à solidariedade de classe construída através das instituições que consolida “simbolicamente” para a sociedade a sua existência e sua razão de ser. Podemos deduzir a partir das ações dos saquaremas que a centralização teve como retórica a ideia de organização do espaço. ⁵¹⁸ Os partidos políticos imperiais, espaço onde poderia manifestar as saudáveis divergências, não passavam de coalizões onde o partido liberal reunia proprietários e profissionais liberais, e o partido conservador, proprietários e magistrados. Exemplo disso é que nas questões que diziam respeito aos interesses dos proprietários, como a da abolição da escravidão, os dois partidos votavam consensualmente. ⁵¹⁹

Os princípios norteadores das mudanças na cidade do Rio de Janeiro foram para Nicolau Sevcenko: *a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional;*

(...) a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. ⁵²⁰

É necessário contextualizar esse ambiente que acolhe o teatro realista francês na segunda metade do século XIX, chamado de segunda fase, da modernidade por

⁵¹⁶ Cf. Sobre esses compromissos “partidários” e esses “laços regionais” ver em CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p 87 e 104.

⁵¹⁷ MATTOS, Ilmar Rohloff de *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990. p 293.

⁵¹⁸ Cf. De acordo com Arcângelo Buzzzi, as (...) coisas que se apresentam, momentaneamente firmes e consistentes, surgem de um lugar, que as instaura e as mantém cada qual na sua **forma singular**. Assim que comparecem, proclamam que estão num espaço inominável. A identidade humana percebe a presença desse espaço inominável quando decide estar mais junto às coisas através das suas diferentes ocupações. (...) Estão todas á mercê de um espaço (...). In. BUZZZI, Arcângelo R. *A identidade humana: modos de realização*. Petrópolis: Rj: Vozes, 2002.p 138.

⁵¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. (capítulo 8).

⁵²⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão; tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p 30.

Marshall Berman e, que tem na mudança da “paisagem” urbana uma marca. As cidades com as suas grandes avenidas, seus cafés, jornais diários, telégrafos e telefones e a mobilidade que os novos transportes públicos imprimem nessa geografia em expansão, redimensiona a experiência da sociedade. Ainda segundo Berman, esses modernistas tardios experimentaram a ironia e a contradição das próprias expectativas modernas.⁵²¹ Por um lado a humanidade experimenta uma ausência e um vazio dos valores, por outro se apresentam uma série de possibilidades.⁵²²

O colaborador Machado de Assis, sob o pseudônimo de Dr. Semana, com suas críticas, foi fundamental para elevar o nível de discussão teatral no periódico “*Semana Ilustrada*” do Rio de Janeiro, a partir do primeiro número em 16 de dezembro de 1860 até fins de 1875, exigindo mudanças necessárias para que a arte dramática atingisse seus objetivos como arena de discussões dos temas de interesse da sociedade. Para atingir esse objetivo era necessário dar importância à linguagem teatral. No prefácio de “Senhorita Julia”, Strindberg afirma com certo desdém “O teatro e a arte de maneira geral pareceu-me sempre uma *Bíblia pauperum*, uma Bíblia em imagens para aqueles que não sabem ler o que está escrito ou impresso”⁵²³ Enfim, foi como exercício dialético, a partir dessas “novas” condições que o *Conservatório Dramático*, se confrontou com suas maiores dificuldades.

A condição protagonista dos intelectuais e da “arte em geral” no assessoramento às estruturas de poder na Corte foi de longa tradição,⁵²⁴ de acordo com os estudos de Jean-Marie Apostolidès. Num discurso dirigido ao rei, o abade d’Aubignac⁵²⁵ ao analisar o papel das artes e das ciências para o Estado. Assim segundo François Hédelin Aubignac, tendo “*por primeira função a disciplina dos povos*”, o autor do *Discours*

⁵²¹ Cf. As duas vezes que simbolizam a modernidade do século XIX são Marx e Nietzsche. Para o primeiro, a vida moderna é contraditória e os “novos homens”, os operários, devem governar a sociedade. Os operários são, na visão de Marx, os únicos a merecerem o nome de modernos, pois são eles próprios uma invenção da vida moderna, assim como as máquinas. Nesse novo mundo, “tudo que é sólido desmancha no ar”, tudo o que na sociedade parece ser fixo e rígido é descoberto como frágil e instável. Para Nietzsche, a modernidade revela-se como irônica e dialética. O desejo de se chegar a uma verdade fez ruir o Cristianismo e causou a “morte de Deus” e o “advento do niilismo”. Enquanto para Marx a solução para o fim da contradição moderna está na classe operária, para Nietzsche está no “homem do amanhã e do dia depois de amanhã”, capaz de criar novos valores para enfrentar os perigos da vida moderna. In. BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 21-22.

⁵²² BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 21-22.

⁵²³ MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p 197. (Grifo do autor)

⁵²⁴ Cf. Na reflexão de Jean-Marie Apostolidès (...) *A corte, lugar onde se distribuem os favores e as pensões, é um espaço restrito que logo se torna o pólo de fascínio de toda a sociedade, Nela se respira um ar que transforma os indivíduos. A natureza solar do monarca inflama os nobres para transformá-los em metal precioso, simultaneamente mais temperado e mais flexível*. In. APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O Rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Editora da UNB, 1993. p 47.

⁵²⁵ François Hédelin Aubignac, abade, *Discours au roi sur L'établissement d'une seconde academie*, Paris, 1664, pp. 6-8.

afirma que (...) *os intelectuais são membros do corpo do rei da mesma maneira que os outros. (...) Por causa deles é que o mundo saiu da infância, graças a eles é que passou da barbárie à civilização.*⁵²⁶

No século XIX, foram as forças dos “movimentos culturais”, vindos da Europa, que mostraram o caminho para uma postura dos intelectuais. O Conservatório, enquanto instituição, representava um conjunto de “vontades” quase indeterminadas, diante das mudanças impostas à conduta das instituições pela intersecção histórica de novas demandas e, buscava meios de responder a diversas necessidades da sociedade a partir dos discursos e perspectivas jogadas nessa “arena” social. Ou como afirma Bourdieu, *a razão de ser de uma instituição:*

*(...) e dos seus efeitos sociais, não está na “vontade” de um indivíduo ou de um grupo, mas sim no campo de forças antagonistas ou complementares no qual, em função dos interesses associados às diferentes posições e do **habitus** dos seus ocupantes, se geram as “vontades” e no qual se define e se redefine, continuamente, na luta – e através da luta – a realidade das instituições e dos seus efeitos sociais, previstos e imprevistos.*⁵²⁷

Uma análise mais acurada nos informa que são esses grandes movimentos que despertam um campo de ação dessas instituições, não apenas no seu epicentro – a Europa -, mas também de forma periférica. Como afirma René Rémond, em sua análise sobre o século XIX, é a partir *experiência revolucionária*, que passa a existir a necessidade de teorizar a questão da *legitimidade*, pois “(...) *antes de 1789, tudo ia bem, não havia necessidade alguma de justificar a monarquia.*” A legitimidade, afirma Rémond, *reside no valor reconhecido da perenidade:*

*É legítimo o regime que dura, que representa a tradição, que tem atrás de si uma longa história. A legitimidade é essencialmente histórica e tradicionalista. Essa identificação com o tempo justifica-se, de modo positivo e pragmático: se um regime permanece é porque correspondia às necessidades, é porque encontrou adesão nos espíritos, é porque foi eficaz, é porque foi capaz de burlar as provas do tempo. (...) o tempo sacraliza, confere prestígio às instituições veneráveis herdadas de um tempo passado.*⁵²⁸

⁵²⁶ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O Rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Editora da UNB, 1993. p 24.

⁵²⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 81.

⁵²⁸ RÉMOND, René. *O século XIX (1815-1914)*. São Paulo: Editora Cultrix. 2002. p 18.

Nesse ambiente de progresso, ganhava proporções maiores um movimento intelectual influenciado pelo movimento do Realismo e que procurava desvelar uma nova realidade da sociedade brasileira. A consolidação das instituições é demonstrada através da pluralidade autárquica do Estado, mas também nos projetos privados, como constata João Roberto Faria: em 1851 tinha início o movimento regular de constituições das sociedades anônimas e no desenvolvimento de estruturas que desse suporte a esse novo estágio da vida nacional.⁵²⁹

No campo simbólico, as *querelas intelectuais*, ao abrirem publicamente os antagonismos de ordem filosófica, demonstraram através desses debates ao longo da história, avanços nos campos teóricos. O “amadurecimento” ao qual nos referimos se deu também nos debates que envolveram a escola Realista e a “educação dos costumes”. Nas suas *Críticas Teatrais*, ao abordar o teatro de José Alencar, Machado de Assis reconheceu a competência intelectual do autor, afirmando que era (...) *arriscado estar em desacordo, com uma inteligência tão esclarecida, porque é arriscar-se a estar em erro;*

*Depois de escrever o Demônio familiar, comédia excelente, como estudo dos costumes e de caracteres, quis o Sr. conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia. Nisto, o autor das Asas de um anjo não cedia somente à sedução do momento, formulava também uma opinião; (...) não foi, porém, sem detido exame que adotamos uma opinião contrária à do ilustre escritor. A nossa divergência é de ponto de vista; pode a verdade não estar da parte dele; mas, qualquer que seja a maneira por que encaremos a arte, há só uma de encarar o talento do autor.*⁵³⁰

Esses ventos da modernidade teatral que vem da Europa podem ser exemplificados na atuação de Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco no Conservatório,⁵³¹ ainda que o parentesco com Bivar, presidente da instituição contasse muito para que ela assumisse como vogal da instituição, Violante era filha de Diogo Soares da Silva Bivar, ainda assim, sua aceitação constitui uma ação inovadora da instituição.⁵³² Porém, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco era uma mulher

⁵²⁹ (...) em 1852, inaugura-se a primeira linha telegráfica na cidade do Rio de Janeiro. In FÁRIA João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1993. p 263.

⁵³⁰ ASSIS, Machado de. *Críticas Teatrais*: Idéias sobre o teatro. O Teatro de José Alencar, 13 de março de 1866. http://www.academia.org.br/abl_minisites/media/Críticas_Teatrais.rtf

⁵³¹ Cf. sobre peças teatrais emitidos por Violante enquanto censora do Conservatório Dramático, entre 3 de julho de 1850 e 26 de fevereiro de 1858, estão arquivados na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional.

⁵³² Cf. Embora possa parecer paradoxal, quando vista pela moralidade dos tempos atuais, a idéia patriarcal de que cada tipo de mulher devesse ocupar um lugar específico no universo social, do extremo recato à explosão sensual,

a frente do seu tempo. No conto “A mulher” a autora defende melhores condições para as mulheres.

Nesses tempos bárbaros que já lá vão, a mulher era considerada como uma cousa, como um meio de estender os gozos sensuais do homem. A mulher, portanto era considerada em relação à matéria, e nada mais. (...) Lançai os olhos ao passado; revolvi essas crônicas feudais, envoltas no pó do esquecimento e do desprezo, e lá vereis provada a nossa asserção.

- *Que valiam beleza, carinho, virtudes?*

- *Nada.*⁵³³

Violante Atabalipa⁵³⁴ tinha seus próprios méritos, boa conhecedora do francês, do italiano e do inglês, dedicou-se à tradução de peças teatrais. A tradução de “*O xale de casemira verde*”, de Alexandre Dumas e Eugene Sue, que, segundo J. Galante de Sousa, lhe valeu a entrada para o *Conservatório Dramático* do Rio de Janeiro, tornando-se sua sócia honorária e o único nome feminino que consta dentre os sócios.⁵³⁵ Essa modernidade e progresso que a Corte experimenta, inédito para o Conservatório, bem como para outras autarquias que compunham o aparelho de Estado do século XIX terá desdobramentos nos modos de atuar institucional. De acordo com Astor Antônio Diehl, (...) *a ideia de progresso nos oferece duas variáveis: a primeira diz respeito ao potencial destrutivo, corrosivo da memória individual e coletiva. E a segunda diz respeito ao potencial emancipatório nela contido.*⁵³⁶

A partir da ideia de que o modo pelo qual entendemos o passado tem implicações nas considerações do presente, para Richard Graham, a historiografia nacionalista presta-se a conclusões conservadoras com relação ao estado.

Pois, se a nação existia, até mesmo antes da independência, o estado seria visto como emergindo inexorável e logicamente da nação e em harmonia com o desejo nacional, que ela simplesmente fez florescer. Tal interpretação legitima o estado central e suas ações em suprimir rebeliões populares e dissidências regionais, reforçando sua autoridade em face a desafios nas margens sociais e geográficas. Não é por acidente que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,

correspondia, na verdade, a um sentido bastante estruturado de ordem compartilhado pelos principais agentes da sociedade oitocentista no Brasil.

⁵³³ VELASCO, Violante Ximenes de Bivar e. *A mulher*. Rio de Janeiro, 30 nov., 7 e 14 dez. 1873.

⁵³⁴ Cf. Violante Ximenes de Bivar e Velasco, viúva de João Antônio Boaventura e filha de um membro do Conselho Imperial, fundador e diretor do Conservatório Dramático Brasileiro do Rio de Janeiro, Diogo Soares da Silva de Bivar. Antes de ser redatora do *Jornal das Senhoras*, dona Violante traduziu comédias italianas e francesas e fez críticas a algumas peças para o Conservatório Dramático.

⁵³⁵ SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960, v.2, p.562.

⁵³⁶ DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002. p 31.

*criado em 1838, por D. Pedro II, endossou tal visão da precedência da nação.*⁵³⁷

Como nosso objetivo é entender o *Conservatório* ao longo da sua existência, procurando através das análises de pareceres e das circunstâncias contextuais que cercam as produções teatrais, a emissão de pareceres e os discursos desses produtores, principalmente a partir desses desafios apresentados por Diehl, entendemos que a censura à obra de Agrário de Meneses,⁵³⁸ e seu personagem histórico oferecem um painel para analisarmos as motivações desses atores no âmbito de uma política imperial.⁵³⁹ De início, é interessante percebermos, a partir de Manuel Correia de Andrade que existe um contexto dissonante para o pertencimento a uma raiz lusitana, pois em *Pernambuco há uma idéia de que os holandeses possuíam um grau de adiantamento bem mais elevado do que os portugueses,*

*(...) daí os grandes monumentos aqui construídos. Essa idéia fora, com certeza, o resultado da atuação de Maurício de Nassau, quando governador do Brasil holandês, com sua competência e tolerância, e a tendência dos pernambucanos de identificarem Nassau com o domínio holandês. Após a expulsão dos batavos, as lutas entre pernambucanos e lusitanos fizeram com que muitos idealizassem o domínio holandês, imaginando que se tivéssemos ficado sob a tutela dos flamengos teríamos tido um maior desenvolvimento, um melhor destino.*⁵⁴⁰

Para compreender a dramaturgia de um autor, deve-se inicialmente compreender seu campo de produção; e as condições entre esse campo e o campo intelectual em que a obra é recebida. Para Décio de Almeida Prado, Agrário de Meneses, José de Alencar,

⁵³⁷ GRAHAM, Richard. Construindo uma nação no Brasil do século XIX: Visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. (Traduzido do artigo em inglês “Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State,” *The Journal of the Historical Society*, v. 1, no. 2-3, p. 17-56, 2001, e publicado com permissão).

⁵³⁸ Cf. Paradoxalmente o autor censurado, Agrário de Meneses, foi um dos criadores do Conservatório Dramático da Bahia a 15 de agosto de 1857, instituição que se efetivou a partir de uma lei proposta à assembléia provincial pelo então e, próprio deputado Agrário de Meneses, que, estabelecia a obrigatoriedade de licença do Conservatório para qualquer peça que desejasse subir à cena o texto se inspirado nos mesmos objetivos da instituição da Corte, *In GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil. Vol. 3 “c”*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1979. p 343. Para deixar evidenciado de forma sintética o documento afirmava os mesmos objetivos do Conservatório Dramático da Corte e podem ser descritos por Eduardo Cafezeiro e Carmem Gadelha como: (...) *animar e excitar o talento nacional para assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira quando caiba à sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional quer de estrangeira que, ou já tenham subida à cena ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da arte por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.*⁵³⁸ CAFEZEIRO, Eduardo e GADELHA, Carmem. História do teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: Editora da UERJ: FUNARTE, 1996. p 127.

⁵³⁹ Cf. De acordo com Graham, Sérgio Buarque de Holanda,⁵³⁹ destaca que “a unidade nacional (...) estará ao ponto de esfacelar-se nos dias que imediatamente antecedem e sucedem à proclamação da Independência. Daí por diante irá fazer-se passo lento de sorte que só em meados do século pode dizer-se consumado”.⁵³⁹

⁵⁴⁰ ANDRADE, Manuel Correia *Pereira da Costa, o homem e a obra*. Recife: CEPE. 2001. p 41.

Paulo Eiró e Castro Alves fariam parte, numa classificação, de um grupo de autores que realizaram dramas históricos nacionais. Caberia lembrar que a inexistência no Brasil de uma longa e sangrenta guerra antes de se tornar independente e, portanto, sem a forçosa experiência para ajudar a desenvolver um sentimento de nacionalidade comum, ao contrário, demonstra que as elites de cada região procuraram estabelecer sua autonomia em relação ao governo central.

O que vem à tona com *Calabar* de Agrário de Meneses é a questão do sentido que a unidade/identidade colonial tinha, para seus ocupantes, enquanto espaço sob jurisdição portuguesa, constituindo-se ou não, dessa forma, como a própria nação portuguesa em outro solo. Segundo Richard Graham, a “*noção de que as nações antecederam os estados implica...*”.

*(...) que áreas que posteriormente constituíram-se como regiões dentro de países após a sua independência foram meramente regiões no período colonial, mas que qualquer uma dessas áreas que, mais tarde, tenha se organizado como um país independente já havia sido anteriormente uma nação com sua própria identidade nacional, antes de conseguir sua independência.*⁵⁴¹

Nesse sentido, os trabalhos agrupados por Prado, denominados *dramas históricos nacionais* escritos entre 1856 e 1868, buscam expressar, através do teatro, aspectos da nacionalidade no sentido de afirmá-la, utilizando para isso a retórica “da Independência” como ato fundador, ainda que atue nos bastidores ou como “pano de fundo”.

*A memória histórica volta-se para conteúdos da experiência do passado que representam, como casos concretos de mudanças no tempo (no mais das vezes por causa das ações intencionais), regras ou princípios tomados como válidos para toda mudança no tempo e para o agir humano que nela ocorre.*⁵⁴²

Com "Calabar", eleva-se ao primeiro plano a luta em que portugueses, negros e indígenas se aliaram para expulsar do nordeste os holandeses, no século XVII. Para Décio de Almeida Prado, a principal qualidade de Agrário de Menezes era que o autor "sabia armar uma trama que se desenvolve e se desloca no tempo e no espaço durante

⁵⁴¹ GRAHAM, Richard. Construindo uma nação no Brasil do século XIX: Visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. (Traduzido do artigo em inglês “Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State,” *The Journal of the Historical Society*, v. 1, no. 2-3, p. 17-56, 2001, e publicado com permissão).

⁵⁴² RÜSEN, Jörn. História viva – Teoria da História III: Formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 51.

toda a representação, conforme o modelo do drama histórico".⁵⁴³ Na observação de Agrário de Meneses, essa construção passava pela literatura dramática, o autor acreditava que somente a formação de uma unidade literária poderia resistir aos percalços das movimentações das novas ideias vindas da Europa.⁵⁴⁴ Poderíamos afirmar, nesse sentido, uma posição mediadora da literatura nacional capaz de oferecer um caminho “mais adequado” para a dimensão dessas novas ideias. Assim, dialoga Agrário de Meneses (...) *Basta atentar na falta de nexos,*

(...) ou na dissolução prematura de todos os elementos literários, que concatenados poderiam produzir efeitos maravilhosos, para proclamarmos **uma voce** (a uma só voz) a nacionalidade como parte integrante das inspirações deste gênero.⁵⁴⁵

Em carta enviada junto ao volume de um drama para ser submetido à apreciação do Conservatório, Agrário de Meneses,⁵⁴⁶ justificava, como uma forma de apresentar tais “*circunstância, realmente atenuante*” e apresenta modestamente, algumas incorreções que por ventura se ache no texto: (...) *compus esse drama quase de afogadilho... (...), mas que eu não quero de todo invocar em meu prol, servirá de cobrir esses defeitos da forma, bem sabe o ilustre Conservatório, podem, muitas vezes, obscurecer e amesquinhar a matéria.*⁵⁴⁷

⁵⁴³ Cf. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva / Editora Universidade de São Paulo. 1972.

⁵⁴⁴ Cf. Analisando os processos de constituição das identidades culturais a partir das formações dos Estados, no Brasil e na América Espanhola, de acordo com Graham: “Na luta pela autonomia e depois pela independência, através da guerra e derramamento de sangue, de forma gradual a maioria mudou o foco de sua lealdade, passando do rei para a nação emergente. No final da primeira Guerra da Independência (circa 1815 –16), já era provavelmente tarde demais para impor-lhes o antigo sistema. Mas D. Fernando VII e seus conselheiros poderiam ter feito muito para alongar a vida do império, se tivessem sido mais tolerantes para alguns autogovernos locais. N aquela altura, porém, o sentimento nacional genuíno já estava emergindo em várias partes da América espanhola. Sem um rei, a quem se deveria lealdade? Dos “tempos imemoriais”, como eles o diziam, espanhóis e portugueses tinham entendido os conselhos locais (ajuntamentos ou cabildos e câmaras) como os repositários da soberania, na ausência do rei. Somente os laços que uniam o homem a seu próprio torrão natal, a sua localidade imediata, a sua Pátria, permaneciam como um compromisso emocional decisivo. O regionalismo freqüentemente tão depreciado como a tragédia das guerras de independência hispano-americanas foi, de fato, a própria raiz destas guerras”. In. GRAHAM, Richard. Construindo uma nação no Brasil do século XIX: Visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. (Traduzido do artigo em inglês “Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State,” *The Journal of the Historical Society*, v. 1, no. 2-3, p. 17-56, 2001, e publicado com permissão).

⁵⁴⁵ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857)* Revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, p 45.

⁵⁴⁶ Cf. Agrário de Souza Meneses que nasceu Salvador, BA em 1834, Advogado, foi diretor de teatro, colaborou em diversos jornais. Foi deputado pelo Partido Liberal em 1856; um dos fundadores do Instituto Histórico da Bahia (1856), da Sociedade de Belas-Artes da Bahia (1856) e presidente do Conservatório Dramático da Bahia. In SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001: 2v.

⁵⁴⁷ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857)* Revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, p 44-49.

A peça “Calabar” tem um peso especial no que tange à construção de narrativas históricas dentro de uma perspectiva de história nacional do século XIX.⁵⁴⁸ Deveríamos nos perguntar sobre as razões, para que na segunda metade do século XIX, um tema que contempla o período colonial oferecesse algum tipo de questionamento da ordem. Considerando a afirmação de Robert Moses Pechman, para quem a...

*(...) percepção colonial do que era ordem, lei, justiça, transgressão e punição por um lado, e os ideais de civilidade, cortesia, honra, moral e vida pública, característicos da sociedade de corte, por outro haveria de opor duas diferentes percepções sobre a legitimidade do poder.*⁵⁴⁹

Para Astor Antônio Diehl, a “Narrativa como origem pode designar um lugar privilegiado do passado e de uma recusa da modernidade, pois nesse locus convergem simultaneamente os impulsos restaurativos e utópicos”. Na realidade todo o trabalho foi meticulosamente detalhado no decorrer da correspondência, porém, se a narrativa como origem represente, para Astor Antônio Diehl, um retorno a uma harmonia anterior, perdida pelos processos de modernização objetivos da sociedade,⁵⁵⁰ no caso de Agrário não existe, logicamente, essa manifestação. Ao fazer essa apropriação pretendia, simplesmente, dar ao seu trabalho dramático uma tonalidade histórica, não havendo, em princípio, um desejo revisionista. Essas questões tocam as diferentes definições de estado considerado ou como um conjunto de instituições ou como um projeto cultural e de nação, se baseada na residência da população em um determinado território ou na identidade própria.⁵⁵¹

No caso da historiografia brasileira, a tarefa de coordenar um projeto de unidade imperial através do projeto romântico como àquele desenvolvido em boa parte da

⁵⁴⁸ Segundo narra Charles Boxer, (...) *Na noite de 30 de abril, por sugestão de Calabar, e guiado por ele próprio, fez Waerdenburgh avançar uma coluna através das trilhas lamacentas e pouco freqüentadas que iam ter à pequena cidade de Igarassu, onde chegaram na manhã de 1o. de maio. Achando-se os portugueses completamente desprevenidos, os holandeses se apoderaram de abundantes despojos, infligindo ao mesmo tempo pesadas perdas aos adversários. Antes de saquear a praça, teve Waerdenburgh o cuidado de destruir 200 pipas de vinho que ali encontrou, para evitar que os seus homens se embebedassem e praticassem as mesmas desordens verificadas por ocasião da tomada de Olinda. Mandou também recolher na igreja toda a população feminina, da qual faziam parte muitas formosas raparigas, pondo na porta do templo um guarda para impedir que fossem molestadas. Este triunfo, a que se sucederam muitos outros planejados por Calabar, tanto encorajaram os holandeses quanto levaram os portugueses ao desânimo.* In BOXER, C. R. *Os Holandeses no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1961, p. 71.

⁵⁴⁹ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p 51.

⁵⁵⁰ DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002. p 100.

⁵⁵¹ GRAHAM, Richard. Construindo uma nação no Brasil do século XIX: Visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. (Traduzido do artigo em inglês “Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State,” *The Journal of the Historical Society*, v. 1, no. 2-3, p. 17-56, 2001, e publicado com permissão).

Europa, era um pouco mais complicado, a partir de “unidade” na complexidade étnico-cultural brasileira que, tendo vivido a experiência de ter sido colonizada, atuava sob o signo da ironia ou, como afirma Lynn Mario Souza, (...) *num contexto onde pelo menos dois conjuntos desiguais de valores e verdades coexistiam: o conjunto de valores da cultura colonizadora e o conjunto de valores colonizado*,⁵⁵² havia assim, tanto rupturas “étnicas” como de “valores” incompatíveis com o processo europeu, como sugere Terry Eagleton, onde (...) *com nacionalistas românticos como Herder e Fichte que aflora pela primeira vez a ideia de uma cultura étnica distinta com direitos políticos simplesmente em virtude dessa peculiaridade étnica*.⁵⁵³

A questão que nos motiva se localiza na esfera política,⁵⁵⁴ ou seja, compreender se o incômodo do Conservatório Dramático e seu veto se deram em função do recorte específico ou apenas a abordagem estilística. A recorrência à História tem uma responsabilidade como afirmou Jacques Le Goff, para quem a (...) *intervenção do historiador que escolhe o documento*,

(...) *extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-os a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade de sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial, que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio*.⁵⁵⁵

Para afirmar esse seu propósito quase científico, recorre, num exagero retórico, a expoentes ilustres da época, pontuando seu discurso com Goethe, Lessing, Chateaubriand, Eugenio Sue, Eugene Pelletan, Voltaire, Bossuet Victor Hugo. (...) *eu sustento, e sustento de convicção, a competência da literatura para oferecer problemas*

⁵⁵² SOUZA, Lynn Mario *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha* in JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.): *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p 114.

⁵⁵³ EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 42.

⁵⁵⁴ Cf. Podemos, no mínimo, chamar de curiosidade histórica o fato de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra sofrerem censura pouco mais de uma centena de anos depois, com uma obra similar à de Agrário de Meneses.. Embora o tema seja o mesmo precisamos contextualizar os períodos em que ambas vão à cena. No caso da Calabar dos anos 1970, a questão era desmistificar o conceito de traidor através de um fato históricos que envolvia a luta entre portugueses e holandeses, quando a “nacionalidade” era difícil de ser localizada. O objetivo era estimular a reflexão sobre “nacionalidade” em tempos de campanhas do tipo: *Brasil: ame-o ou deixe-o*. Diferentemente da época de Agrário de Meneses, quando através do Drama histórico buscava-se uma formação de uma “identidade nacional”, o contexto em que Chico Buarque e Ruy Guerra trabalham, o palco não pretende disponibilizar ao público uma verdade ou uma certeza, desejavam sim, provocar dúvidas, desconfiar e perplexidade.

⁵⁵⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1996. p 548.

de investigação da ciência. *Morais ou sociais, a literatura pode resolvê-los ou não; porém deve propô-los.*⁵⁵⁶ Essa erudição fez com que Agrário de Menezes e sua obra Calabar, sempre fossem lembrados pela historiografia teatral como um dos principais representantes dos dramas históricos nacionais, ao lado de “O Jesuíta”, de José de Alencar, “Sangue Limpo”, de Paulo Eiró, e “Gonzaga ou a Revolução de Minas”, de Antônio Frederico de Castro Alves. Ainda que produzidas em contextos específicos, todas pretendia apresentar o Brasil como nação nascente e têm o fato da Independência como pano de fundo.⁵⁵⁷

Ao fazer o drama, Agrário Menezes por se tratar de um tema histórico, afirmou: *(...) procurei singir-me à verdade dos fatos, tanto quanto não foi invadir os domínios da imaginação,*⁵⁵⁸ seguindo as idéias de Gustave Planche,⁵⁵⁹ historiou como convinha, mas não ao ponto de deixar que sua criação fosse engessada pela história.⁵⁶⁰ *(...) Dêste modo, e conseqüentemente, fui até à efetuar o que o mesmo escritor preceitua sob o nome de lei suprema do emprego da história no teatro – que é a interpretação.*⁵⁶¹ Sua “interpretação”, que a partir de Astor Antônio Diehl, poderíamos chamar de construção alegórica, estaria na *(...) coexistência entre o efêmero e o eterno. Ou como diria Baudelaire: a coexistência da harmonia e da modernidade devoradora,*⁵⁶² teria sido esse o motivo para a censura do Conservatório?

⁵⁵⁶ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857) Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, p 48.

⁵⁵⁷ Cf. Encontramos essa classificação dos “dramas históricos nacionais”, em: PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

⁵⁵⁸ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857) Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, p 47.

⁵⁵⁹ Agrário de Menezes cita Gustave Planche para reforçar a liberdade de criação “(...) *A história para o poeta não é mais do que um ponto de partida*” In MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857) Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, pp. 44-49. Em texto de 1836, Gustave Planche faz interessante crítica à *atividade crítica*. “*Harpagon* (personagem perdulário de “O doente imaginário” de Molière) em “*tête à tête*” com seu cofrinho, contemplando seus belos escudos que reluzem ao sol, não é mais feliz do que o crítico erudito examinando o quadro de um século inteiro para fulminar um drama ou um romance. *Vejam seu rosto iluminado; seu olhar se anima como o do alquimista debruçado sobre seu cadinho! Ele acaba de pousar seu livro; sua tarefa está terminada; (...) ele se pavoneia, seguro de si mesmo.*” In Gustave Planche, *Portraits littéraires*, (Retratos Literários)1836.

⁵⁶⁰ Cf. Nesse sentido a história seria uma base para a alegoria teatral. A alegoria não nega o sentido histórico. De acordo com o historiador Astor Antônio Diehl (...) *No sentido clássico alegoria nasce da distancia histórica que separa o leitor do texto, cujo texto pode apresentar-se das mais diversas formas. Com essa premissa básica, a alegoria torna-se: uma espécie de intervalo entre ambos; um escândalo do leitor (espectador) em relação ao texto (dramático); e, (...) a responsabilidade (o ponto chave) caberá ao ato da leitura e não mais ao texto. Com essas três perspectivas, alegoria é a possibilidade de reabilitação da história, da temporalidade, mas também a morte da linguagem humana na relação leitor-texto. Pois, no momento que a narrativa possui historicidade, ela demonstra seu caráter arbitrário à medida que traduz a precariedade dela mesma. Seu desejo de eternidade corresponde à sua consciência da precariedade da descrição do mundo.* In DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p 102.

⁵⁶¹ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857) Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, p 44-49.

⁵⁶² DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002. p 102.

Ao censurar Calabar, a instituição admitiu que uma dada “representação” histórica pudesse reacender a discussão sobre identidade e, assim, conduzir toda a sociedade ao ponto rever sua condição de pertencimento. É esse reconhecimento no palco, essa *mimesis*, a origem de toda a necessidade do teatro. O construto significativo dessa representação atua como uma narrativa histórica que, nesse sentido, tem o propósito de *fomentar*, como afirma Rüsen:

*(...) nos destinatários uma relação de liberdade com as determinações do agir em suas vidas concretas. Ao invés de induzir os sujeitos a agir de determinada maneira, libera-os da pressão para agir e habilita-os a conhecer melhor as circunstâncias de suas vidas, que lhes ficariam veladas na rotina quotidiana do agir por interesse.*⁵⁶³

Agrário Meneses, na mesma carta endereçada ao Conservatório, solicitava atenção à sua peça, de inspiração histórica, afirmando, com elogios aos membros da instituição, o grande objetivo do seu teatro: (...) *dirige-se à inteligência em ordem a instruir, e dirige-se ao coração em ordem a moralizar, muito naturalmente vamos nós a haver os elementos deste duplo desideratum, dos costumes e das tradições do povo, para quem escrevemos.*⁵⁶⁴ A produção de Agrário de Meneses chegou num momento de crise institucional.⁵⁶⁵ Um pouco antes de Machado de Assis, o *Dr. Semana*, se tornar colaborador no periódico “*Semana Ilustrada*”, a partir de 16 de dezembro de 1860, escreveu a primeira parte do artigo “*Idéias sobre Teatro III – O Conservatório Dramático*” no jornal literário “*O Espelho*”, de 25 de dezembro de 1859, onde apresentava as razões para a crise institucional:

A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo; é o Conservatório. Dois são, ou deveriam ser os fins dessa instituição; o moral e o intelectual (...) A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo,

⁵⁶³ RÜSEN, Jörn. *História viva – Teoria da História III: Formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 37.

⁵⁶⁴ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857)* Revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, pp. 44-49.

⁵⁶⁵ Cf. Silvia Cristina recorrendo às fontes do *Correio Mercantil*, de 12 de Maio de 1860, afirma o desencanto dos associados que viam o teatro com muita seriedade por considerar que o mesmo era “*um instrumento de efetivação de certas ideais letrados de transformação da sociedade*”. E pelas muitas críticas que sofreram alguns dos membros do *Conservatório Dramático* podemos deduzir que estava em andamento uma crise institucional. Ainda que a data da carta enviada ao Conservatório Dramático por Agrário de Meneses seja 1857, acreditamos que nessa data já havia instalado a crise na instituição. In SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002 p. 226.

*sustentada pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão e despidas das estratégias surdas (...).*⁵⁶⁶

Nesse contexto, ainda que não tenhamos como mensurar a capacidade do autor em perceber essa crise institucional, seus argumentos eloquentes, procuravam na mestra *História* um refúgio retórico, ao afirmar que crê num teatro que instrua e moralize (...) a universalidade dos povos, porém depois de ter instruído e moralizado o corpo da sua nação. Ora teatro não prescinde de exemplos, para a consecução dêste fim: e os exemplo de casa, permitam-me dizê-lo, são os que falam mais alto.⁵⁶⁷

Contradizendo um projeto de escola literária que debate a busca de uma arte universal, Agrário viu na observação de um projeto local, de educação dos costumes, a saída para uma possível ampliação do universo literário, pois,

*Se a epopéia, por exemplo, inspira-se muito bem nas altas ideias universais, nas propensões e nos instintos da humanidade, o drama, o teatro, na sua natureza igualmente complexa, porém mais apropriada a um fim imediato, ao difícil encargo de doutrinar as turbas, precisa, pelo menos nas suas primeiras fases, de mais alguma coisa e tanto mais fácil, quanto se aparenta, com os hábitos e com os costumes do povo.*⁵⁶⁸

Talvez o grande problema da obra de Agrário de Meneses é sua coerência com seu recorte histórico, podemos fazer conjecturas tais como: o autor, tomado pela paixão pelos arquivos,⁵⁶⁹ buscou reescrever uma história já apagada da memória e tão importante para referenciar uma identidade. Vejamos a síntese do fato, ou a lógica que motivou o drama da personagem ao indagar sobre seu pertencimento, diante do abandono em que se encontrava nas terras coloniais entre portugueses e holandeses, nesse sentido, como poderíamos questionar a coerência da personagem, ao se bandear-se para um dos lados, acusada de traição?

Para Coelho Neto e Olavo Bilac a “traição” de Domingos Fernandes Calabar, a quem chamam de “**brasileiro intrépido**”, que até então prestara os maiores serviços às

⁵⁶⁶ Cf.: A primeira parte desse artigo apareceu em *O Espelho*, de 25 de dezembro de 1859, com o título “*Idéias sobre Teatro III – O Conservatório Dramático.*” In FARIA João Roberto (Org.) *Machado de Assis: do teatro, textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva: 2008. p 216.

⁵⁶⁷ MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857)* Revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945, pp. 44-49.

⁵⁶⁸ *Idem*, p. 45.

⁵⁶⁹ Cf. De acordo com Jacques Le Goff, “*Toda uma parte e sem dúvida a mais apaixonante de nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entre ajuda que supre a ausência do documento escrito.*” LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1996. p 54.

armas portuguesas, passou-se de repente para os arraiais holandeses”, foi de muito proveito para os holandeses, pois: (...) Calabar conhecia os campos, as fortificações, o modo de combater, e os planos dos defensores de Pernambuco. As suas informações guiavam os chefes invasores, que puderam assim ganhar um terreno considerável. Essa traição, ainda sobre a perspectiva de análise de Coelho Neto e Olavo Bilac, não foi sentida tanto por Calabar oferecer aos holandeses uma possibilidade de ganhar terreno depois que as “armas holandesas encontravam uma resistência inesperada. Mas, um dia, toda a face da guerra foi modificada pela influência de um só homem”.⁵⁷⁰

O fato é que a “traição” motiva um questionamento sobre a nacionalidade, a partir da condição de colonizados. Esse mesmo questionamento aparece um pouco mais tarde em Machado de Assis no *Instinto de Nacionalidade*, quando discutiu as bases da construção da nacionalidade pela literatura. Machado afirmando que não tomaria a defesa “do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu as literaturas portuguesa e brasileira”, porém:

*Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não terem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. (...) Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária, esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito.*⁵⁷¹

O caso da censura a Calabar potencializou a discussão sobre as identidades como um processo resultante dos intercâmbios de dialetos e traços dos vários brasis que começava a tomar corpo na segunda metade do século XIX. -“*Que motivos teriam levado Calabar a esse ato, em torno do qual ainda hoje se chocam opiniões diversas?*” perguntam Coelho Neto e Olavo Bilac: “*Ninguém sabe que movimento irresistível de alma impeliu esse homem bravo a ir dar a uma **raça estranha** o apoio do seu braço*”.

⁵⁷² Também nos parece ser esse “*movimento irresistível de alma*” o motivo desse questionamento, de que falam Coelho Neto e Olavo Bilac. No texto de Agrário, existe

⁵⁷⁰ NETTO, Coelho & BILAC, Olavo. *A Pátria Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1940. (grifo meu)

⁵⁷¹ ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, Notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p 8 - 34.

⁵⁷² NETTO, Coelho & BILAC, Olavo. *A Pátria Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1940. (grifo meu)

um questionamento, quase telúrico, que deve ter sobressaltado os pareceristas da Instituição, na seguinte fala de Calabar:

*Isto é um sonho
P'ra quem, como nos outros, tem vivido
Sujeitos ao poder do cativoiro.
Renome tem o que liberta a pátria,
O que lhe arranca o jugo de tiranos!
Que tenho eu feito? Tudo que é possível;
Tudo que faz um tigre desesperado,
Famélico, voraz, sangüedento!...
Em frente dos ferozes holandeses,
Hei parecido o anjo do extermínio,
Ceifando vidas, espalhando mortes!...
(com ênfase)
Perante nós, de um pânico tomada,
Iguarassú resolve-se no saque;
Sofre profanações e crueldades;
E, quando já vazia de despojos,
Recebe o fogo que a reduz à cinzas⁵⁷³*

A partir da segunda metade do século XIX, somos tomados por um “ambiente moderno”,⁵⁷⁴ quando o (...) *argumento da lei do progresso intelectual tornar-se-á a mola propulsora da razão técnica. O homem perde a noção de aventura e regula o mundo e sua ação por parâmetros quantitativos.*⁵⁷⁵ Essa “modernidade”, em solo brasileiro alterou as condições da atuação desde os homens das letras até seguimentos mais populares da capital do Império. Nessa leva, experimentou-se o dinamismo que deriva, segundo Guiddens, da separação de tempo e espaço, fazendo com as instituições sejam questionadas em suas ações, processo definido como “(...) *o uso regularizado de conhecimento sobre as circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação*”,⁵⁷⁶ fazendo dos atores sociais⁵⁷⁷ protagonistas dos processos sociais.

⁵⁷³ *Revista Dionysos: Estudos Teatrais*- ano VI – Dezembro de 1955 – número 6. p 112.

⁵⁷⁴ Por volta dos anos 1860 o Rio de Janeiro já ansiava por um ambiente moderno através dos seus principais nomes da intelectualidade. Esse era até então um ambiente típico de Paris. Para Antonio Edmilson M. Rodrigues, (...) *o discurso do novo emergindo da nevrose anuncia a modernidade pela sua identificação à cidade-metrópole anônima e impessoal, lugar da vida do indivíduo isolado, exilado e alienado.* In RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Tempos Modernos: ensaios de história cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p 278.

⁵⁷⁵ RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Tempos Modernos: ensaios de história cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p 276.

⁵⁷⁶ GIDDENS, Antony. *Modernidade e identidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 26.

⁵⁷⁷ Cf. Marshall Berman ao analisar, esse ambiente da modernidade afirma que (...) *os intelectuais ocupam uma posição privilegiada na classe trabalhadora, uma posição que gera privilégios especiais, mas também ironias especiais. Eles são beneficiários da demanda burguesa de inovação permanente, que expande enormemente o mercado para seus produtos e habilidades, muitas vezes estimula sua audácia e imaginação criativas e - se eles forem astutos e bem-sucedidos o suficiente na exploração da necessidade de novas idéias - permite que eles se safem*

Embora todo esse movimento afetasse as estruturas, a ele se opunha um projeto hegemônico de organização das estruturas do Estado, como os esforços do IHGB, com a idéia de construção de uma identidade nacional ⁵⁷⁸ e o Colégio Pedro II que, juntos, alicerçavam o projeto da construção da nação ao desenvolver projetos que visam a criação de uma memória coletiva, que (...) *é da ordem da vivência*,

(...) a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano (...) A memória coletiva se aproxima do mito, e se manifesta, portanto ritualmente. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização da tradição. ⁵⁷⁹

É preciso analisar o veto à Calabar nesse ambiente, onde as análises dos vogais do Conservatório referendam ideologicamente, uma “memória nacional”, tomados por uma amnésia instantânea, que não vê no passado, colonial, uma referência de construção moderna. Por outro lado devemos considerar que na sociedade altamente hierarquizada do Império,

(...) o princípio da ordem reunia os díspares "mundo do governo" e o "mundo do trabalho". Fora da civilização, escapando ao desenho traçado pelos seus construtores, estavam as "classes perigosas", que compunham o "mundo da desordem", da anarquia, da barbárie. Eram termos que enchiam as páginas dos jornais. Essa confusão dos "mundos do império" foi um forte fator de desafeição a um regime que se desfigurava. ⁵⁸⁰

Ao contrário, existe uma idealização da identidade nacional a partir de referências externas. Assim nasceu uma memória nacional do povo brasileiro. Os estudos dos movimentos literários estão absolutamente vinculados a uma condição sócio-histórica análoga, essas movimentações e variações nas interpretações estéticas e seus interpretes artísticos, ajudam a compor um mosaico. Nesse sentido,

da pobreza crônica em que vive a maior parte dos trabalhadores. In BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 114.

⁵⁷⁸ Cf. *O Instituto Histórico era uma das tábuas do painel nacionalista; outra será o teatro, tanto mais se considerarmos que João Caetano afinal se afirmara como ator e diretor contra a resistência hostil de companhias portuguesas. A 13 de Março de 1838, quando encena e interpreta, no Teatro Constitucional Fluminense, o "Antonio José", de Gonçalves de Magalhães, ele estava assentando as fundações do teatro brasileiro (...).* In MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira Vol. II (1794 – 1855)* São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1977-78. p 239.

⁵⁷⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p 135.

⁵⁸⁰ MELLO. Maria Tereza Chaves de *A modernidade republicana* Tempo vol.13 n. 26 Niterói 2009

*A questão do romantismo e a posterior do realismo se originam do mesmo solo: a necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte, depois da falência da ordem clássica. É sabido que ela é sincrônica à mudança da própria função social da arte, que no século XVIII, deixou de ser uma atividade comandada e destinada a papéis específicos – o divertimento da corte, a magnificência das cerimônias nobres ou religiosas, a grandiosidade dos templos e palácios – para, pouco a pouco, tornar-se um bem anônimo, destinado ao mercado.*⁵⁸¹

Na dramaturgia do teatro realista essa preocupação da *identidade nacional* centrou sua produção na crítica aos costumes da sociedade, privilegiando, na sua análise, o grupo de forma crítica ou, até mesmo, satírica. Em se tratando da necessidade de organizar uma produção simbólica, recorrendo às palavras de Mary Douglas: *Os requisitos intelectuais que precisam ser atendidos para que as instituições sociais sejam estáveis combina-se com os requisitos sociais da classificação.*⁵⁸² No caso brasileiro, percebemos uma preocupação didático-pedagógica, que se reflete numa postura conservadora das instituições.

Uma pergunta poderia dar início a esse capítulo: *Qual a importância do teatro para o Estado?* Podemos responder que a arte reflete a sociedade, expressando o seu pensamento de forma lúdica. Tomando o conjunto de ações que o teatro desperta e, considerando o teatro uma instituição dinâmica, a resposta também poder ser dada através de outra pergunta, esta de Georges Burdeau: *Que é uma instituição (...) se não um empreendimento a serviço de uma idéia e organizado de tal maneira que, este possa dispor de um poder e de uma duração superiores aos indivíduos pelos quais ele age?*⁵⁸³

Como veremos, o Estado atuou para organizar, muitas vezes, diretamente, a produção de arte porque desejava a prevalência das suas idéias sobre as regras estabelecidas na sociedade artística. Esse desejo de operar institucionalmente sobre a produção de arte esta relacionada à capacidade reconhecida do seu poder simbólico, ou como afirma Castoriadis, tudo que nos apresenta no mundo sócio-histórico (...) *está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico (...) As instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica.*⁵⁸⁴

As mudanças causadas, em função da influência do Realismo francês no período entre 1850 e 1865, trouxeram a partir da incorporação de novos autores além

⁵⁸¹ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: o controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 96.

⁵⁸² DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam* – São Paulo: EDUSP, 2007. p 70.

⁵⁸³ BURDEAU, Georges. *O Estado.* São Paulo: Martins Fontes, 2005. p 11.

⁵⁸⁴ CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982 p.142

dos novos critérios como já assinalamos anteriormente, uma expectativa de atender aos novos valores incorporados, por um consumo maior da produção simbólica francesa que, nesse movimento refutava uma origem portuguesa.⁵⁸⁵ A leitura que Jeffrey D. Needell, realizou sobre as *instituições domésticas da elite*⁵⁸⁶ nos faz acreditar que os saraus, regados à leitura dos franceses e de música de câmara, ajudavam a compor, nesse ambiente de uma *elite deslocada*,⁵⁸⁷ uma atmosfera parisiense que consolidava um “partido francês”.⁵⁸⁸

Ao *Conservatório Dramático* cabia a tarefa da censura, segundo as prerrogativas definidas pela instituição e acatadas pelo grupo de intelectuais-censores, agentes privilegiados do poder monárquico, e que através deles: *demonstrou o controle ideológico da arte pelo recurso da violência simbólica – o corte censório – (...) tomando como base sempre as escolas estrangeiras, e a “moral e os bons costumes” da sua classe.*⁵⁸⁹

Na análise de Calabar pelo Conservatório Dramático percebemos que o motivo para a dissonância entre esses atores-censores e Agrário Meneses era de ordem interpretativa. Ou seja, propostas diferentes de compreensão de uma historiografia que ao apresentar “(...) *uma experiência histórica que problematiza...*”.

(...) e relativiza o modelo precedente de interpretação histórica, abalando os fundamentos de sua plausibilidade. A história fala a linguagem dos contra-exemplos, de uma subversão empírica que abala a naturalidade aparente [...].⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ Cf. Sérgio Buarque de Holanda fez uma espécie de levantamento das nossas raízes que representam para o estudo da cultura e das instituições, um material imprescindível para compreender as mudanças ocorridas ao longo da nossa história. Para Holanda, qualquer obra que venhamos a conceber não pode perder de vista a questão da nossa origem. Assim, o autor indaga: (...) até que ponto podemos alimentar um tipo próprio de cultura? - afirmando que - *cumpriria averiguar até onde representamos nele as formas de vida, as instituições e a visão do mundo de que somos herdeiros e de que nos orgulhamos.* In Holanda, Sérgio B. – *Raízes do Brasil*, Livraria José Olympio, 1936. p 3.

⁵⁸⁶ O autor examina a natureza e o desenvolvimento de (...) *instituições ainda mais fundamentais (...) a família da elite e seu mundo, ou seja, as instituições domésticas essenciais para a compreensão da cultura e da sociedade da elite.* In NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 143.

⁵⁸⁷ Cf. Esse deslocamento a que me refiro refere-se às condições dissonantes entre o discurso e a realidade nessa elite intelectual. Sobre essa questão ver Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, Livraria José Olympio, 1936.

⁵⁸⁸ Cf. Chamo de Partido Francês a postura de um grupo de intelectuais que, a qualquer custo, se apropriam dos movimentos literários e culturais que vem da França. Para Needell, (...) *As novas escolas encontraram eco entre os escritores que procuravam firmar suas reputações por meio da reelaboração particular das tendências em voga, e entre os membros da elite carioca, que, pelas razões conhecidas, vinculavam o prestígio à intimidade com a literatura parisiense.* In. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 232.

⁵⁸⁹ KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de Pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p 18.

⁵⁹⁰ RÜSEN, Jörn. *História viva – Teoria da História III: Formas e funções do conhecimento histórico.* Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 56.

As instituições para, efetivamente, atuarem nos seus devidos campos necessitam da averbação da sociedade podendo ou não ter a chancela do Estado. No caso do Conservatório e, conseqüentemente, da época retratada, estar próximo da Corte era essencial. Uma das condições para que o Conservatório Dramático se firmasse institucionalmente, após uma longa batalha inter-instituições, deveu-se em parte ao fato de, paulatinamente, abandonar seu projeto inicial de desenvolvimento da arte dramática na capital do Império. Sua transformação em órgão oficial de censura no Império representou um esforço dos seus interlocutores por mais espaço político no comando da produção simbólica. Agrega-se ao projeto do Estado ao estabelecer, como veículo divulgador e promotor da produção simbólica, convenções sociais que tem por finalidade impor e manter a ordem social, dando suporte às relações existentes nesse âmbito.

A partir de Bourdieu, entendemos que somente a independência dos produtores de bens simbólicos, em relação ao campo intelectual e artístico, daria a esses produtores certa autonomia

*(...) em relação às coerções e às demandas diretas das frações dominantes da burguesia, ou seja, à medida que se desenvolve um mercado de bens simbólicos, embora se amplie a força explicativa das características propriamente intelectuais ou artísticas dos produtores de bens simbólicos, a saber, o sistema dos fatores associados à posição que ocupam no campo intelectual, a ação destes fatores apenas especifica a ação do fator fundamental que consiste da posição da fração dos intelectuais e artistas na estrutura das classes dominantes.*⁵⁹¹

Machado de Assis que expressou sua “conflituosa” relação com a Instituição na frase: “*Conservatório! Conservatório! Tu és como o amor: tu rends bêtes les gens D’espirit*” em “*O mosquito*”,⁵⁹² passou a integrar o Conservatório Dramático confrontando-se com uma estrutura⁵⁹³ que buscou, ao longo do tempo, moldar ao seu

⁵⁹¹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 192.

⁵⁹² MACHADO, Ubiratam. *Dicionário de Machado de Assis* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras - ABL, 2008. p 83-84. *Fiz, eu próprio, uma tradução: “Conservatório! Conservatório! Tu és como o amor: Você deixa as pessoas estúpidas (pobres) de espírito”*.

⁵⁹³ Cf. De acordo com o folheto que continha as instruções para os censores, os pareceres deviam se basear em duas disposições: 1 – Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com Sua Presença o espetáculo; (aviso de 10 de Novembro de 1843) 2 – O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes políticos da Nação e às autoridades constituídas e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença (Resolução Imperial de 28 de Agosto de 1845). In. FARIA João Roberto (org.) Machado de Assis: do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001. p 62.

temperamento literário.⁵⁹⁴ Ainda que, de acordo com Jean-Michel Massa, o autor não achasse “*contraditórias essas duas atividades, que não se situavam no mesmo plano*”, ou seja, as atividades como *redator do Diário do Rio e censor do Conservatório Dramático nomeado por decisão oficial*. (...).⁵⁹⁵ Pelo fato dessas atividades ser do conhecimento de todos, Machado acreditava estar isento de quaisquer censuras não cabendo julgamentos da sua condição pública.

Como censor, a partir de 31 de Janeiro de 1862 e, através dos seus pareceres⁵⁹⁶ podemos obter um conjunto de informações sobre a visão do intelectual para o desenvolvimento do teatro brasileiro e sobre os esforços para a implementação de uma política de cultura no Brasil. (...) *É significativo que Machado de Assis começasse a colaborar nesse organismo justamente no momento em que se via mais comprometido politicamente. Seu ideal permanecia revolucionário, mas uma vez censor, aceitava ser reformista*. (...).⁵⁹⁷ O Parecer sobre o drama *As Conveniências*, de Quintino Francisco da Costa.

(...) Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama *As Conveniências*. Tais doutrinas se proclamam nele, tal exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça. E se o **pudor da cena** ganha com essa interdição, não menos ganha o **bom gosto**, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais. Assim julgo e assim opino.⁵⁹⁸

Apesar de defender a proposta da escola realista, Machado de Assis, muitas vezes, atendeu ao que convinha aos estatutos do Conservatório Dramático reforçando a condição do seu *habitus* de classe, como aquelas questões primordiais para o Estado como a manutenção da ordem social, ainda que isso constituísse um paradoxo em

⁵⁹⁴ Cf. Os pareceres de Machado de Assis redigidos nos próprios formulários com que o Conservatório enviava as peças para julgamento, os 16 pareceres assinados pelo autor cobrem um período de exatos dois anos, de 16 de março de 1862 a 12 de março de 1864, às vésperas de seus 25 anos. Até a divulgação do conjunto, somente haviam sido publicados dois pareceres, o primeiro em jornal da época, o outro após a morte do autor, quando então aparece o nome de Machado de Assis ligado ao aparato censório do Império. In Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

⁵⁹⁵ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p 293.

⁵⁹⁶ Cf. *Os pareceres foram encontrados em 1952 por Eugênio Gomes. A Revista do Livro publicou-os no número 1-2 de Junho de 1956.*

⁵⁹⁷ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p 293.

⁵⁹⁸ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

relação ao realismo teatral importado. Exemplo desse paradoxo pode ser demonstrado a partir dos pareceres sobre a peça “*Mistérios Sociais*”.⁵⁹⁹

Diante do Realismo que ensejava expor as questões sociais, Machado demonstrou cautela ao tratar da questão da escravidão. Na censura a *Mistérios Sociais* de César de Lacerda em 1862, Machado considerou incorreto o fato de o protagonista, um escravo liberto, casar-se com uma baronesa, fazendo a seguinte observação: “*A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado*”.⁶⁰⁰ Questões que diziam respeito às prerrogativas da Igreja, tinham em José Rufino Rodrigues de Vasconcelos⁶⁰¹ um dos mais castos censores do Conservatório, o censor era, inclusive “cavaleiro da Ordem de Cristo”. Quanto a Machado, se equilibrava em meio às exigências e cobranças do seu meio intelectual.

Entre esses pares, havia muitos exemplos de divergências, que podia ser observado em várias gradações, por exemplo, através das censuras de Antônio José Victorino de Barros e Machado de Assis sobre a peça *Espinhos de uma flor*, de José Ricardo Garcia Pires. Enquanto Machado fez críticas enfatizando aspectos ideológicos e morais do drama, preocupado que estava em não ferir as leis do Conservatório, o “dever”, segundo ele, mandava “*arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral*”.⁶⁰² Por outro lado, Antônio José Victorino de Barros, chamado a dar o seu parecer, como segundo censor, confirmou a opinião de Machado, porém os seus argumentos foram ainda mais contundentes e demonstravam ter um caráter “moralista” e não se deixou comover diante da “flor” que se perdia na “grande cidade” dizendo que não era: “(...) *solidário*

⁵⁹⁹ Cf. As modificações foram feitas à revelia do autor e a mesma pôde ser encenada. A aprovação foi considerada no mínimo uma “incoerência” ou falta de critérios, já que pelo mesmo motivo, a peça fora reprovada em 1859. Naquela ocasião o censor responsável, Antônio José Victorino de Barros preferiu negar-lhe a representação, talvez não se achando apto, para impor alterações. O censor apenas considerou “perigoso” a representação de uma peça cujo herói nasceu escravo, e assim justificou-se: “*É infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo [sic] e ruinoso abrir mão deles sem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é, além de inconveniente perigosa a representação de um drama cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições, que tem ensangüentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores. Sinto não poder votar pela licença (...)*”. A censura foi feita por Antônio José Victorino de Barros e encontra-se na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, referência I- 8,17,48.

⁶⁰⁰ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

⁶⁰¹ Sócio e fundador do Conservatório Dramático, participando da Instituição até a sua extinção.

⁶⁰² *Idem*.

com os aprovadores de Madalenas saídas das fábricas estabelecidas no centro da indecência”.

Afirmando em metáfora que a tentativa de ver alguma flor foi um esforço inútil, “*Só vi espinhos que, para a garganta da moral me parecem espinhas perigosas*”. Dando, finalmente: seu veredicto sentencia: “*Não será, portanto com auxílio meu que esta recente hebréia irá ao teatro para ser o eco das que a têm antecedido*”.⁶⁰³ Na segunda metade do século XIX, o crescimento das cidades e do poderio das elites influenciou na disposição do espaço urbano tornando-o uma arena pública para as questões sociais, numa fase de distinção entre os limites do conviver entre as elites e o povo.

Com o espaço urbano redesenhado, a censura do Conservatório Dramático com seus preceitos morais, agora mesclados à correção da “estrutura dramática” ou “temática” das peças analisadas, continuou ditando o modelo para a correção da cena. Não consegui registros gerais do trabalho dos censores para uma estatística dos trabalhos do Conservatório no período em que Machado de Assis atuou para uma comparação com períodos anteriores, mas o que alguns pareceres evidenciavam é que a instituição, ao estabelecer critérios mais “técnicos”, privilegiando uma qualidade literária, tanto de composição como de tradução, tenha estatisticamente “censurado” muito mais peças que o período anterior. Exemplo desse critério da “qualidade literária” pode ser constatado no parecer de 16 de março de 1862, quando o autor indeferiu a peça “*Clermont ou A mulher do artista*” afirmando que a mesma era uma “*dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo dos nossos teatros*”.⁶⁰⁴

As prerrogativas morais ainda representavam para a sociedade imperial, um critério edificante e civilizador, merecendo do jovem escritor um parecer favorável sobre a comédia *Os Íntimos*, de Victorien Sardou, afirmando, de forma convicta, que esta tradução para os palcos da Corte era altamente saudável por ser (...) *Altamente moral, e altamente literária, (...) O que, sobretudo a recomenda para nossa cena é que a moralidade que há a tirar dela dirige-se a toda sociedade humana, onde a boa fé da amizade for muitas vezes aviltada pelo cálculo e pela malícia (...)*.⁶⁰⁵ E no parecer sobre a tradução da comédia “*As Leões Pobres*”, em 24 de novembro de 1862, dos franceses

⁶⁰³ Censura à peça *Espinhas de uma flor* em 22/02/1864. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, referência I-8, 28,71 A.

⁶⁰⁴ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

⁶⁰⁵ *Idem*.

E. Augier e E. Foussier, onde o autor afirmava que assinara o parecer favorável e, como lhe competia o dever institucional, aconselha a peça para o bem da educação dos costumes:

*(...) 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 na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista da moral. (...).*⁶⁰⁶

Ou, para indeferir um pedido de subida à cena como no parecer de 27 de outubro de 1862, sobre a comédia “A Mulher que o mundo respeita”, de Verediano Henrique dos Santos Carvalho, onde para Machado, (...) *É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita às condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação: é uma baboseira, passe o termo.*⁶⁰⁷ Luís Antônio Burgain, solicitado a também dar o seu parecer, concordou com Machado.⁶⁰⁸ Em 12 de janeiro de 1863, quando criticou como “péssima” a tradução denominada “A Caixa do Marido e a charuteira da Mulher”, nos dá uma noção dos limites impostos a ação dos censores diante da defesa da moralidade e dos bons costumes como modelo de educação que o teatro poderia oferecer, consolidando a importância da instituição teatral para a sociedade:

*(...) deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma. Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se estivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro.*⁶⁰⁹

Machado quando comentou tais incorreções estava convicto da necessidade de estudo para o ofício de dramaturgo. Os lugares-comuns vistos em outras produções e “copiados” indiscriminadamente como se fossem inéditos refletem essa falta de preparo

⁶⁰⁶ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

⁶⁰⁷ *Idem*.

⁶⁰⁸ Nessa ocasião, também foi requisitada pelo presidente do Conservatório uma segunda censura, feita por Luís Antônio Burgain. Este, além de anunciar o sacrifício por ter que ler a referida peça, concordou com Machado e enumerou os seguintes defeitos nela encontrados: “falta absoluta de interesse”; “falta absoluta de arte”; “muitos erros de construção”; “bastantes barbarismos”; “vocabulário néscio e extravagante” e a preponderância de frases “toscas e chulas”. Documento da Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, referência I- 8,22,55 A. O censor foi teatrólogo, poeta e escritor de obras didáticas.

⁶⁰⁹ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

para a escrita dramática constatada pelo “autor-censor”. Assim, no parecer de 14 de setembro de 1863, sobre a comédia-drama, “*As Mulheres do Palco*”, Machado de Assis faz sua crítica sobre tais considerações e por fim dá um parecer favorável:

*(...) Precisa o autor cuidar do estilo e até da linguagem. “Juncar de perfumes” não é expressão correta; “castelos de Espanha” é uma expressão francesa. (...) Se insisto na menção franca, posto que sucinta, dos defeitos deste drama, é por ver que o autor pode pelo estudo alcançar o que lhe falta. (...) Acho que se pode representar em qualquer dos teatros desta corte.*⁶¹⁰

Ao “censurar” a comédia-drama “*O Filho do Erro*” e o drama “*Os Espinhos de uma flor*”, originais brasileiros de J. R. Pires de Almeida, afirmou no parecer de 8 de janeiro de 1864 que *(...) Apesar de toda a simpatia que me inspiram os moços laboriosos não posso conceder a licença que se pede para este drama (...)*. Na continuação da sua justificativa expressa uma preocupação moral: *(...) o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os **bons sentimentos e falsear as leis da moral** (...)*.⁶¹¹

Seria lógico concluirmos que, nossos dramaturgos ficaram impactados pelo Realismo francês que escancara cenicamente, num ritual mimético, toda uma realidade outrora escondida, fazendo surgir, publicamente, os problemas mais íntimos da família burguesa. Assim a nossa produção realista se desenvolveu a partir da compreensão *sem nenhuma dificuldade (d)a importância dada à família no universo social burguês. (...) os argumentos foram construídos no sentido de convencer o espectador acerca das virtudes dessa instituição considerada moderna e civilizadora.*⁶¹²

Os critérios de concessão de licença para subir à cena, posta em prática por Machado de Assis, refletem “um clima” do projeto que a política pela comissão desejava implantar. De acordo com o Relatório do Ministério dos Negócios do Império, a comissão era composta por José Martiniano de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e João Cardoso de Meneses e Souza. O projeto apresentado em 19 de Janeiro de 1882, que o Governo incumbiu para dirimir as questões acerca do *Conservatório Dramático* em fins de 1860, apresentava as causas da decadência da arte dramática no Brasil e a indicação das medidas necessárias para erguê-lo do abatimento.⁶¹³

⁶¹⁰ ASSIS, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1963.

⁶¹¹ *Idem*.

⁶¹² FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993. p 267.

⁶¹³ Relatório do Ministerio dos Negócios do Império apresentado em 19 de Janeiro de 1882 sobre o ano de 1881, p. 118. <http://brazil.crl.edubsdsdu1747000119.html>.

No mesmo relatório temos a informação de que foi sentida a falta da presença física da autoridade pública na tal comissão para corroborar com a ideia de reestruturar o *Conservatório Dramático* e o teatro nacional. Ainda assim, o grupo buscou no território nacional e até no exterior projetos e recursos para a edificação de teatros. Manuel de Araújo Porto-alegre, chegou a apresentar um projeto muito elogiado pelo grupo.

*A maioria [daquella] [comissão] sendo voto divergente o Dr. Macedo, em fevereiro de 1862 [propoz] como medidas preliminares, [essenciaes] para a reforma do [Theatro] nacional, a [construção] de um edifício que se prestasse ao mesmo tempo [á] declamação scenica da alta [comedia] e ao canto e á [criação] de um [Conservatorio dramático], com atribuições definidas.*⁶¹⁴

Para entendermos as questões morais da época podemos analisar, o contexto do romance *Lucíola* de José de Alencar lançado em 1862 e, muito provavelmente inspirado no clássico *A Dama das Camélias* do francês Alexandre Dumas Filho. Alencar retomou a questão do status social *versus* valores morais nas sociedades, a partir da antítese da “prostituta regenerada”. Precisamos relevar o fato da pouca mobilidade social histórica no Brasil. Para Gilda de Mello e Souza, *Em sociedades de formação recente*,

*(...) como no Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados diferenciando-se entre si por uma tradição de usos, costumes e maneiras próprias, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social. O nosso romance romântico é rico em observações sobre o poder do dinheiro, que Alencar considera “a primeira força viva da existência”.*⁶¹⁵

Como convinha a José de Alencar, como membro da comissão que desejava reformar o Conservatório, seu desejo se estendia à sociedade como um todo. Na descrição da realidade que se impõem, frente às mudanças das condições sociais das “grandes cidades”, quando consolidava uma ordem burguesa refletindo em grandes concentrações urbanas, que era o caso do Rio de Janeiro a partir do início do Segundo Reinado, moldando os padrões de conduta que renegaria, segundo esses críticos, os valores da sociedade brasileira.

⁶¹⁴ Relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em 19 de Janeiro de 1882 sobre o ano de 1881, p. 118. <http://brazil.crl.edubsdbdsdu1747000119.html> (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

⁶¹⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p 113-114.

Nesse processo de educação dos costumes sociais, havia por parte da elite, um conjunto de ações que se interligavam para estabelecer não só um código de conduta moral, mas também uma “ação pedagógica” para estruturar um compromisso institucional. O romance de José de Alencar faz uma contribuição nesse processo de educação dos costumes através de Lúcia, uma prostituta de luxo ⁶¹⁶ no Rio de Janeiro em 1855, os personagens se movimentam para alcançar um status social. Nesse sentido, era preciso proteger a família, a mais preciosa instituição, pois a Corte representa um espaço ambíguo, lugar da civilidade em relação aos rincões sertanejos, mas também “(...) tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa”. ⁶¹⁷

Em 1866, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis, ao elogiar a peça *Mãe*, de José de Alencar promoveu um reencontro com o autor ao parabenizá-lo pela peça. Machado afirmou que, ao contrário daquela outra comédia do autor “que contrariava os nossos sentimentos e as nossas idéias, (...)”, agora (...) assistimos ao melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados (...) Para quem estava acostumado a ver no (Senhor) Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores”. ⁶¹⁸

A defesa do caráter pedagógico da arte teatral sempre esteve presente no discurso de Machado. Foi desse argumento que o crítico se valeu ao analisar a peça de Alencar e ao definir da seguinte forma o papel do teatro na sociedade: *A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa (...) A iniciativa, pois deve ter uma única mira: a educação.* ⁶¹⁹

Nesse sentido, era necessário agregar através das instituições, os grupos que surgiam, numa sociedade que se dispersava espacialmente, nos vários bairros que se abriram. Assim, “(...) nos bailes maiores, mais públicos ocorreu uma ruptura fundamental. Separou-se a festa da rua, popular e negra, embora de origem portuguesa – o entrudo -, da festa do salão branco e segredado, o carnaval”. ⁶²⁰ A narrativa sobre a

⁶¹⁶ Cf. Nas críticas à obra de Dumas Filho, Margarida Gautier, a protagonista de “*A dama das camélias*”, era denominada uma “cortesã”, um eufemismo para a expressão tão contundente como “meretriz”

⁶¹⁷ ALENCAR, José. *Lucíola*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1988. p 16.

⁶¹⁸ ASSIS, Machado de. "O teatro de Alencar". In. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, v.3, 1997, p 875.

⁶¹⁹ *Idem*, p 790.

⁶²⁰ NOVAIS, Fernando. (org) *História da vida privada no Brasil: 2*. Organização do Volume: Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1984. p 52.

origem do carnaval é muito interessante e tem a ver com a forma como são ensejadas culturalmente as “tradições” com um propósito de educar os sentidos. De acordo com essa narrativa,

Tudo começou em meados dos anos 1840, quando uma trupe italiana, falida na corte, resolveu se virar e organizou no teatro São Januário “um carnaval veneziano de máscaras”. Alguns anos depois, um editorial do Jornal do [Commercio], sob o título “o nosso carnaval” saúda o êxito da nova festa: “o carnaval (...) é mil vezes preferível ao entrudo de nossos pais, porque é mais próprio de um povo civilizado e menos perigoso à saúde”. Civilizado porque mais europeu. Menos perigoso à saúde porque, no entrudo, além dos limões-de-cheiro, podia-se receber na cabeça o conteúdo dos penicos dos sobrados e as pauladas dos capoeiristas. (...) no novo carnaval havia entrada paga e desfile compassado de carros alegóricos (...).⁶²¹

Tudo contribuía para que as instituições se envolvessem no projeto de construção da Nação nos moldes europeus. Esse movimento era também reflexo das contribuições do *Tempo Saquarema*,⁶²² quando temos a consolidação da monarquia e da elite dirigente no período compreendido entre 1837 a 1870. A compreensão das mudanças sofridas pela sociedade, os projetos, as rupturas e por fim o *consenso dos pares* remete à solidariedade de classe construída através das instituições que consolida “simbolicamente” para a sociedade a sua existência e sua razão de ser.

Assim, os partidos políticos imperiais, espaço onde poderia manifestar as divergências, para José Murilo de Carvalho não passavam de coalizões onde o partido liberal reunia proprietários e profissionais liberais, e o partido conservador, proprietários e magistrados. Nas questões que diziam respeito aos interesses dos proprietários, como a da abolição da escravidão, os dois partidos se dividiam internamente.⁶²³ Essa aparente divisão entre esses pares da elite, de fato não desenvolve um discurso de oposição à estrutura estabelecida, implicando, para manutenção desse *status quo*, salvo as divergências, o recurso consensual.

Novas posturas críticas surgiram em defesa da arte. Machado de Assis escreveu uma carta ao Senhor Conselheiro J. F. de Castilho, sobre a obra teatral “*Os Primeiros amores de Bocage*”, peça que retratava a sociedade portuguesa, nos fins do século XVIII, onde se destacava a figura de Bocage. Machado usou de toda sua capacidade

⁶²¹ I NOVAIS, Fernando. (org) *História da vida privada no Brasil: 2*. Organização do Volume: Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1984. p 52.

⁶²² MATTOS, Ilmar Rohloff de *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990. p 293.

⁶²³ CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. (capítulo 8).

crítica e apelava para a capacidade esclarecida de, J. F. de Castilho, para que percebesse na personagem principal Bocage, a “*parte nobre dos afetos e dos impulsos generosos*”. Por fim afirmou que contra a lei da biografia imperiosa, ⁶²⁴ *que fez com que “os desregramentos do poeta fossem divulgados plenamente,”* somente poderia se contrapor a “*lei da comédia.*” O autor aplaudiu o estilo da comédia, cheio de imagens, e uma necessária *economia poética, estilo verdadeiramente português, verdadeiramente de teatro.*

O autor tratou do ofício refletindo a partir da biografia do Escritor e político Mendes Leal, ⁶²⁵ que após servir à causa pública estava *de volta ao templo das musas escreveu esta, a melhor de todas as suas obras dramáticas (...).* Reconhecendo que assunto de Bocage não era fácil ⁶²⁶ elogiou os (...) *caracteres estão desenhados com suma perfeição (...).* Tendo em vista que: “*A opinião geral a respeito deste homem extraordinário, como lhe chama Alexandre Herculano, é que era um devasso, dotado de um engenho que se afogava em genebra, cheio de vícios e defeitos.*”

(...) o fundo do caráter e da índole de Bocage não eram os desregramentos referidos pela biografia e pela tradição oral. Se o autor fizesse deles a feição característica e saliente do poeta, tanto na época dos primeiros amores, como na dos últimos, teria desconhecido a lei do teatro, e a sua obra ficaria condenada a uma morte próxima. Mas, o Sr. Mendes Leal sabe perfeitamente a distância que há, entre os traços largos da pintura, e a implacável minuciosidade do daguerreótipo; não copiou a biografia, interpretou-a.⁶²⁷

⁶²⁴ Cf. Logo após a morte de Bocage, sucedem-se as edições póstumas, algumas descuidadas e polémica. As várias edições, por vezes clandestinas do poeta, em folhas avulsas ou em panfletos manuscritos, eram mais ou menos sigilosas. Não esqueçamos que, no meio literário dos alvares de Oitocentos, o popular nome de Bocage era garantia de sucesso financeiro, pelo que editores pouco escrupulosos não hesitaram em aproveitar-se, rápida e habilmente, dessa reputação. Podemos mesmo dizer que começa aqui, sobretudo após a morte do poeta, uma “indústria” editorial à volta da figura de Bocage, que conhecerá as suas manifestações mais evidentes na edição das poesias eróticas e do proverbial anedotário bocageano. (...) Tudo isto ocorre nas primeiras décadas de Oitocentos, poucos anos após o falecimento do poeta. É, sobretudo a partir do segundo quartel do séc. XIX que vai sendo composto um retrato de Bocage com as cores mitificadores de um verdadeiro herói romântico. As primeiras pedras do edifício já estavam lançadas, quer pelas primeiras incursões biográficas antes referidas, quer pela lenda popular que, mesmo em vida, aureolou a vida aventureira de Bocage. Assim, vão sendo apresentados, na pena de outros poetas e críticos, alguns traços compositivos que, em boa medida, se mantiveram até aos nossos dias: poeta genial e incompreendido, com notáveis capacidades de improvisação, de vida aventureira e desregrada, etc. Este artigo prolonga e completa as considerações anteriormente expostas numa conferência apresentada na Universidade de Aveiro (Departamento de Línguas e Culturas), a 17 de Novembro de 2005. Esse texto foi, entretanto editado por António Manuel Ferreira & Paulo Alexandre Pereira (coord.), *Derivas*, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 21-440, sob título de “*Ler e ensinar Bocage hoje: o ensino e os lugares-comuns*”.

⁶²⁵ Cf. José da Silva Mendes Leal Júnior que exerceu funções na Biblioteca Nacional e dedicou-se ao jornalismo, colaborando na *Revista Universal* e em *O Panorama*, entre outras. Tornou-se conhecido, sobretudo como dramaturgo e foi nesse âmbito que teve grande sucesso, embora se dedicasse também à poesia, à ficção, à história e à tradução. O seu sucesso no teatro teve início em 1839 com o drama histórico *O Homem da Máscara Negra*. O autor insere-se na corrente do Ultra-Romantismo. Mendes Leal imitou, sobretudo, Lamartine, Béranger e Victor Hugo, que chegou a traduzir. In. BASTOS, Sousa. *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra: Minerva, 1994 p. 24 (edição fac similada).

⁶²⁶ Cf. “(...) É coisa reconhecida que os homens de pensamento são difíceis de transportar para o teatro, ao passo que aí se dão perfeitamente os homens de ação. Além disso, a própria figura de Bocage tem uma feição histórica com que a arte devia lutar (...)”. Machado de Assis. 15 de agosto de 1865.

⁶²⁷ Machado de Assis. 15 de agosto de 1865. In Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1997, 3.v.

Para Bourdieu, os *instrumentos de poder simbólico* são essencialmente instrumentos de conhecimento e de construção do mundo objetivo, que se manifestam através dos mais diversos meios de comunicação (língua, cultura, discurso, conduta, etc.), garantindo àqueles que os possuem a manutenção e o exercício do poder. Em que sentido existe uma relação entre o poder político e cultural? Entendo, assim a partir Bourdieu, que o campo religioso - no sentido institucional do termo - está intrinsecamente relacionado à manutenção da ordem política e, por extensão, do poder político:

*A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão simbólica da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem.*⁶²⁸

Entendemos que a importância dos signos teatrais ganham consistência a partir do momento em que o teatro traz para cena sua capacidade de refletir uma dinâmica social. O teatro realista francês desempenhou, nesse sentido, um papel importante, porém, como a realidade não é um dado concreto, a *mimesis* da realidade sócio-cultural pode representar um *instrumento de poder simbólico* dúbio, num discurso de reconhecimento ou apagamento de uma memória através da subjetividade cênica, utilizando os mais diversos meios que o palco oferece.

⁶²⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p 69

TERCEIRO CAPÍTULO: O “Novo Conservatório” e a República em cena: o teatro como coisa pública e o Conservatório Dramático.

As instituições refletem, através dos seus agentes sociais, as condições históricas do seu tempo, por isso nesse terceiro capítulo, apresentaremos o descompasso entre o *Conservatório Dramático Brasileiro* e os novos tempos pré-republicanos, ainda que saibamos, a partir de José Murilo de Carvalho⁶²⁹, que o resultado dessa expectativa, não tenha vingado entre aqueles que viam na República o regime que podia tirar o Brasil de uma condição periférica em relação à Europa e a América do Norte. Pretendemos confrontar pareceres e, até mesmo, produções dos membros da instituição para perceber como o *Conservatório* atuou sob as condições específicas do advento da República e da “modernidade” que ela traria.

⁶²⁹ Cf. Em “*Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*”. José Murilo de Carvalho faz uma análise sobre as expectativas frustradas da Proclamação da República ou mesmo a completa indiferença da população em relação ao processo político. Não queremos entrar no mérito da questão das correntes que contestam essa suposta “indiferença”, vendo-a muitas vezes como apolítica. Aqui, para nosso trabalho, cumpre o objetivo de ilustrar esse sentimento na população. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p 87.

3.1 - “Os Lazaristas” e a questão religiosa um tema republicano para o Conservatório Dramático monárquico.

*Se não sou o mais velho dos nossos colegas, estou entre os mais velhos. É simbólico da parte de uma instituição que conta viver, confiar da idade funções que mais de um espírito eminente exerceria melhor.*⁶³⁰

Os conflitos gerados a partir do desenvolvimento de instituições podem ser encontrados em vários momentos da vida nacional e refletem a hierarquização das prioridades na manutenção do grupo hegemônico. Assim, diferentes combinações de elementos institucionais e culturais da sociedade civil podem ser observadas nas ações de um grupo de intelectuais na formação de campo de poder simbólico. Nosso objetivo é mostrar, a partir de um exemplo concreto, as incompatibilidades e, inclusive as dissidências entre aqueles integrantes da “sociedade letrada”, e, os novos tempos pré-republicanos, evidentemente, sob a perspectiva do Conservatório Dramático.

Os temas, as formas e expectativas estéticas da produção simbólica de uma determinada sociedade são direcionados e conduzidos a partir do *habitus* de um grupo que passa a defender e deixar manifesto, para todos os demais, suas preferências. Assim, a produção artística, se dá na escolha de repertório a partir de um consenso e da unanimidade daqueles que, como classe representativa, por afinidade do *habitus*, exerce uma função majoritária de classificação em relação às demais áreas de produção. De acordo com Adam Kuper:

*Os símbolos que constitui uma cultura são veículos de concepções, e é a cultura que fornece o ingrediente intelectual do processo social. Mas proposições culturais simbólicas fazem mais do que articular como é o mundo, eles também oferecem diretrizes sobre como agir nele. As proposições fornecem tanto modelos do que elas asseguram representar a realidade como padrões de comportamento.*⁶³¹

O que sobressai a essa condição do grupo, ou seja, o “produto escolhido” para representá-lo torna-se referência por sua penetração no público. Podemos pensar essa temática a partir das reflexões sobre o “declínio do homem público” de Richard Sennett, para quem o (...) imaginário do *Theatrum Mundi* mostra aquilo que é potencial em termos de expressão da sociedade.

⁶³⁰ Discurso de Inauguração da Academia Brasileira de Letras em 20 de julho de 1897, pronunciado na sessão inaugural ao empossar-se Presidente.

⁶³¹ KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*: São Paulo: Bauru, SP: EDUSC, 2002. p 132-133. (grifo do autor).

*A erosão da vida pública mostra o que, de fato, se tornou potencial: na sociedade moderna as pessoas se tornaram atores sem uma arte. A sociedade e as relações sociais podem continuar a ser abstratamente imaginadas em termos dramáticos, mas os homens mesmos deixaram de representar.*⁶³²

O *Conservatório Dramático* através dos seus “atores sem uma arte” foi o catalisador dessa classificação, bem como das divergências entre as escolhas do repertório e a defesa dos interesses institucionais, ou seja, daqueles interesses que mantinha a instituição vinculada ao poder central e desenraizada do espaço público. Essa atuação perfilada à estrutura do poder do Conservatório, não impediu que vicejasse em solo brasileiro as produções que visavam o *riso*. De acordo com João Roberto Faria (...) *a comédia, em suas formas mais variadas ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou e se consolidou no gênero de maior prestígio junto ao público*. No caso do Brasil, Martins Pena, (...) *é efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, (...) enriquecida pela contribuição de comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros.* (...).⁶³³

Para compreendermos o Conservatório Dramático nesse período precisamos ter a dimensão da sua representação frente aos produtores, pois se por um lado, a instituição ficou à mercê dos fenômenos decorrentes dos processos de aumento do público apreciador; por outro lado, o Conservatório, na sua tarefa de “organizar o repertório”, sofreu as consequências das mudanças da sua época sofrendo uma retração como referente institucional em meio às novas perspectivas que se abriram no campo simbólico, começando a perder as credenciais das regras que o mesmo estabeleceu.

Diante das muitas críticas que recebeu da imprensa ao voltar à cena dramática, no Relatório do Ministério dos Negócios do Império, apresentado em maio de 1872, o Relator afirmava que o *Conservatório Dramático* tendo exercido suas funções regularmente, ou seja, tendo examinado 385 peças sujeitas à sua censura (...) *pelos [directores e empregados dos theatros], por associações particulares e por autores com o fim de obterem licença para serem representadas. Foram licenciadas sem modificações 361, com alterações e [supressões], 21 e rejeitadas [tres]*.⁶³⁴ Diante desses dados, o relator solicitava a atenção às necessidades da arte com o argumento de que a organização definitiva do

⁶³² SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1966. p 381-382.

⁶³³ FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p 76.

⁶³⁴ Relatório do Ministério dos Negócios do Império de maio de 1872, (A escrita foi mantida como nos documentos originais).

Teatro Municipal e a criação de uma escola especial para habilitação das pessoas destinadas àquela arte. Novas regras nasceram desse contexto influenciando o repertório produzido.

É importante que tenhamos a dimensão histórica da transformação da cultura, a partir da abertura desse mercado a uma “massa de consumidores”⁶³⁵ sustentado pelo imperativo mercadológico. Em termos de estrutura institucional, essa mudança,⁶³⁶ como afirma Jean Baudrillard, promoverá uma desarticulação das referências, pois na “massa” *desaparece a polaridade do um e do outro*.

*Essa é a causa desse vácuo e da força de desagregação que ela exerce sobre todos os sistemas, que vivem da disjunção e da destruição dos pólos (dois, ou múltiplos nos sistemas mais complexos). É o que nela produz a impossibilidade de circulação de sentido: na massa ele se dispersa instantaneamente, como os átomos no vácuo.*⁶³⁷

O que colaborou para definir o período como época da mudança foi a consolidação, em cena, da “modernidade”. Na concepção de Berman a modernidade é uma instabilidade a partir de um conjunto de novas experiências percebidas e compartilhadas num ambiente marcado pelo antagonismo da desconfiança e da insegurança diante dos fortes ventos da mudança e da aventura. Numa série de processos sociais de modernização, o Rio de Janeiro foi palco de uma explosão demográfica urbana, um mercado ampliado pelas forças de um capitalismo emergente no contexto mundial.⁶³⁸ O que percebemos a partir desse momento, são as contradições que o efeito da modernidade causou na sociedade brasileira, fazendo com que os membros do Conservatório expressassem essas contradições.

⁶³⁵ Cf. *Na representação imaginária, as massas flutuam em algum ponto entre a passividade e a espontaneidade selvagens, mas sempre como uma energia potencial, como um estoque do social e de energia social, hoje referente mudo, amanhã protagonistas da história, quando elas tomarão a palavra e deixarão de ser a “maioria silenciosa” – ora, justamente as massas não tem história a escrever, nem passado, nem futuro, elas não tem energias virtuais para liberar, nem desejo a realizar: sua força é atual, toda ela está aqui, e é a do seu silêncio.* In. BAUDRILLIARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução: Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004. p 10.

⁶³⁶ Cf. Para Baudrillard, (...) *O fato de a maioria silenciosa (ou as massas) ser um referente imaginário não quer dizer que ela não existe. Isso quer dizer que não há mais representação possível. As massas não se expressam, são sondadas (...). Elas não visam mais um referente, mas um modelo. A revolução aqui é total contra os dispositivos da sociabilidade clássica (de que ainda faziam parte as eleições, as instituições, as instâncias de representação, e mesmo a repressão): em tudo isso, o sentido ainda passa de um pólo ao outro, numa estrutura dialética que dá lugar a um jogo político e às contradições.* In. BAUDRILLIARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p 22.

⁶³⁷ BAUDRILLIARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p 12.

⁶³⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 16.

Essas transformações, no campo cultural, foram desenvolvidas por forças conservadoras. Ou seja, diferenciando o “bom” e o “mau” produto cultural, não por seus valores intrínsecos, mas de acordo com critérios morais e tradicionais, impondo uma lógica tirânica e excluindo experiências que representariam novos olhares sobre a arte. Para João Roberto Faria, Aluísio Azevedo, através do seu discurso, burocratizou o processo de subjetivação dos produtores, ao estabelecer, para esse processo, critérios deterministas, como por exemplo:

*Se esse povo ou se essa época forem aventureiros e guerreiros ele será fatalmente febril e violento e produz a tragédia. Mas se a época for triste e desesperançada, como em geral sucede depois de uma grande calamidade popular, o teatro será lírico, apaixonado, choroso, amigo do suicídio, e então se manifesta pelo drama. E se finalmente o povo for tranqüilo, artista, amigo do trabalho útil, prático, calmo, e filosófico, surge nesse caso a comédia.*⁶³⁹

Para a nossa análise sobre o *Conservatório Dramático*, interessa o vínculo entre o teatro e os acontecimentos da vida política, assim como, diante das novas condições a presença de um público diverso no teatro, caberia indagar qual o papel da polícia e da censura dos regimes ulteriores. É a partir das questões ideológicas apresentadas pelos republicanos que perceberemos uma relação extensiva entre o teatro, a vida política e o público, principalmente na véspera da Proclamação. Isso posto, caberia a nós uma indagação sobre o que é político no teatro? Ou seja, qual a relação entre a representação teatral e os acontecimentos da vida pública?

Para Adriano Duarte Rodrigues, a censura é uma das dimensões intrínsecas de qualquer sistema de poder. Ela, a censura, estaria ligada à existência do próprio poder, considerando as divergências naturais condicionadas às diferentes formas de exercer o poder. Assim, em todos os regimes políticos, segundo o autor *permanecem inteiras e indestrutíveis todas as modalidades de censura; apenas varia o predomínio ora de uma ora de outra modalidade.*⁶⁴⁰ *Sobrevivendo do discurso mítico da liberdade de expressão plena, da pretensa transparência impossível dos seus processos.*⁶⁴¹

A arte, nesse sentido, pode não ser a protagonista do discurso hegemônico, mas foi portadora e deu coesão ao grupo. Needell observou a atuação do indivíduo e o grupo. *A **persona** formal do indivíduo, em ocasiões sociais, era mais européia. A*

⁶³⁹ FARIA João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2001.p. 577.

⁶⁴⁰ RODRIGUES, Adriano Duarte. *Figuras das máquinas censurantes modernas*. Revista de Comunicação e Linguagens 1, Universidade Nova de Lisboa Março de 1985.

⁶⁴¹ Idem.

familiar, mais brasileira. Elas coexistiam, cada elemento acentuado de acordo com as circunstâncias. ⁶⁴² A percepção de tempo e espaço topológico, na segunda metade do século XIX, estava aguçada pelo projeto de organização da sociedade imperial a partir do ambiente doméstico.

Fomos impregnados com a idéia de construção de uma identidade nacional, com o objetivo de construir uma nação, porém tomados por uma amnésia instantânea, que não via no passado uma possibilidade de construção moderna. Esse projeto foi idealizado a partir de referências externas, embora em muitas vezes utilizasse uma “retórica” local para enobrecer a causa. A construção da memória nacional se dá na esfera da ideologia, ou seja, é o resultado de processos sociais no interior da sociedade e, atende às necessidades de um *habitus* consolidado.

Numa leitura a partir da perspectiva institucional do teatro, a diversidade representativa dessa sociedade sob os aspectos mais relevantes não se consolidaram numa memória da nação imperial em função do estabelecimento de um cânone.

A campanha em prol da 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 se elaborou todo um discurso, que passou a exigir dos dramaturgos uma atitude incondicional de levar ao público seus ensinamentos e preceitos morais elevados. ⁶⁴³

Assim, sobe ou não à cena, sob as bênçãos do Conservatório Dramático os espetáculos que, segundo os membros da instituição, estabelecem uma comunicação valorativa para a sociedade e a dramaturgia nacional. Nesse processo não há ambiente para a formação de novos grupos que ofereçam oposição às condições pré-existentes. As instituições do século XIX afirmam em todos os campos, inclusive na experiência da arte, um sistema hierárquico social. De acordo com René Rémond:

No século XIX, surge uma forma de segregação sociológica desconhecida pelas antigas cidades, que juntavam num mesmo espaço pessoas de todas as condições, às vezes até nas mesmas casas. Com o crescimento das cidades, os bairros elegantes diferenciam-se dos bairros operários, dos subúrbios, dos arrabaldes, em todas as grandes aglomerações da Europa Ocidental ou Central. ⁶⁴⁴

⁶⁴² NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 180. (grifo do autor)

⁶⁴³ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p. 226.

⁶⁴⁴ RÉMOND, René. *O século XIX (1815-1914)*. São Paulo: Cultrix, 2002. p 105.

As instituições objetivam, grosso modo, salvaguardar os valores de uma sociedade. Era assim que o Conservatório, a partir da censura à produção teatral, justificava sua existência e, se hoje percebemos os atropelos decorrentes dessa vontade explícitas de seus agentes, porque um distanciamento nos permite essa crítica. Pois, o estudo desses erros, incompatibilidades e dissidências do exercício institucional, deve-se, também, à compreensão do papel do Conservatório Dramático na implantação de uma *política cultural*. Como afirma Maria Cristina Castilho Costa, de uma forma geral, muito longe de refletir as necessidades da sociedade, o Estado, através dos seus agentes institucionais, impõe a ação da censura (...) *sempre mais disposta a disciplinar e coibir do que a promover a produção artística, como espaço de negociação de sentido, de afirmação política e de construção da identidade.*⁶⁴⁵

Percebe-se uma “coincidência” entre a efetivação da geração de 1870 e o desenvolvimento do *cientificismo europeu* sobre o manto do *positivismo*. De acordo com Maria Marta Araújo, (...) *alargou sua influência sobre a nova geração, e o ideal de progresso, marca da política brasileira desde os tempos pombalinos, conforme José Murilo de Carvalho adquiriu dimensão histórica concreta na versão evolucionista de Spencer e, especialmente Comte.*⁶⁴⁶

Na análise das instituições e desses produtores simbólicos, os atores desse processo assumem suas posições, de modo a salvaguardar seus espaços, exercendo dessa forma, uma força política sobre as formas de produzir. Para Ruggero Jacobbi, por exemplo: *O ditador, de fato, foi João Caetano,*

(...) *tão benemérito, sob muitos aspectos, mas que não deixava de ser um ator, um “astro”. O ditador de direito foi o **Conservatório Dramático**, instituição (...) encarregada de fiscalizar os textos e espetáculos teatrais, com funções de censura não apenas moral, religiosa ou educativa, mas também lingüística e literária.*⁶⁴⁷

Para esse último período é importante nos apoiarmos no trabalho de Angela Alonso, *Ideias em movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil - Império*, onde a autora procurou definir essa geração a partir da ação coletiva em relação à dominação

⁶⁴⁵ Maria Cristina Castilho Costa. *Expressão, Interdição, Indústria cultural: o estudo da censura prévia ao teatro no Brasil*. Artigo - Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo São Paulo – Brasil.

⁶⁴⁶ ARAÚJO, Maria Marta. *Com quantos tolos se faz uma república?* Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p 176.

⁶⁴⁷ JACOBBI, Ruggero. *Crítica da razão teatral: O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p 165.

saquarema que atendia uma agenda de organização do Estado, a partir dos novos pressupostos científicos europeus e adequada aos fins civilizatórios locais. Essa mesma perspectiva de ação, que na Europa e na América caracterizaram-se “*por uma reação às formas intelectuais e políticas da sociedade tradicional: ao romantismo e ao catolicismo, sobretudo*”,⁶⁴⁸ que representou para os intelectuais do Brasil uma nova postura. Nesse sentido é importante termos em mente que no (...) *momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem.*⁶⁴⁹

Nessa nova condição, Max Fleiuss reitera a importância da entrada em cena do “sucessor” de Martins Pena que foi Arthur Gonçalves de Azevedo:

*Em 1870, quando o S. Luiz e o Ginásio inscreviam de ordinário em seus cartazes anúncios de sedções dramalhões de capa e espada a par de desopilante comédias de costumes nacionais, surgiu nos anais do Teatro brasileiro o nosso maior comediógrafo depois de Martins Penna, ou melhor, o seu sucessor, o grande escritor maranhense e o mais ardente pugnador no palco e pela imprensa, da ressurreição do lidimo Teatro Nacional (...).*⁶⁵⁰

Para Angela Alonso, “*a geração 1870 apontou a democratização da participação política, abandonando o critério de propriedade como base da comunidade política, estourando assim os limites estamentais da cidadania prescrita pelo liberalismo imperial*”. O argumento principal aponta para as imbricações entre discurso e prática na conformação de atuação reformista do grupo, onde nós podemos encaixar os representantes do *Conservatório Dramático*, principalmente, porque o foco do trabalho de Angela Alonso fixa-se na dimensão política da produção cultural e a ação pública da geração de 1870.

*O movimento questionou a capacidade da elite imperial de efetivar um projeto civilizatório. Mas não abandonou a distinção entre povo e elite. (...) Os grupos do movimento “intelectual” se percebiam como uma nova elite, capaz de completar os processos de construção do Estado e da Nação e a modernização da economia nacional.*⁶⁵¹

⁶⁴⁸ ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p 331.

⁶⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 103.

⁶⁵⁰ *Revista Dionysos: Estudos Teatrais*- ano VI – Fevereiro de 1955 – número 6. p 41.

⁶⁵¹ ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p 33 - 334.

A partir dos anos 1870 quando se abriram várias perspectivas científicas é possível perceber novas vinculações de caráter intelectual e ideológico,⁶⁵² mas, principalmente, o rompimento de uma parcela significativa dessa elite intelectual com suas bases, personalizando sua visão de mundo ou, como fala Antony Guiddens, desenvolvendo um estilo de vida, que (...) *pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto-identidade.*⁶⁵³

Em meados dos anos 1870, quando legalmente aconteceu o fim do tráfico de escravos e o Brasil se lançou num projeto de modernização, ainda que de forma conservadora, teve como desdobramento dessa ação, a percepção de dois campos de forças que, no decorrer do período até o fim da década de 1870, apresentou novos resultados na estética teatral e, conseqüentemente, influenciou no destino do *Conservatório Dramático*: o primeiro ligado à ordem tradicional, cujos integrantes resistiriam à sua superação; o segundo, registrando uma nova estrutura econômica e social, cujos integrantes estavam apartados do sistema político, mas que dele queriam fazer parte. Esse processo acabaria por produzir novas demandas políticas, econômicas e culturais. De acordo com Silvio Romero:

*Depois de 1870 a continuação do romantismo, com suas ilusões, com suas miragens, era impossível. O momento era de desgosto e de crise. Os espíritos mais resolutos travaram das armas da crítica e puseram-se a estudar e a aprender, aconselhando os seus patrícios a senda da realidade, abrindo-nos os olhos à nossa ignorância fátua e nociva. Daí certas pesquisas em filosofia, literatura, história, crítica, direito, ciências; que começaram em 1870 em diante a surgir.*⁶⁵⁴

A “censura” do *Conservatório Dramático*, que no seu florescimento, queria resguardar as instituições do Império, encontrava-se a partir desse momento diante, também, de outras preocupações. Nesses tempos pré-republicanos, a partir da década de 1870⁶⁵⁵ demonstrou um interesse por uma inserção no mundo intelectual europeu, de

⁶⁵² Foi em busca de subsídios para construir uma crítica às instituições e valores do Segundo Reinado e propor programas de reforma que o movimento da geração 1870 se alimentou de duas fontes principais: o repertório da política científica e a própria tradição político-intelectual brasileira. ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p 332.

⁶⁵³ GUIDDENS, Antony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p 79.

⁶⁵⁴ ROMERO, Silvio. *Autores brasileiros (Edição comemorativa) Org. Luiz Antonio Barreto*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Editora da UFSE, 2002. p 207.

⁶⁵⁵ Cf. No Almanak de 1889, no capítulo sobre [Sciencia e instrução], nos informa que o *Conservatório Dramático* na sua nova composição a partir de 1870. Passando a situar-se na Praça 11 de junho, 126. O seu presidente Dr. Antonio Ferreira Vianna, morador da Rua Catete, 257 e juntamente com o secretário eram inamovíveis. Já os

forma a absorver os desenvolvimentos científicos, pelos quais as sociedades européias passavam. Para Luiz Costa Lima, as razões para essa vinculação se davam a partir da:

*(...) necessidade de que a Europa soubesse de sua existência e, máxima consagração, chegasse a nomeá-lo. Não poderia ser sequer de outro modo, pois a rarefeita “intelligentsia” sul-americana não encontrava solo em suas próprias pátrias. Como não ter a Europa como centro de seus pensamentos se, com frequência, era obrigada a contratar editor na Europa, se de lá lhe vinham livros e instituições, se, por cima disso, lá com frequência se educara?*⁶⁵⁶

Nesse contexto, chegou-se à incômoda situação: muitos daqueles que estavam envolvidos com o *Conservatório Dramático*, instituição nascida na base da consolidação do Império, defendia as ideias republicanas. É a partir desse conflito de “interesses” que pretendemos perceber a dinâmica desses atores sociais. Tomemos a questão da ação desses atores a partir da idéia de que objetivavam transformar a ordem social, no decorrer do século XIX, o positivismo e, assim, a racionalidade científica era o grande fundamento, acreditava-se que somente a partir das ações racionais a sociedade alcançaria um estágio superior.⁶⁵⁷

Com as transformações sociais que ocorriam no Brasil é possível observar uma quebra das estruturas de sustentação do Estado Imperial, um desses sinais é o próprio avanço da sociedade no sentido de pertencer ao mundo que parece ficar menor. A herança desse novo posicionamento é tão marcante que, de acordo com Maurílio Rompatto, o universo literário que conhecemos hoje se constitui no século XIX, a partir de então ninguém mais pôde decidir sozinho o que deveria ser escrito e quais eram os cânones do “bom gosto”, pois o reconhecimento e a consagração passaram a se decidir na luta entre escritores, críticos e editores, em um espaço relativamente autônomo quanto às determinações exteriores. Para o nosso enfoque, interessa principalmente, a análise da gênese e a progressiva estruturação do campo simbólico como um mundo submetido às próprias leis.⁶⁵⁸

vogais, Alfredo d'Escagnolle Taunay; Joaquim Maria Machado de Assis e Atalipa Lopes de Gomensoro são revezados de dois em dois anos. In Almanak 1889 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1889/00001418.html>.

⁶⁵⁶ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: O controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 426.

⁶⁵⁷ Cf. Podemos assinalar aqui, um momento de tentativa de rompimento com as tradições coloniais para afirmação de um projeto civilizatório. O rompimento com a “festa” no sentido dionisíaco, como afirmou Nietzsche: “*A arte como festa e júbilo da vontade é o mais poderoso sedutor a favor da vida. A ciência está ela também submetida ao reino da pulsão vital: o mundo vale a pena ser conhecido; o triunfo do conhecimento se liga firmemente à vida*”. In. NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: Editora da PUCRJ; São Paulo: Loyola, 2005. p 289.

⁶⁵⁸ ROMPATTO, Maurílio. Algumas considerações acerca das contribuições de Michel de Certeau, Michel Foucault, René Remond, Roger Chartier e Pierre Bourdieu para a teoria da História. Revista Akrópolis, v. 10, n. 3, jul./set., 2002

Assim, historicamente, essa preocupação se estendia numa ligação com o passado de modo a dar significado ao presente da nação, como uma última fase do “projeto civilizatório do Império”,⁶⁵⁹ que a República herdaria. Afonso Carlos Marques dos Santos assinalou que este fenômeno se deu de forma mais acentuada naqueles países “*cuj a unificação nacional se deu tardiamente, e onde a ciência histórica linha uma tarefa de unificação e manutenção da unidade*”. Uma corrente historiográfica do século XIX considerava (...) *a história como sendo em essência uma história nacional, podemos perguntar se a função do historiador não terá consistido, até certo ponto, nesse trabalho de enquadramento visando à formação de uma história nacional,*⁶⁶⁰ um exercício de construção de uma narrativa nacional que influenciou toda uma geração de dramaturgos.

Num momento em que existe transição política em andamento e um desenvolvimento econômico com aporte científico, talvez devêssemos, perguntar: o que constituía simbolicamente o espaço do Campo de Santana? De acordo com Martha Abreu,

*Em plena capital do Império a população “livre”, toda ela abençoada pelo Divino Espírito Santo constantemente se renovava e desafiava em plena praça pública os poderes constituídos e seus padrões estéticos tidos como civilizados, através da liberdade de expressão, malícia dos diálogos e abundância de movimentos (...).*⁶⁶¹

É singular nesse contexto, a notícia da iniciativa da Câmara Municipal, propondo mudanças no famoso Campo de Santana de onde se poderia observar, segundo ainda a autora, (...) *todos os ritmos da cidade, a invenção de novos gêneros musicais, as atrevidas umbigadas, os requebros negros, as peças civilizados, através da liberdade de expressão, malícia dos diálogos e abundância de movimentos (...).*⁶⁶² O espaço pelo seu tamanho e posição central, facilitava a realização das festividades populares e, que, constituía um “espaço sem regras”⁶⁶³ entrou em obras em 1873. Essa

⁶⁵⁹ SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

⁶⁶⁰ POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212*. *Nota: Esta conferência foi transcrita e traduzida por Monique Augras. A edição é de Dora Rocha.

⁶⁶¹ ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 106.

⁶⁶² *Idem*, p 334.

⁶⁶³ Cf. Podemos concluir através dos estudos da historiadora Martha Abreu sobre as “Festas do Divino” que houve uma grande aproximação estética entre as artes dramáticas, em todas as suas extensões, e o “teatro”, com jogos cômicos e as cenas rápidos, como o entremez ou a “encenação” de cunho religioso. Quanto ao “entremez”, para Orna Messer Levin, (...) *a comicidade do entremez preserva a concepção carnavalesca do mundo, captado através de um jogo de máscara que instaura o princípio da inversão, da transformação da ordem do mundo natural em uma outra*

ação institucional reforça a atenção ao projeto civilizatório do Império, que na análise de Lilia Moritz Schwarcz, levaria (...) *sempre à restrição dos costumes, e não ao objetivo oposto.*⁶⁶⁴

Para ilustrar a questão da importância do espaço para os representantes do poder, recorremos à historiadora Silvia Cristina Martins de Souza que nos relata uma cena prodigiosa e que demonstra a importância do palco no contexto do projeto do Estado Imperial, sendo inclusive espaço de reverberação política. Tudo se deu quando um espectador gritou *Viva a república!* Apesar das réplicas desordenadas de “*Viva dom Pedro II*”,⁶⁶⁵ o “fato” causou o fechamento do teatro Constitucional Fluminense em setembro de 1831. O resultado do acontecido narrado, segundo Silvia Cristina, pela testemunha ocular, o Sr. Carl Seidler:

*Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzaram, 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 suspensórios arriados e indecentemente aquilo que aqui não posso exibir e comentou com breve monólogo.*⁶⁶⁶

Toda essa ação nos indica que além do texto teatral e o que ele pode provocar como resultado da sua encenação, a reunião de pessoas num grande recinto representa um perigo à ordem pública. Posteriormente, a principal questão que envolveu o controle do espaço do Campo de Santana é sua capacidade de receber, como espaço público, uma diversidade de “performances” representativas de uma variada gama de identidades.⁶⁶⁷ Nesse cenário era necessária uma polícia de controle sobre essas festas religiosas e manifestações de caráter popular. Para Martha Abreu, talvez fosse melhor falarmos: “*polícias, posto que nunca se formulou uma coerente, sólida e unívoca*

ordem, dada pela festa popular (...). LEVIN, Orna Messer. *O Entremez nos Palcos e nos folhetins* in ABREU, Márcia; ACHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs.) *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas* – Campinas: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALBI); São Paulo: Fapesp; 2005. p 417.

⁶⁶⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 201.

⁶⁶⁵ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002. p 32-33.

⁶⁶⁶ Carl Seidler, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins, s.d., p. 47. in SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002. p 33.

⁶⁶⁷ Cf. Para Homi Bhabha, *Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos performaticamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momento de transformação histórica.* BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000. p 20-21

bandeira de luta contra essas manifestações, até mesmo porque não se pretendeu erradicá-las por completo – ou, ao menos, esta possibilidade sempre foi concretamente remota (...).⁶⁶⁸ Ainda de acordo com a historiadora, poderíamos dizer que “o feitiço virou contra o feiticeiro”, pois:

*Alegoricamente, poder-se-ia sugerir que, ao inviabilizar o Divino desde a década de 70 do século XIX, no local onde sempre tinha sido comemorado, o regime político imperial descartava uma parte importante de sua própria identidade e força motriz – representada pelas festas católicas nas ruas da cidade e pela vivência religiosa das irmandades – em busca de uma outra, tida como mais moderna e civilizada, mas que, fatalmente, definiria o seu destino.*⁶⁶⁹

Houve uma solicitação de fevereiro de 1873, feita com uma antecedência incomum, onde a irmandade apelou para a sua própria história e para uma prática católica antiga que devia ser respeitada.⁶⁷⁰ Em 1874, a Câmara ainda concedeu que se levantassem coretos, jogos públicos e barracas na área do Campo, mas bem em frente à Secretaria da Guerra, que logo protestou e pediu para que, no futuro, não se permitisse tal licença naquele local. A decisão de ajardinar e gradear o Campo de Santana atendia a variadas reclamações, sobre o seu mau uso, inclusive como depósito de sujeiras, que desde os anos 1850, se faziam nos jornais.⁶⁷¹

A direção local precisava dar mostras de que estavam antenados com esse processo de expansão capitalista. Para as potências europeias, nessa fase, (...) *era necessário transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, de modo a instilar-lhes os hábitos e práticas de produção e consumo conforme ao novo padrão da economia de base científico-tecnológica (...).*⁶⁷² Nessa transição do império para a República, recorremos a Needell, que apresenta uma espécie de estrutura denominada *instituições domésticas de elite*⁶⁷³ para dimensionarmos a importância do papel cultural

⁶⁶⁸ ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 303.

⁶⁶⁹ *Idem*, p 106.

⁶⁷⁰ (...) *apesar da herança recebida, que incluía o regime de união entre o Estado e a Igreja e a determinação do caráter oficial e nacional do catolicismo, estabelecido na própria Constituição de 1824, visualizam-se importantes indicativos de mudanças. Após 1830, as comemorações especificamente negras e seus batuques passaram a ser cerceados e poucas notícias temos deles a partir daí. (...) as tradicionais festas perderam popularidade e a Divino Espírito Santo, a maior delas transformou-se numa festa de paróquia (...).* In. ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 36.

⁶⁷¹ ABREU, Martha. *Festas Religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 183-203. 1992.

⁶⁷² NOVAIS, Fernando A. (Org.) *História da vida privada no Brasil. (República: da Belle Époque a Era do Rádio - Volume organizado por Nicolau Sevcenko)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 12-13.

⁶⁷³ Cf. *Ainda que se perceba uma tendência ao estabelecimento de vínculos entre as famílias, e estruturas que dão uma corporeidade institucional à sociedade brasileira, Jeffrey Needell aponta expansão dos objetivos da elite a*

desempenhado pelos atores das letras e as instituições as quais se vinculavam, como também pelo próprio objeto, a literatura, não só como instrumento, mas como estrutura simbólica de suporte dessa transição. O fato é que o Brasil do século XIX procurava se inserir

*(...) no admirável mundo novo da técnica, do valor individual e do movimento constante e acelerado. Mas, como é sabido, movia-se com dificuldade, preso por amarras estruturais, enquanto sociedade agrário-exportadora escravista. Era em si própria uma sociedade "entre", incapaz da modernidade plena trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também definitivamente arrancada do relativo isolamento colonial, do mundo das hierarquias fixas, das solidariedades comunitárias e do tempo do eterno retorno. O Rio de Janeiro em particular, vivia de forma exacerbada essa contradição, com o desenvolvimento de uma cultura urbana burguesa e de classe média sustentados por grossos pés negros e descalços.*⁶⁷⁴

A partir dos valores aristocráticos europeus determinavam-se os passatempos de salão. De acordo com Needell, mantidos “*para contatos, conversas e formas prestigiosas de consumo, os salões de **belle époque** também demonstravam, mais uma vez, a importância de tais valores na imagem que a elite projetava de si mesma*”.⁶⁷⁵ O Rio de Janeiro, cuja centralidade institucional tanto na produção quanto na difusão, pois tanto a Corte como depois a Capital Federal, desempenharam um papel “didático” fundamental na história literária do século XIX.⁶⁷⁶ Para Lilia Moritz Schwarcz, *(...) A arte do teatro nunca esteve tão em voga, e jamais se fez tanta matéria sobre o controle das sensações e dos sentimentos (...)*.⁶⁷⁷

Nos salões e no grande número de sociedades musicais surgidas na segunda metade do século XIX, os bailes, saraus e concertos privados tornavam-se grandes acontecimentos sociais. Achando-se nesse convívio o início da organização das instituições que atenderia a duas finalidades: preencher as necessidades de um “*mundo burguês, que vai se concretizando na aristocracia dos sobrados*”⁶⁷⁸ e, estruturar o poder do Estado.

partir de 1870. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 143 a 152.

⁶⁷⁴ Antonio Herculano Lopes, “Vasques uma sensibilidade excêntrica”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: [En línea], Coloquios, 2008, Puesto en línea el: 09 mars 2007, URL: <http://nuevomundo.revues.org/index3676.html>. Referencia electrónica <http://nuevomundo.revues.org>; <http://www.revues.org>

⁶⁷⁵ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 142.

⁶⁷⁶ *Idem*. p 211.

⁶⁷⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 202.

⁶⁷⁸ FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. p 67.

A partir de uma noção de progresso, um misto de embriaguês pelo futuro e nostalgia pelo passado, uma convivência que reunia um sentimento de modernidade combinado com euforia e angústia diante da velocidade das mudanças e de um chão que parecia não ser mais sinônimo de estabilidade,⁶⁷⁹ a elite letrada objetivava transformar a atmosfera da cidade e, amparando esse movimento, havia um outro grupo denominado genericamente de “elite”. Needell, buscando ser o mais inclusivo na delimitação desse grupo, definiu a elite a partir de fontes primárias, grupos e instituições, assim, essa definição amplia consideravelmente um grupo que detém o poder ou que o aspira: (...) *poder derivado da riqueza, ocupação e status social reconhecido, bem como da posição política e, mais comumente, poder derivado de uma combinação de todos esses fatores.*⁶⁸⁰ Jeffrey Needell, a partir da complexidade que significa um grupo tão heterogêneo, além de definir uma elite propriamente dita, distingue na “periferia” desse grupo, o que ele chama “grupo potencial de elite”:

*(...) abrangendo os ricos e poderosos ou os bem articulados e educados, aos quais faltam alguns dos elementos que permitiriam seu ingresso na elite **per se**, e que se situam assim, forçosamente, no limbo social acima das camadas superiores dos extratos médios. É deste, claro, que se originam muitos membros da elite, e também é onde, seguramente, acabam muitos dos seus membros, sobretudo quando perdem a riqueza ou os contatos.*⁶⁸¹

Embora houvesse uma série de elementos que indicavam importantes mudanças concretas na ordem política, cultural e social no Brasil, por outro lado, havia um arranjo consensual das elites no sentido de dar seguimento a essas mudanças. As principais questões nacionais eram conduzidas de forma a salvaguardar uma convivência pacífica através dos arranjos no interior desses grupos políticos que se estendia para além da casa política. O controle da atividade teatral pelas autoridades governamentais e os literatos, indicam a importância do teatro como lazer, cujo potencial pedagógico, poderia se reverter contra a própria sociedade, *em ameaça à moral, aos costumes e ao bom comportamento do público.*⁶⁸²

⁶⁷⁹ Antonio Herculano Lopes, “Vasques uma sensibilidade excêntrica”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: [En línea], Coloquios, 2008, Puesto en línea el: 09 mars 2007, URL: <http://nuevomundo.revues.org/index3676.html>. Referencia electrónica <http://nuevomundo.revues.org>; <http://www.revues.org>

⁶⁸⁰ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 275.

⁶⁸¹ *Idem*, 1982. p 275.

⁶⁸² MARZANO, Andréa. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008. p 93.

Em o *Orfeu na roça*, a personagem “Opinião Pública”, fazia parte do denominado “mundo da desordem”, e este personagem logo na primeira cena dizia a que veio:

*Quem sou eu? Da polícia antiga
Dos pedestres, perfeição!
Todo o mundo os meus passos siga,
Porque hoje nesta intriga
Do público, serei — opinião
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.*⁶⁸³

Nesse sentido, os folhetins são as extensões desses discursos. A partir do estudo de Silvia Cristina Martins de Souza e Andréa Marzano sobre o ator Francisco Correa Vasques identificamos a participação dos atores e produtores no que diz respeito às questões políticas, caracterizando uma “*guerra de folhetins*”.⁶⁸⁴ Os folhetins eram, sobretudo, uma forma de consumo literário viável a uma boa parcela da população, principalmente, ao valer-se da difusão oral, onde, as leituras se faziam coletivamente nas famílias com “*casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões*”.⁶⁸⁵

Vasques, que tinha a consagração do público e transitava pela corte.⁶⁸⁶ Ao tornar público nos *folhetins* a “querela” entre ele, Vasques, que é demitido pelo empresário Furtado Coelho, o episódio ganha novos contornos, pois o discurso de ambos procuram respaldo na sociedade. Vasques no público que o ama e, Coelho nas instituições. Na sua justificativa no *folhetim*, o empresário afirmou “*em uma companhia teatral, o mais*

⁶⁸³ FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 168.

⁶⁸⁴ Cf. Foi a professora Lina Aras da UFBA, que fez parte da banca examinadora de Mestrado, que percebeu esse “conflito” no campo das idéias e das letras e, gentilmente, sugeriu essa abordagem.

⁶⁸⁵ MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.382.

⁶⁸⁶ No folhetim do dia 29 de novembro de 1883, escrito sob forma de carta ao imperador, Vasques mencionaria que Pedro II, assíduo freqüentador dos teatros da Corte, acompanhara todas as fases de sua carreira, que iniciara em 1856. No discurso proferido por Valentim Magalhães, lido no enterro do Vasques e publicado na Gazeta de Notícias no dia 11 de dezembro de 1892, este escritor observaria que Vasques lhe dissera, poucos dias antes de morrer: “Durante 35 anos ... disse-me ele há dias, quando vim visitá-lo, e o disse com os olhos de saudades mal podendo articular as palavras - 35 anos este homem fez rir”. Ver FERREIRA, Procópio. *O Ator Vasques*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, s/d.

forte alicerce deve ser a disciplina".⁶⁸⁷ O empresário ao demonstrar a necessidade de um espírito solidário entre os atores da companhia em prol do espetáculo dá uma conotação política ao fato. Primeiro sua postura pressupõe ordem, num momento em que está se construindo um campo de trabalho na área do teatro e, depois as relações entre o governo e a atividade teatral no que tange às questões do "limite do repertório", sempre passando pelo crivo dos censores do Conservatório Dramático.

Quanto à Vasques, o ator possuía já naquele momento, um histórico de participação em questões políticas:

*Data dos anos 1860 sua primeira investida no sentido de contribuir para organizar os atores dramáticos em defesa seus interesses. Seu nome foi um dos que constou da tentativa de criação do Montepio dos Atores Dramáticos, naquele ano, uma associação que tinha por objetivo socorrer artistas desempregados ou doentes, bem como auxiliar suas viúvas e contribuir para seus enterros.*⁶⁸⁸

O folhetim, como tantas outras influências que chegaram ao Brasil diretamente de Paris, representou a voz da civilização e dos bons costumes registrados a partir da leitura onde "desenhava-se a representação de uma sociedade rural francesa que aparecia como um paradigma de civilidade para a sociedade tropical e escravagista dos campos do Império"⁶⁸⁹ Os folhetins, em termos de comunicação alcançaram um grande público, pois a crônica

*(...) está sempre a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas.*⁶⁹⁰

Diante da potencialidade desse veículo, a forma com que Francisco Correa Vasques, atuava era mais eloqüente ao fazer o discurso invertido, quase que se imiscuindo de quaisquer responsabilidades pelas palavras folhetinescas, assim afirmava: - *O Vasques é folhetinista!* Para logo depois se contradizer:

(...) Não o sou, confesso; venho apenas contar, conforme puder, o que for acontecendo durante a semana. Sei que esta missão está confiada

⁶⁸⁷ MARZANO, Andréa. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008. p 93.

⁶⁸⁸ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas "Scenas Comicas" de Francisco Correa Vasques*, Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

⁶⁸⁹ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida Privada e ordem Privada no Império". In: NOVAES, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997. p 44.

⁶⁹⁰ CANDIDO, Antonio. "Ao rés-do-chão" In. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.24.

*a melhores penas; há quem se ocupe desta crônica com muito mais vantagem, ao passo que eu tenho apenas o prestígio do palco. Quem vai ler, calcula a maneira porque poderei inflexionar o meu folhetim, e a frase fria, sem nexos, que deixo cair da pena, por cima do papel, toma vida, cor e apresenta-se tal qual deve ser no teatro fantástico do cérebro do leitor.*⁶⁹¹

A retórica de Vasques, como cronista de folhetim, demonstrava que o ator tinha consciência das suas limitações, já que seu *metièr* era o palco, mas, numa autocrítica, não se considerava como um crítico especializado para a atividade de folhetinista que exercia na *Gazeta da Tarde*. Desta forma, como um imaginário diretor de teatro contava, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, com o “*teatro fantástico do cérebro do leitor*” para *coadjuvá-lo na empreitada que deveria levar a cabo*. E é neste ponto que, para a autora, residia (...) a diferença entre este folhetinista e outros que atuaram na imprensa periódica do seu tempo, qual seja, o de uma formação profissional que o levava a lançar mão de uma maquinaria do palco na elaboração de seus textos jornalísticos.⁶⁹² Sua escrita se dava a partir de situações típicas do tablado, em que era possível, de algum modo perceber composições nuançadas como no teatro.⁶⁹³

Reforçava esse discurso com perspicácia ao mostrar uma falsa inocência em relação aos meandros da política. (...) *Não se assustem, portanto, os meus camaradas, eu de política [não quero sentir] nem o cheiro* (...). Como afirmaria no folhetim do dia 23 de outubro de 1883:

*(...) primeiro porque nunca pude entender essa geringonça e, segundo, porque pertenço a um único partido – o público que frequenta os teatros, - é a ele que devo tudo, é pois a ele que me entrego de corpo e alma. Além disso ainda há uma outra circunstância que me afasta completamente desse caminho. Nascido nesta terra, brasileiro de quatro costados, guarda nacional do primeiro batalhão da freguesia do Santíssimo Sacramento onde paguei para [ilegível] durante seis anos, não sou qualificado, não tenho foros de cidadão.*⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Cf. Publicado na *Gazeta da Tarde* de 25 de outubro de 1883. Op. cit. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas “Scenas Comicas” de Francisco Correa Vasques*, *Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

⁶⁹² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas “Scenas Comicas” de Francisco Correa Vasques*. *Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

⁶⁹³ Nos folhetins *Scenas Comicas*: (...) o autor mergulha seus leitores em situações típicas do tablado, tais como jogos de palavras, *coups de théâtre* múltiplos, personagens tipificados, crítica bem humorada, tudo isto permeado por um impecável senso de corte e de suspensão dos assuntos. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas “Scenas Comicas” de Francisco Correa Vasques*. *Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

⁶⁹⁴ Cf. Publicado na *Gazeta da Tarde* de 25 de outubro de 1883. op cit. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas “Scenas Comicas” de Francisco Correa Vasques*, *Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

Numa de suas crônicas, Vasques faz referência indireta à Lei Saraiva de 1881⁶⁹⁵, que ao proibir o voto do analfabeto e elevar o censo mínimo para 400\$000, reduziu o eleitorado de 1,2 milhão de eleitores para menos de 140.000.⁶⁹⁶ Um fator que dá uma outra dinâmica a essa questão da exclusão política é a expansão da economia, em função da penetração de capital estrangeiro; (...) *novas fontes de crédito e investimento; com o crescimento econômico ligado ao mercado internacional do café; enfim, com uma série de elementos que incidiram diretamente sobre as condições de vida das populações mais pobres do Império.*⁶⁹⁷ Dentre os setores em expansão no período estava o de diversões públicas,

*(...) particularmente o dos teatros, que passavam a ser vistos como um negócio lucrativo, levando à implantação paulatina de um mercado regido por princípios comerciais próprios, transformando o palco em local de confrontos e tensões advindos das relações de produção dentro e fora do espetáculo. Foi neste clima de transformações e incertezas que cercavam o ofício por eles exercido que os atores teatrais passaram a buscar formas de organização para proteção e amparo social, num movimento similar ao experimentado por outras categorias profissionais tais como sapateiros, cabeleireiros, marceneiros, apenas para citar alguns.*⁶⁹⁸

A Capital do Império usufruía de sua melhor infra-estrutura teatral a partir das melhorias ocorridas por volta da década de 1850 sob influencia do Realismo francês. A implantação de um teatro nacional de alto nível fazia parte de um projeto político que a geração de Machado abraçou, com o intuito de modernizar a sociedade, através do teatro, cujo modelo, ainda que inspirado no europeu desejasse imprimir cores nacionalistas. Percorrendo esse espaço da cidade do Rio de Janeiro, a partir do Almanak de 1888, havia 14 teatros no Município Neutro, área que incluía a Corte e arredores e estavam assim divididos: 10 na Corte e 4 nos subúrbios.

⁶⁹⁵ (...) Cf. De acordo com Virgílio Caixeta Arraes, (...) *Em 1880, o Deputado Rui Barbosa, da Bahia, redigiu, a pedido do presidente do Conselho de Ministros, José Antônio Saraiva, o projeto de lei de reforma eleitoral. Em abril de 1880, o Ministério do Império enviaria o documento à Câmara dos Deputados. Aprovado posteriormente pelo Senado, em janeiro do ano seguinte seria transformado no Decreto nº. 3.029 e ficaria popularmente conhecido como Lei Saraiva.* ARRAES, Virgílio Caixeta. *Títulos eleitorais: 1881-2008.* Brasília: Tribunal Superior Eleitoral; Secretaria de Gestão da Informação, 2009. (Série Apontamentos, 2), p. 9 - 13.

⁶⁹⁶ Cf. Segundo explicação da historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, (...) *Os dispositivos criados pela Lei Saraiva tinham em vista restringir o poder político dos potentados locais, mas, na sua fórmula final, só veio beneficiar os proprietários e excluir grande parte da população votante pobre do processo eleitoral, nelas inclusos os atores dramáticos, devido à incerteza de suas rendas.* In SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas "Scenas Comicas" de Francisco Correa Vasques,* Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

⁶⁹⁷ *Idem.*

⁶⁹⁸ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas "Scenas Comicas" de Francisco Correa Vasques,* Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

(...) *Dos dez primeiros são 2 de dimensões grandes, 2 de dimensões regulares, 5 campestres e um teatro circo, que foi construído pelo engenheiro Francisco Justin para diversos fins, servindo não só de circo, como de sala de concerto, teatro, sala para baile, etc. Em [quasi] todos os [theatros] [ha] durante o [anno] companhias de artistas [lyricos] ou dramáticos, formadas por artistas de primeira força. Os theatros campestres dão representações de vaudevilles, operetas e peças de [genero] ligeiro.*⁶⁹⁹

O Teatro *S. Pedro de Alcântara* que recebeu os maiores incentivos ficava na Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes e, era considerado o espaço do *culto da arte dramática*.⁷⁰⁰ Outro exemplo de teatro importante foi o *Imperial Teatro D. Pedro II*, cujo proprietário era o Sr. Bartholomeu Corrêa da Silva. Este, considerado o maior o maior teatro do Brasil era, segundo o documento, (...) *frequentado pela melhor sociedade. Pelas suas vastas dimensões [póde] competir com os maiores [theatros] da Europa. Os [theatros] campestres dão representações de vaudevilles, operetas e peças de [genero] ligeiro.*⁷⁰¹

Nesse ambiente que se ampliou formalizando um “mercado de bens simbólicos” passando então a oferecer maiores oportunidades, percebemos um processo de desvinculação dos produtores dos aparelhos institucionais em busca de uma autonomia e, nesse sentido a censura começa à incomodar vários produtores. Machado de Assis faz referência à “*madre*”.

*Convidou a madre Censura
Para rever os diários,
Enterrando a uma dura
Por modos crespos e vários,*

*Nos trechos em que apareça
Opinião tão à toa,
Que em tudo se mostre avessa.
Ao que ela entender que é boa.*⁷⁰²

A partir de Machado de Assis e de outros intelectuais desse período, podemos observar que havia divergências entre atender à demanda do modelo de projeto de civilização externo, ou seja, absorvendo os novos modelos que chegavam do exterior e satisfazer um consenso de ordem do Estado. Na organização de uma biografia

⁶⁹⁹ ALMANAK 1888, PARTE IV, p 1539. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1888/00001338.html>.

⁷⁰⁰ *Idem*.

⁷⁰¹ *Idem*.

⁷⁰² ASSIS, Machado in “*Gazeta de Holanda*”, 29 de outubro de 1887, Crônicas, Ed. Jackson.

intelectual de Machado de Assis, Jean-Michel Massa procurou localizar sua forma de atuação ao dividir os censores em dois grupos: “*os espalhafatosos e os silenciosos*”, citando, entre esses, nomes como *João José de Rosário, Domingos de Azevedo Coutinho, Duque Estrada, Bruno Seabra, Sotero de Castro (...)* que de acordo com os pareceres, “*limitavam-se a algumas observações sumárias*”, quase em estilo telegráfico. Em compensação, havia aqueles *prolixos e “palavrosos”* que davam conselhos e *indicam correções, aceitam sob reserva tal retoque e modificação*.⁷⁰³

Diante das críticas de um teatro imitativo ou de uma falta de brasilidade nos temas para a cena teatral, Bárbara Heliódora rebate afirmando que “o teatro reflete o ambiente em que é escrito” para a autora, “era ao próprio Brasil que faltava a brasilidade”, reclamada pelos críticos, tudo isso por força do colonialismo cultural.⁷⁰⁴ Essa observação serve para refletir sobre o sentido que a arte, no caso, o teatro teve para uma boa parcela dos intelectuais brasileiros do século XIX.

O trabalho foi estendido para a articulação com os conteúdos da história nacional, pois esses conteúdos tiveram a função de dar consistência a um modo de agir, de pensar e de sentir que, enquanto construções culturais eram dotadas de um poder de coerção, e assim ainda que sejam exteriores à experiência do indivíduo, são acatadas por ele.

*O teatro é (...) uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição “física”, por assim dizer, como [assembleia], reunião pública, ajuntamento.*⁷⁰⁵

Em 1871, extinguiu-se o Conservatório e, imediatamente, foi criado outro, concretizando as medidas da comissão nomeada pelo Ministro do Império, José Ildefonso de Sousa Ramos, em 1862.⁷⁰⁶ Sobre o novo Conservatório Dramático Brasileiro, “recriado” pelo Decreto 4.666 de 4 de janeiro de 1871, admitiu em seus quadros praticamente os mesmos membros do “antigo” Conservatório, ou seja: Meneses

⁷⁰³ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p 287.

⁷⁰⁴ HELIODORA, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto-Alegre: UFRGS, 1972, p 7.

⁷⁰⁵ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p 15.

⁷⁰⁶ GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e literário do teatro no Brasil. Vol. 3* Rio de Janeiro: Cátedra, 1979. p 343.

e Sousa, Vitorino de Barros, Felix Martins, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis.

*(...) Recebendo vencimentos pelos serviços prestados, estes censores ou vogais (...) deveriam estar presentes em todas as representações que fossem dadas nos teatros subvencionados; ter entrada franca em todos os teatros, em dias de espetáculos ou ensaios; examinar previamente quanto a 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 as decisões da censura não mais se beneficiariam do sigilo que anteriormente as cercava, podendo os pareceres ser publicados, com a devida assinatura nos periódicos da corte.*⁷⁰⁷

É com essa nova roupagem que identificamos um processo de mudança entre um conservadorismo do Império e uma vanguarda européia, concretamente. Em 14 de janeiro de 1871, Augusto de Castro, folhetinista teatral de “*Vida Fluminense*”, afirmava ironicamente sobre essa volta do Conservatório: *Começou 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, em 25 de janeiro de 1871, o jornal *A Reforma* apresentou um discurso que coloca o ato de “renascimento” do Conservatório como um ato político: *Em todos os tempos,*

*(...) os governos fracos e desmoralizados manifestaram irresistível tendência, para tudo regular e em tudo imiscuíram-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.*⁷⁰⁸

Por intermédio das instituições a relação entre o Estado e a sociedade se manifesta. As instituições são estruturas comandadas por homens e ainda que permaneça nos documentos oficiais uma “voz” institucional, os processos no interior dessas instituições indicam as rupturas internas que muitas vezes passam despercebidas. Havia na imprensa muitas críticas à reinvenção da instituição censória. De acordo com

⁷⁰⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 208.

⁷⁰⁸ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 210.

Silvia Cristina Martins de Souza, a crítica do jornal *A Reforma* atribuía a criação de *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 assumiriam cada vez mais as feições de uma questão política explícita, em detrimento das questões literárias que teriam de ser o campo em que deveriam ser travados estes debates.*⁷⁰⁹

Posteriormente, indicando que não houve trégua, quanto à crítica pelo “forçoso” renascimento da instituição, na *Gazeta Artística* de julho de 1875, o folhetinista expressando sua indignação pelas críticas teatrais afirma a inoperância do Conservatório Dramático depois de três anos do seu “renascimento”: *(...) ainda não se viu um ato do Conservatório se possa chamar de ato sério. Nem uma reforma, nenhum melhoramento (...). Foi exatamente depois que o Conservatório se constituiu que começou o descabro do teatro (...).*⁷¹⁰

O drama luso “*O lazaristas*” chegou ao Brasil em meados de junho de 1875, e suas representações proibidas pelo *Conservatório Dramático*, com a alegação de ser o texto anticlerical imoral e indecente. Deveríamos perguntar: quem eram os lazaristas? Segundo Augusto de Lima Junior,⁷¹¹ uma irmandade que no Brasil, foi responsável pela tradição das coroações de Nossa Senhora que tiveram início em 1849. Em meados de julho do ano de 1883 os Lazaristas e os Jesuítas, as duas importantes congregações que com máxima solicitude se dedicaram ao ensino da juventude, uma, especialmente à preparação de moços para a carreira sacerdotal e outra para as diferentes carreiras da vida pública. A Igreja como os demais grupos e instituições dispunham de canais jornalísticos⁷¹² que, transformados em tribunas defendiam suas posições:

⁷⁰⁹ *Idem*, p 210.

⁷¹⁰ *Idem*, p 211.

⁷¹¹ Cf. Jornalista, poeta, magistrado, jurista, professor e político mineiro que pertenceu a Academia Brasileira de Letras e que fundou, em 1880, com Raimundo Correia, Alexandre Coelho e Randolpho Fabrino, a *Revista de Ciências e Letras* que se mostrava propagandista das idéias da República e da Abolição. Passou a colaborar na imprensa, sobretudo no jornal *O Imparcial*.

⁷¹² Cf. De acordo com a historiadora Martha Abreu (...) *O jornal católico O Apóstolo foi publicado na cidade do Rio de Janeiro entre 1866 e 1901. Em seus editoriais, assumia a “missão de ensinar a boa doutrina, divulgar o movimento religioso no mundo, particularmente no Império, sustentar a ordem pública e a propriedade”, deixando claro que suas funções se projetavam para além das de cunho estritamente espiritual.* Ainda de acordo com a historiadora: *A partir de 1870, principalmente em função da chamada “questão religiosa”, a famosa crise política entre a autoridade dos bispos e o poder imperial, muitos jornais foram criados, procurando defender o prestígio e as prerrogativas da Igreja Católica Romana. O Apóstolo tornou-se um dos mais expressivos jornais do país dentro dessa perspectiva, conseguindo, inclusive, circular diariamente em 1875 e 1878.* In ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 312-313. (grifo da autora).

*A deliberação do Conservatório Dramático era aguardada pela imprensa tanto liberal quanto católica. Tudo leva a crer que o público, quer influenciado pelo jornal O Apóstolo, quer influenciado pelos periódicos liberais, esperou curioso pela decisão. É sintomático afirmar que as notas, os artigos, os comentários publicados na imprensa jornalística brasileira sobre Os Lazaristas em Portugal, durante os meses de maio e junho, prepararam o espírito do público assíduo dos teatros quanto ao enredo anticlerical da obra. Mesmo quando a peça já se encontrava em território nacional, as notícias a respeito das encenações em Portugal não cessaram, continuaram ao longo de 1875; a imprensa liberal e a religiosa insistiram na divulgação de informações, críticas ou elogios, sobre a representação da récita nos grandes teatros lusos.*⁷¹³

Mesmo diante das condições da atuação do *Conservatório Dramático* que disputava com a polícia a autoridade no que tange à censura teatral, motivando sérios conflitos de jurisdição, havia um descontentamento geral por parte dos “letrados” da inoperância da instituição. Muitas vezes em que o Conservatório Dramático, cumprindo as suas funções, licenciava a representação de uma determinada peça e a polícia posteriormente, o reprovava. Essas incoerências acabaram por gerar sérios conflitos entre essas duas instituições.

*Polícia e Conservatório deveriam ter campos de atribuições delimitados e independentes, embora os serviços prestados ao governo imperial pelas duas instituições visassem ao mesmo fim de controlar a divulgação de produtos culturais em circulação naquele contexto. Parceiros articulados em torno do mesmo fim, mas sem que nenhum fosse submetido ou tivesse maior poder que o outro, isto o que se tinha em mente.*⁷¹⁴

Portanto, esse era o clima na véspera da polêmica envolvendo *Os Lazaristas*, com a instituição muito mais susceptível à quaisquer interferências, visto que era alvo de muitas críticas. Cabendo à “mesa censória” a análise, quanto à moral, à religião e à decência das peças que pretendiam subir à cena nos teatros da Corte. Segundo Silvia Cristina Martins de Souza,

(...) Os Lazaristas era uma crítica à educação que certas instituições religiosas davam a moças de famílias “distintas” e aos perigos aos quais elas estariam supostamente expostas caso padres e freiras

⁷¹³ MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”* - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 64.

⁷¹⁴ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 199-200.

*tirassem vantagem de sua situação de educadores para seduzi-las para a vida do claustro.*⁷¹⁵

A intervenção da polícia (guarda urbana)⁷¹⁶ cercando o teatro foi considerada um agravante nas questões relacionadas à censura e controle no teatro da Corte. Ainda de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza, na (...) *década de [1870], 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 a proteção da sociedade.*⁷¹⁷

Para o nosso estudo seria oportuno entendermos a dimensão do texto teatral, antes um objeto apenas do campo estudos literários revela-se, a partir de teóricos como Mikhail Bakhtin, como um objeto-estrutura *sujeito* de outros campos de investigação. Para Bakhtin o *autor* e o *texto* se fundem como numa experiência única:

*O autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se encontra em nenhum elemento destacado deste todo, e mesmo ainda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. A crítica costuma procurá-lo no **conteúdo** destacado do todo, que permite identificá-lo facilmente com o autor-homem de uma determinada época, que tem uma determinada biografia e uma determinada visão de mundo.*⁷¹⁸

O texto está assim contaminado por um conjunto de práticas discursivas legítimas, que possibilitam novos olhares e, nesse sentido, estão abertos para novas análises, principalmente no que envolvem as diferenças entre a literatura e o texto dramático. O texto teatral, quando lido, assume um significado e proporção muito diferente de quando o mesmo é representado. Na experiência da representação alcançamos outras esferas, que agora se torna jogo e faz com as vivências do público se imbriquem com as do autor e potencialize suas idéias. Na representação, o texto torna-se um objeto que se vincula em maior grau às ciências humanas, *expressivo e falante*. De acordo com Bakhtin, (...) *A máscara, a ribalta, o palco, o espaço ideal, (...) como*

⁷¹⁵ *Idem*, p 206.

⁷¹⁶ Cf. A partir de Thomas Holloway, Silvia Cristina Martins de Souza apresenta um breve histórico dessa guarda urbana. “*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*”.

⁷¹⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 206-207.

⁷¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p 399.

formas reais de expressão da representatividade do ser (e não da singularidade e da materialidade) e da relação desinteressada com ele. ⁷¹⁹

As características do texto de teatro, as rubricas com marcações de movimento dos personagens, ou as idéias para o cenário da ação ou, essas referências de sentido do texto que, são evidentemente suprimidas no ato da encenação. Caberia então perguntarmos: se o público tivesse acesso a essa parte essencial do texto teatral poderia: exercer melhor sua crítica sobre o texto e sua representação? Evitaria um envolvimento, uma *catarse* em relação ao que se está representando? Queremos a partir da observação sobre o “texto” considerar a importância dos críticos num ambiente onde havia uma taxa muito alta de analfabetismo. Nesse sentido o “texto” só é possível a partir da representação teatral.

É preciso complementar essa resposta e, para esse fim recorro a Denis Guénon para quem essa questão representa a tese central da *Poética* de Aristóteles: *As representações respondem a uma necessidade, na medida em que sua ocorrência está inscrita na natureza dos homens. Mas essa necessidade, de saída, se divide: em uma tendência a produzir representações e uma tendência a se comprazer com isso.* ⁷²⁰ A partir do texto sobre a *Poética* de Aristóteles, de imediato apreendemos uma necessidade intrínseca das sociedades em desenvolver formas de representação. Por outro lado entendemos que há uma expectativa na recepção ao texto. A representação, quando se dá num ambiente pouco democrático, como reflete Raymond Williams a respeito da construção político-social do teatro burguês, há uma sinalização para a reprodução das experiências sociais no palco. Assim sobre a posição social no teatro e do teatro:

A personagens de classes inferiores ou intermediárias atribuí-se, com frequência, um status dramático diferente desde o início: como veículos de lenitivo cômico; como o inglês coloquial (vulgar) em uma corte britânica ou estrangeira; como objetos no diálogo, no qual o que importava era o que o príncipe dizia a eles, ou os fazia dizer. ⁷²¹

Diante dessa ‘*tendência a produzir representações*’, esses produtores/autores são, também, mediadores e as questões que enfrentam, embora influencie toda a sociedade, são compartilhadas por poucos. Resultado dessa posição é o caráter exótico que se apresenta o elemento local. Visto dessa perspectiva é um “outro local” que se vê,

⁷¹⁹ *Idem*, 2003. p 399.

⁷²⁰ GUÉNON, Denis. *O teatro é necessário*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 19.

⁷²¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p 164.

a partir desse olhar incorporado do estrangeiro. Outro fator que colabora para o alinhamento desses intelectuais com os avanços no exterior, impregnada na geração intelectual de 1870 quando, os processos históricos de ruptura com a Igreja a partir de uma corrente anticlericalista colocam os censores do Conservatório Dramático numa berlinda, pois: *Na esteira dos Lazaristas vários dramas de tema idêntico ou próximo,*

*(...) uns denunciando a intromissão do clero na vida pública e doméstica, impugnando outros o celibato dos padres e a indissolubilidade do casamento canônico, ocupavam os palcos nacionais até a implantação do novo regime, geralmente em direta conexão com as teses da propaganda republicana. Assim, ainda em 1875, Silva Pinta, (...) que via na substituição do “enredo” pela “tese” a originalidade do drama moderno, fazia representar Os homens de Roma e em 1877 O Padre Gabriel; em 1976, Cunha Belém estreava O pedreiro livre, obediente ao propósito de “patentear à sociedade os verdadeiros intuitos e nobres fins em que se empenha a maçonaria”.*⁷²²

Uma “guerra de folhetins” foi o mais próximo que tivemos de uma ruptura com a religião Católica. E, a mesma se viria a acontecer em função de nossa tentativa de copiar os movimentos europeus. Quando a peça *Os Lazaristas* chegou ao Rio de Janeiro em 1875⁷²³ seguiu o trâmite de rotina “oficial”, ou seja, antes de ser representado, o texto dramático teve, obrigatoriamente, de ser julgado pelos quatro membros censores e, mais, o presidente do Conservatório.⁷²⁴ A proibição pelo *Conservatório Dramático* nos coloca diante das questões que queremos abordar nesse capítulo, ou seja, o comportamento desses censores diante de uma obra anticlerical⁷²⁵ num ambiente em

⁷²² REBELO, Luiz Francisco, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1978, 4. “A geração de 70 e o teatro”, p 37.

⁷²³ Cf. “Representado pela primeira vez no Ginásio Dramático de Lisboa a 17 de Abril de 1875, o drama original em três atos intitulado *Os Lazaristas* constitui o paradigma do drama de tese anticlerical, privilegiando exatamente na linha crítica de *Os falsos Apóstolos* o poderoso envenenamento da inteligência através da instrução. (...) Muito mais do que a simples desconstrução de um desastre moral, *Os Lazaristas* pintam o quadro histórico de Portugal ao tempo, o que esclarece a perdição de Luísa e prepara didaticamente o público para uma mensagem inovadora. Nesse contexto Bergeret regozija-se com a tolerância dos liberais que não os perseguiram e não silenciaram os seus “protetores poderosos e dedicados, capazes de se afrontarem com os pedreiros livres, como sucedeu em 1856”, (Como relata, Luiz Francisco Rebelo, em 1976, Cunha Belém estreava *O pedreiro livre, obediente ao propósito de “patentear à sociedade os verdadeiros intuitos e nobres fins em que se empenha a maçonaria”*) deixando-lhes as escolas para manipularem o povo”. In. MARINHO, Cristina M. de. “Os Apóstolos das trevas” no teatro português: anticlericalismo e intervenção progressista nos anos 70 do século XIX. Revista: Intercâmbio. N. 6 Universidade do Porto. (1995), p. 171-191

⁷²⁴ MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”* - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 65.

⁷²⁵ De acordo com Maria Tereza Chaves de Mello, “No final da década de 1870, embaladas pelas “Questões Religiosas”, peças anticlericais atraíram extenso público; e não só na Corte. No ano de 1875, repetindo aqui o grande sucesso que já fizera na Europa, subiu à cena fluminense o drama *Apóstolos do Mal*, um frontal ataque à Companhia de Jesus. Também houve platéia para *Ganganelli, terror dos jesuítas*. Entretanto, o Conservatório Dramático Brasileiro censurou *Os Lazaristas*, de autor português, como indecente e muito anticlerical. Em desafio, a *Gazeta de Notícias* publicou o drama em forma de folhetim”. In. MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A modernidade republicana*. Tempo vol.13 n. 26 Niterói 2009 (DOSSIÊ) (Grifos do autor)

que as ideias republicanas geravam um desconforto na instituição. O fato, da censura, desencadeou discussões envolvendo o “Partido Clerical”⁷²⁶ formado por um grupo que apoiava a censura e o Partido Liberal republicano, que protestavam contra a censura.

*(...) como a tradicional e popular prática católica colonial renovou-se e, ao mesmo tempo, enfrentou os novos desafios e obstáculos decorrentes das transformações da sociedade brasileira, especificamente representativas no Rio de Janeiro (...) o processo de abolição da escravidão, a conseqüente implosão das antigas hierarquias sociais e raciais, o crescente aumento da população livre e pobre, e a modernidade liberal de uma corte imperial nos trópicos, sedenta de hábitos, gostos e idéias da “civilizada” Europa.*⁷²⁷

No opúsculo de 1875, ironicamente publicado pelo censurado Ennes, estão representadas, por Cardoso Menezes, presidente do *Conservatório Dramático* do Rio de Janeiro, a síntese das idéias desses grupos que, indiretamente, a partir desse evento, faz reivindicações ao modelo institucional do Conservatório. O presidente da instituição, Cardoso Menezes em 21 de junho de 1875, subscreve o documento que nega licença à representação de “Os Lazaristas”, com os seguintes argumentos: “[*Attendendo*] que por mais incapaz que se mostre o padre para exercer a sua [*benéfica*] e salutar [*acção*] sobre a sociedade”,

*(...) cumpre enquanto não se mostra como notório instrumento de [anarchia] e ameaça viva [á] ordem [publica], respeitar [n`elle] o Ungido do Senhor, o [intermediario] entre o pecador e a misericórdia divina, e que (**expô-lo**)* na [scena] á irrisão, ao [ódio], ou [despreso] [publico], bem como aos membros de associações que auxiliam na propaganda [evangelica], é contribuir para desenvolver o [scepticismo] e a descrença que [vae] de dia para dia acarretando a progressiva dissolução dos costumes e minando surdamente os fundamentos da família e do estado; [offendendo-se] assim a religião [catholica] por meios [indirecto]; Nego licença [á] representação.,*⁷²⁸

⁷²⁶ Cf. Essa denominação de “Partido Clerical” é dada pelos jornais que, justiça seja feita, se esforçavam muito para influenciar os ânimos e tudo fazia para criar “partidos”, como o fizeram na apreciação das “grandes vozes”, como descreve Martins Pena nos folhetins. Machado de Assis faz uma crítica numa “Carta ao Sr. Bispo do Rio de Janeiro” sobre a forma com que são conduzidas as práticas religiosas: *Felizmente que a ignorância da maior parte dos ossos clérigos evita a organização de um partido clerical, que, com o pretexto de socorrer a Igreja as suas tribulações temporais, venha lançar a perturbação nas consciências, nada adiantando à situação do supremo chefe católico. Não sei se digo uma heresia, mas por esta vantagem acho que é de apreciar essa ignorância. Dessa ignorância e dos maus costumes da falange eclesiástica é que nasce um poderoso auxílio ao estado do depreciamento da religião. Proveniente dessa situação, a educação religiosa, dada no centro das famílias, não responde aos verdadeiros preceitos da fé.* In *Polêmicas e Reflexões de Machado de Assis. Obra Completa de Machado de Assis, vol.II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994*

⁷²⁷ ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 36. (*As aspas são da autora*)

⁷²⁸ Antonio Ennes. *O conservatorio dramatico do Rio de Janeiro e o Drama Os lazaristas* – Carta ao Sr. Conselheiro Cardoso de Menezes. Lisboa – Typographia do Jornal – O Paiz, 1875. *O termo em negrito foi alterado para melhor compreensão.

O exame dos pareceres pode nos dar uma visão panorâmica das idéias conservadoras defendidas pela instituição, ainda que percebamos nuances mais liberais para o cargo censores. O censor Machado de Assis,⁷²⁹ autor já consagrado à época, foi sucinto no seu parecer expressando nas suas colocações sobre as conseqüências da encenação da obra de Antonio Enes, mas, principalmente, sobre a posição submissa do Conservatório no que tange à censura Imperial. Por fim, favorável à representação, se indigna com o absurdo da polícia subscrever licenças, restando aos membros do Conservatório Dramático o silêncio. *No parecer,*

*Machado de Assis expressa, de forma sutil e irônica, o seu desalento com relação à ausência de autoridade do Conservatório, pois sabia que muitas das atribuições da associação eram desrespeitadas pela polícia e, também, pelos próprios empresários das companhias teatrais e atores: “[...] se não podemos evitar as censuras, cabe-nos somente cumprir o nosso estrito dever”.*⁷³⁰

O segundo a dar o seu veredicto, Alfredo d’Escragnolle de Taunay, demonstrou, no seu parecer um pensamento mais conservador.⁷³¹ Ao sugerir que *a peça não deveria ser licenciada por ser um verdadeiro panfleto religioso e político,*⁷³² nessa análise, os últimos acontecimentos aparecem como um pano de fundo da atualidade e, a representação do espetáculo no seu entender, poderia suscitar nos espectadores um impacto negativo. Segundo Vanessa Cristina Monteiro,

(...) Taunay alegava que a representação pública da récita poderia influenciar ideologicamente a platéia a ponto de corromper a ordem, pois, além de excitar um debate político, o texto eneano concentrava uma forte crítica ao clero, no sentido de atingir o dogma católico. (...)

O autor procurou fazer uma defesa das instituições religiosas em ação no Brasil, assim repudiava veementemente o ataque generalizado às ordens religiosas e, principalmente, as (...) *irmãs de caridade, muitas das quais se mostravam em plena atividade no Rio de Janeiro, tal como o instituto da Ordem lazarista São Vicente de*

⁷²⁹ No Relatório do Ministério dos Negócios do Império, apresentado em maio de 1887 informa que para substituir o Dr. Antonio Achilles de Miranda Varejão no lugar de vogal, foi em 27 de novembro nomeado Joaquim Maria Machado de Assis.

⁷³⁰ MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 67.

⁷³¹ Cf. Para Vanessa Cristina Monteiro: “Na concepção de Taunay, o ataque dirigido ao falso clero poderia ser interpretado pelo público inculto como um tiro letal ao catolicismo, a partir dos “odiosos personagens” presentes no enredo, principalmente o padre lazarista Bergeret.” MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 67.

⁷³² MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 67.

Paulo. O autor adverte para a dimensão que alcançaria a encenação do drama, justificando as qualidades da instituição:

(...) o vogal Taunay argumentava que a visão da instituição presente no drama não se relacionava com as que se encontravam espalhadas pelo território brasileiro. Assim, a montagem da récita atingiria sobremaneira os pais de família que possuíam suas filhas nessas instituições, de forma a incitar-lhes desconfianças e preocupações desnecessárias.

Um dos argumentos que o Visconde de Taunay utilizou para censura ao texto é que o mesmo era inadequado por fazer referência aos propósitos políticos locais estabelecendo pesos e valores que, não seriam bem acolhidos. Para Taunay, no Brasil não havia as mesmas motivações se comparado ao ambiente português, de onde o texto tinha se originado, assim o vogal acreditava que as acusações direcionadas aos colégios brasileiros presididos pelas irmãs de caridade eram injustas e desonestas. Quanto a esse assunto, o contexto português era bem distinto do brasileiro.⁷³³ O cerne da questão exposta no drama seria uma suposta usurpação dos propósitos divinos para a vida da jovem Luisa. Bergeret antevê uma desordem de funções quando tais propósitos não são seguidos, precavendo os pais da personagem Luisa, através de uma metáfora afirmando que, quando a (...) lima⁷³⁴ quis trocar o papel com o do operário; pois o operário despedaça a lima e arroja os pedaços para onde lhe não possam roer na mão.

Bergeret - O Sr. D. José e D. Joaquina conspiraram-se contra o serviço do Senhor, induzidos pelo amor criminoso que os une e pela comum ambição. Puseram o fito dos seus desejos em que Luísa professe para lhes deixar os bens, e por isso opõem-se a quanto possa concorrer para que o pai se reconcilie com a igreja, e ela desligue a minha discípula do juramento que fez. (...) Mas eu adivinhei-os e preveni-me para mostrar aos que imaginaram fazer da religião e dos seus ministros instrumentos de paixões torpes, que só há desastres, desbaratos, humilhações e vergonhas para quem quer vencer sem Deus e contra Deus... Saiba, Sr. D. José, que Luísa de Magalhães fez doação indireta dos seus teres ao Instituto de S. Vicente de Paulo, para o caso de professar nele.

D. José - E o que hei de fazer para alcançar? Padre Bergeret, perdoe-me ter querido lutar consigo: foi Joaquina que me induziu. Por mim nunca pensaria senão em obedecer-lhe cegamente.

⁷³³ MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: "Os Lazaristas" - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 68.

⁷³⁴ Cf. Ferramenta utilizada para afiar.

A partir de Vanessa Cristina Monteiro, compreendemos que no terceiro parecer, de Antônio Félix Martins,⁷³⁵ ainda que o censor reconhecesse as lutas partidárias embutidas no texto teatral, por outro lado, demonstrava que as questões levantadas em “*Os Lazaristas*” eram similares àquelas em voga na Europa, ou seja, o Brasil como uma nação civilizada e progressista caminhava ao lado da Europa e, assim, o ex-presidente do Conservatório Félix Martins, deu parecer favorável à peça.

*Na sua concepção, o dramaturgo português teve a intenção de rechaçar a “sedução” que arrasta forçosamente as jovens do seio familiar para a vida celibatária. O vogal assegurava não reconhecer nenhuma irregularidade na peça; pelo contrário, a considerava instrutiva, na medida em que censura os sacerdotes portadores de intenções ocultas e, por assim dizer, responsáveis por fanatizar jovens mulheres.*⁷³⁶

Além do Rio de Janeiro, os Estados da Bahia⁷³⁷ e de Pernambuco também possuíram o seu Conservatório Dramático e, um fato muito instigante nesse na trajetória da peça “*Os Lazaristas*” é a licença do Conservatório da Bahia⁷³⁸ para que a peça suba à cena. De acordo com Vanessa Cristina Monteiro,

*Em setembro, dois meses após a peça lusa ser censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro, a companhia do Teatro São João (BA) manifestou interesse em representá-la. Para tanto, tal como ocorria na Corte, a obra de Antonio Enes tinha que receber, primeiro, o visto do Conservatório Dramático e, em seguida, o da polícia. À época, Rui Barbosa (presidente), Belarmino Barreto e Guedes Cabral formavam a comissão de censura do Conservatório [bahiano].*⁷³⁹

Parece uma ironia do destino, o fato de Antônio José Enes ter feito seus primeiros estudos no colégio dos Lazaristas vir a sofrer censura exatamente pelo texto

⁷³⁵ Cf. O Futuro Barão de São Félix, o médico Antônio Félix Martins nasceu em 1812, no Rio de Janeiro, e faleceu em 1892. Integrou o grupo de censores da primeira fase do Conservatório Dramático Brasileiro, chegando a exercer o cargo de presidente da associação, por três vezes. Também participou da segunda fase do Conservatório. (Para o assunto, vide SOUSA, op. cit., pp. 340-341).

⁷³⁶ MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 70.

⁷³⁷ Cf. No Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil temos a seguinte informação: O Conservatório Dramático da Bahia, fundado a 15 de agosto de 1857, por Agrário de Souza Menezes, (...) *funcionava no9 Foyer do teatro São João, Devido a uma lei proposta por Agrário Menezes, como deputado à Assembléia Provincial nenhuma peça podia ir a teatro público na Bahia sem prévia licença do Conservatório Dramático.* In GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979. p 343.

⁷³⁸ Cf. “*De acordo com Galante de Sousa, intelectuais renomados fizeram parte dessa agremiação, tais como Rui Barbosa, Belarmino Barreto, Castro Alves, Olímpio Rebelo, Guedes Cabral, etc.*”. MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 70.

⁷³⁹ MONTEIRO, Vanessa Cristina. A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas” - Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (mestrado) Campinas, SP: [s.n.], 2006. p 70.

Os lazaristas. Enes foi membro destacado do Partido Histórico e da Maçonaria, em 1896 foi nomeado ministro de Portugal no Brasil.⁷⁴⁰ O autor rebateu o ato censório com um opúsculo que explicava de forma crítica os reais motivos da censura:

Este opúsculo pretende refutar as considerações da sentença do conservatório dramático do Rio de Janeiro, que [proibiu] a representação do drama Os lazaristas, mas não responder ás [agressões] que me tem dirigido a imprensa [reaccionaria]. Entendi sempre e entendo, ainda que me impôz o dever de as desprezar, a [benevolência] com que a peça foi acolhida pelo publico, melhor jury em [assumptos] religiosos do que os [scribas] do ultramontanismo. (...) Respondo, porém, ao conservatório dramático do Rio de Janeiro, e respondo perante os [brazileiros], porque me não foi permitido entregar o drama á sua censura, expondo-o no [theatro.]⁷⁴¹

No mesmo documento em que Antonio Ennes publicou suas críticas, foram apresentados os motivos alegados por Cardoso Menezes,⁷⁴² presidente do Conservatório e que subscreve o documento que negava licença à representação de *Os Lazaristas*: (...) *[Attendendo] que por mais incapaz que se mostre o padre para exercer a sua [benéfica] e salutar [acção] sobre a sociedade,*

(...) cumpre enquanto não se mostra como [notório] instrumento de [anarchia] e ameaça viva á ordem publica, respeitar [n`elle] o Ungido do Senhor, o intermediário entre o pecador e a misericórdia divina, e que expõe-o na scena á irrisão, ao [ódio], ou [despreso publico], bem como aos membros de associações que auxiliam na propaganda evangélica], é contribuir para desenvolver o [scepticismo] e a descrença que [vae] de dia para dia acarretando a progressiva dissolução dos costumes e minando surdamente os fundamentos da família e do estado; [offendendo-se] assim a religião [catholica] por meios [indirecto]; Nego licença á representação. Rio, [salla] das sessões do Conservatorio Dramático, 21 de junho de 1875. Cardoso Menezes.⁷⁴³

Antonio Ennes reforçou, com ironia e humor, como uma retórica que desmoralizava as razões alegadas pela instituição, afirmando que o Sr. Presidente do *Conservatório Dramático* do Rio de Janeiro, Cardoso Menezes, foi, *mais [catholico] do que o papa, e mais religioso do que os santos*:

⁷⁴⁰ NORTE, Amália Proença, *Altas figuras do Império: Freire de Andrade, António Enes, Mouzinho, Salvador Correia, Pero da Covilhã, Serpa Pinto, Paiva Couceiro, João de Almeida*, Ed. Império, Lisboa, 1940. p 284.

⁷⁴¹ Antonio Ennes. *O conservatorio dramático do Rio de Janeiro e o Drama Os lazaristas – Carta ao Sr. Conselheiro Cardoso de Menezes*. Lisboa – Typographia do Jornal – O Paiz, 1875.p (?)

⁷⁴² Cardoso Menezes, o barão de Paranaciacaba, serviu longos anos no Tesouro Federal, onde se aposentou no lugar de Diretor do Contencioso em 1890. Foi membro do Conselho de S. Majestade era Sócio e Presidente do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e do IHGB.

⁷⁴³ Antonio Ennes. *O conservatorio dramático do Rio de Janeiro e o Drama Os lazaristas – Carta ao Sr. Conselheiro Cardoso de Menezes*. Lisboa – Typographia do Jornal – O Paiz, 1875, p 19.

(...) *tão certo é que não [há] zelo mais excessivo do que o da [subserviência]! O governo do Brasil, nas suas relações com o clero, faz-me lembrar dos namorados, que nunca são mais extremos do que depois dos arrufos.*⁷⁴⁴

Por fim, Antonio Ennes, levantava dúvidas sobre os critérios adotados pelo *Conservatório Dramático*, criticando sua dependência subserviente a outras relações, de cunho político, que não àquelas alegadas como princípio de um órgão cuja função seria zelar pelos valores morais:

(...) *Se o meu drama não [affronta] a religião, como tenho demonstrado; se a [consciência] me dispensa de provar que também não ultraja a moral nem a [decência], [diferençando-se] de muitas e muitas peças francelhas, a que a piedade do [conservatório], pouco escrupulosa no tocante a costumes, tem concedido o placet: v. ex.^a e os seus colegas exorbitaram das suas [atribuições], porque o [proibiram] por motivo político, exorbitaram por [subserviência], porque aceitaram esse motivo da imposição do governo, e exorbitaram com [circunstancias agravantes] de covardia e de aleive, porque para esconderem a verdadeira [rasão] do seu veto, pretextaram outras, desairosas para mim, como [scriptor] e como homem.*⁷⁴⁵

Como fruto dessas ações do Conservatório, sobra-nos a ironia de Aloísio de Azevedo para quem “Nosso ideal é a Romã Encantada e o Orfeu na Roça”. Para um povo que tomava o teatro como *uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado feito de cores vivas, de sons estridentes e de pilhérias velhacas e extravagantes.*⁷⁴⁶ A mesma disposição em compreender a contextualidade histórica de uma produção teatral que Aloísio de Azevedo teve, devemos de forma recíproca ter com ele, ao analisar uma crônica publicada pelo autor na *Gazeta da Tarde*, do Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro de 1882 em que o autor, com objetivos de desmerecer a censura à sua peça *Flor-de-lis* faz uma longa explanação. Talvez por isso tenha sido tão cético e pessimista. Com um discurso que fala da fragilidade histórica, inclusive criticando nossos “pais” portugueses que, para o autor, nunca passou de um autor “Almeida Garret”. Ao final da crônica, revelava os motivos do seu inconformismo: a censura a sua peça *Flor-de-Liz* e confessava o que seriam os motivos dessa censura:

⁷⁴⁴ *Idem*, p 20.

⁷⁴⁵ *Idem*, p 21.

⁷⁴⁶ FARIA João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2001. p 577-578.

*(...) é que a maioria de nossa imprensa e a maioria do nosso público é essencialmente monarquista. A peça não seria reputada imoral se o Imperador não se lembrasse de sair de sair do teatro no meio do espetáculo. Entretanto vejam como se escreve a História. A retirada de sua Majestade tem uma causa puramente patológica. Sua Majestade sofre de enxaqueca.*⁷⁴⁷

Sobre Artur Azevedo, que foi um militante na defesa do teatro brasileiro, pesaram acusações de que a adesão plena à revista o levou ao declínio. Revidou, em célebre documento, citado por Múcio da Paixão em *O Theatro no Brasil*: “*Todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredado pela bombochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos*”.⁷⁴⁸ O tema “*crítica estética*” versus “*censura*” assumia uma proporção, cada vez maior, durante o Império em função do papel que a educação dos sentidos teria na formação de uma “nação civilizada”.

No desenrolar dos acontecimentos o jornal *O Paiz* noticia os eventos ocorridos nas noites de 27 e 28 de fevereiro de 1873, quando houve um (...) *bárbaro apedrejamento no edifício da [officina] [typografica] da República*:

*O povo brasileiro não está acostumado a estes [actos] e a [pacífica] população da corte [repelle] o [stigma] de desordeira com que a quer ferir a insinuação policial. Se não [partio] dos agentes [policiaes] o apedrejamento feito contra o edifício da [Republica], porque não interveio a policia para acalmar os animos.*⁷⁴⁹

Esses conflitos que, como vimos, se estendeu para além das casas de espetáculos, demonstram a importância do teatro, não só como instrumento para a educação dos sentidos, mas também, ainda que indiretamente, como uma caixa de ressonância das questões de interesse nacional. Num trajeto desencadeado a partir do teatro, onde das ações “debatidas” no palco, há uma transferência para os folhetins e, daí para as ruas, como um jogo de comunicação que, a cada estágio, a mensagem ganha dramaticidade, pelo adensamento discursivo, daqueles que “jogam”.

⁷⁴⁷ *Idem*, p. 579.

⁷⁴⁸ PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.

⁷⁴⁹ O PAIZ: Folha política e imparcial. Rio de Janeiro: Typografica Imparcial – Anno I - 05, março de 1875. In Biblioteca Nacional, PR SOR 03426 [1].

3.2 – A realidade e o Boato: o fim do Conservatório Dramático e o triunfo da ordem republicana?

Diante das possibilidades de mudança do regime, a questão institucional se agigantou, ainda mais, pelo fato de termos como foco do nosso trabalho um órgão responsável pela censura no período imperial. Na trajetória do Conservatório Dramático, compreendemos sua transformação de “instituição” a “autarquia”, quando a política de Estado predominava sobre um *habitus* cultural partilhado por um determinado grupo desalojando o princípio que o instituíra.

As instituições esse momento de transição da Monarquia para a República aparece em variada tonalidade, mas que, no geral, se dá de forma cordata. Caberia a nós perguntarmos até que ponto as instituições influíram nesse processo? Os articulistas Miguel Lemos e Joachim da Cunha, no artigo [*Monarchia e Republica*], conclamam a juventude republicana, fazendo crer que nada esperam de um grupo de republicanos “chegados na idade do egoísmo” e, portanto, inabilitados para o que chama de a grande “obra da nossa regeneração”.

*No partido republicano do [Brazil] podem-se considerar duas classes de indivíduos. A primeira menos numerosa, é composta de homens decepcionados que procuram a esperança nas [idéas] republicanas; a segunda conta no seu seio a mocidade instruída a quem amanhã se há de entregar a [direcção] dos destinos da [patria].*⁷⁵⁰

Absolutamente envolvidos numa campanha de esclarecimento do movimento republicano, os referidos jornalistas, forma didática, argumenta que (...) *a diferença que existe entre a [monarchia] e a republica esta na essência destas duas instituições. Ambas [repellem-se] mutuamente.*⁷⁵¹ Essa essência significa para ambos as qualidades da república, nesse sentido, explicam que para os propósitos almejados pela República (...) *isto é, o governo do povo, pelo povo, e a igualdade dos direitos do homem, base de todas as liberdades, não [póde] ser conseguido de maneira alguma no governo [monarchico] (...).*⁷⁵²

A historiografia já assinalou a ausência do povo na transição da Monarquia para a República, qual seria então, a importância das instituições nesse processo? Por se tratar de uma instituição que atuou de forma periférica no extenso campo do poder

⁷⁵⁰ REVISTA ACADEMICA: Jornal político, litterario e scientifico. Redatores Miguel Lemos e Joachim da Cunha Rio de Janeiro: Typografica Comercial – Anno I – n 1, 15 de março de 1873. In Biblioteca Nacional, PR SOR 03426 [1].

⁷⁵¹ *Idem.*

⁷⁵² *Idem.*

instituído, buscamos compreender a participação do *Conservatório Dramático*, bem como das razões que levaram ao seu fim nesse momento específico. Concordamos com Angela Alonso, quando ele afirma:

*Na República, a fratura do movimento político-intelectual de contestação da geração 1870 se aprofundou com a progressiva diferenciação de carreiras (...), o novo regime separou a carreira pública em duas metades, segregando paulatinamente o mundo da política partidária do universo intelectual.*⁷⁵³

Assim, podemos considerar que um dos principais fatores que colaboraram para o fim do Conservatório Dramático foi uma paulatina desorganização das estruturas que, por força de um *habitus* de classe, se mantinham coesas. O fim do Conservatório pode ser analisado no contexto da arquitetura do campo simbólico, onde a força das instituições depende da sua capacidade potencial de oferecer as diretrizes do seu campo, sendo, nesse sentido muito útil para a percepção de uma determinada época no tange a esfera política. Internamente, são através das relações de caráter simbólico que as afinidades de *habitus* são vividas, onde estaria a origem de todas as formas de cooptação para a formação de associações,

*(...) logo, de todas as ligações duráveis e às vezes juridicamente sancionadas perceberemos que tudo nos leva a pensar que as classes no papel são grupos, e tanto mais reais quanto mais bem construído for o espaço e menores as unidades recortadas nesse espaço.*⁷⁵⁴

A origem antropológica da percepção de Bourdieu no que se refere à dimensão política da produção simbólica nos oferece uma perspectiva *estruturalista*⁷⁵⁵ da representação desse campo, estendendo a capacidade de interferência dos atores sociais. Nesse sentido, ao averiguarmos a atuação do elenco de produtores culturais, veremos que a mesma é condizente com o desejo de estruturar a sociedade a partir dos campos

⁷⁵³ ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p 329.

⁷⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p 155.

⁷⁵⁵ Cf. Essa ideia de estrutura encontramos em Bourdieu: “Por *estruturalismo* ou *estruturalista*, quero dizer que existem, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos – linguagem, mito, etc. -, estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de, orientar ou coagir suas práticas e representações. Por *constitutivismo*, quero dizer que há, de um lado, uma *gênese social* dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chama de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos e grupos, e particularmente do que se costuma chamar de classes sociais”. In BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p 149.

simbólicos. A prática das conferências públicas no Rio de Janeiro a partir da década de 1870 é um exemplo desse processo.

*Em julho de 1870, a Opinião Liberal noticiou uma série de quatro palestras proferidas por Quintino Bocaiúva no Teatro São Luis. (...) O tema das palestras era “As instituições e os povos do Rio da Prata”. (...) O orador usou o exemplo dos países platinos para fazer propaganda de reformas, como o casamento civil, a separação da Igreja e do Estado e, indiretamente, da República.*⁷⁵⁶

Evocando o artigo de Max Fleiuss, intitulado “Evolução do Teatro no Brasil”, o autor afirma que “pelo art. 16 do decreto de 4 de Janeiro de 1971, que revogou os anteriores referentes à matéria, promulgados em 1845 e 1849, extinguiu-se o cargo de inspetor geral dos teatros subvencionados”.⁷⁵⁷ Nesse quadro para Bourdieu, seria um erro (...) subestimar a autonomia e a eficácia específica de tudo o que acontece no campo político e reduzir a história propriamente política a uma espécie de manifestação epifenomênica das forças econômicas e sociais de que os atores políticos seriam, de certo modo os títeres (...).⁷⁵⁸ Nesse momento, quando já está consolidado um campo onde se desponta um grupo que consegue “viver” da sua produção simbólica, acreditamos que a questão da autoria é um fator importante

*Ao longo da história, nem sempre as obras estavam associadas ao nome de um autor individual. Comumente o conhecimento poderia estar disseminado por toda a sociedade ou fazer parte de um saber coletivo de uma instituição qualquer (...). Com o tempo, vai emergindo a figura do autor que associa o seu nome a uma obra. Assim, em princípio o autor é aquele que se apropria, sistematiza e publica como seu um conhecimento que, na verdade, pertencia à coletividade.*⁷⁵⁹

Assim o movimento de declínio do *Conservatório Dramático* pode ser observado ao longo da sua existência, como um movimento de luta constante, que busca ser compatível com as aspirações do recém criado Estado brasileiro, porém a sua história demonstra que a instituição não atendeu às necessidades para as quais teria sido criada por duas razões: a primeira refere-se a característica do personalismo intelectual,

⁷⁵⁶ *As Conferências radicais do Rio de Janeiro: novo espaço de debate.* Por José Murilo de Carvalho. In CARVALHO, José Murilo de. (org) *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p 32.

⁷⁵⁷ *Revista Dionysos: Estudos Teatrais- ano VI – Fevereiro de 1955 – número 6.* p 40.

⁷⁵⁸ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p 175.

⁷⁵⁹ ROMPATTO, Maurílio. *Algumas considerações acerca das contribuições de Michel de Certeau, Michel Foucault, René Remond, Roger Chartier e Pierre Bourdieu para a teoria da História.* Revista Akrópolis, v. 10, n. 3, jul./set., 2002

que se interpôs entre o texto e o Estado, tendo uma atitude crítica perante às questões de interesse do Estado.

Para uma idéia sobre o alcance da instituição nas relações com o todo social, como sugerem Peter L. Berger e Thomas Luckmann, devemos fazer a seguinte pergunta: *Qual é a extensão da institucionalização na totalidade das ações sociais em uma dada coletividade? Em outras palavras, de que tamanho é o setor da atividade institucionalizada comparado com o setor não institucionalizado?*⁷⁶⁰

Ou, ainda, estender a pergunta à complexidade da linguagem simbólica específica do teatro, assim, em termos de linguagem, segundo Eduardo Cañizal, a arte teatral não possui características prefixadas num código pronto, ao contrário, (...) *existe a partir da heterogeneidade do plano de expressão de uma linguagem*. Quando Umberto Eco trata da “lógica aberta do significante” está se referindo a esta heterogeneidade de sistemas denotados que se imbricam no plano de expressão da linguagem artística.⁷⁶¹

O campo simbólico é aberto à novas interpretações e ao longo da história do *Conservatório Dramático*, uma indefinição das ações institucionais do órgão, ou o desenvolvimento de uma política de cultura para as novas estruturas do Estado criado. Na base dos movimentos que propunham a revolução da ordem social, no século XIX, a questão da racionalidade era fundamental, pois com ações racionais os homens poderiam enfrentar as superstições, os dogmas e construir um conhecimento que revelaria a verdade sobre a realidade.

A cidade do Rio de Janeiro e sua sociedade se esforçam para dar respostas concretas ao aprendizado europeu e percebemos uma emancipação da opinião pública, assim, não podemos colocar todo o peso do ato censório na instituição do *Conservatório Dramático*, para efeito de registro o veto a essa ou aquela peça foram dados pela instituição, mas já havia na sociedade um “ambiente de censuras”, principalmente, por parte daqueles cidadãos, ligadas às tradições que faziam pressão ainda que indiretamente, pois comunicavam aos padres e estes a seus superiores para atuarem e exercerem a interferência junto ao poder público em prol da moral da sociedade.

Todo esse movimento culminou no Decreto na Capital Federal, no 9º da Republica, do Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil, Prudente J. de

⁷⁶⁰ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 110.

⁷⁶¹ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Yerma e a comunicação teatral* In GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p 324.

Moraes Barros, em de 21 de julho de 1897, sob o número 2557, quando foi declarado extinto o *Conservatório Dramático* a justificativa era a inutilidade do mesmo para as funções para as quais fora criado, demonstrado, uma vez, pela experiência negativa. Não poderíamos entender o fim do conservatório se não nos empenhássemos em compreender um vínculo entre o teatro e os acontecimentos da vida política, bem como a mudança de um novo público que frequentava o teatro.

O surgimento do Partido Republicano, em 1870, foi também um evento que aglutinou contestadores que descartam a possibilidade de reformar a Monarquia, não havendo, para eles, outra alternativa, apenas um governo republicano seria capaz de efetivar as mudanças exigidas para. Ainda que houvesse um esforço em atender aos anseios da sociedade artística, como testemunha o artigo de Max Fleiuss, afirmando que:

*Em 1873, o Governo concedeu um subsídio de 4:800\$ anuais, durante cinco anos, ao genial maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes, (...) a sua imortal ópera O Guarani, inspirada no romance de José de Alencar, foi pela primeira vez representada em Milão na noite de 19 de Março de 1870, em que o autor, alvo de enorme ovação, foi sete vezes chamado à cena (...).*⁷⁶²

O trabalho do *Conservatório Dramático* que desde seu início visava impedir no campo simbólico, a “profanação” da legitimidade do Estado se viu em grandes dificuldades. Da parte dos seus atores, esperava-se, que o Estado oferecesse condições para o desenvolvimento desse trabalho. Embora seduzidos pelo romantismo de Schiller que, traduzido por Gonçalves Dias, afirmava: “*A falta circunstancial de meios não deve limitar a imaginação criativa do poeta. Ele se põe por meta aquilo que há de mais digno, ele aspira a um ideal, por mais que a execução artística tenha de se render às circunstâncias*”⁷⁶³ era consenso entre os membros do Conservatório e seus críticos, a falta de uma política cultural mais ampla.

Com o movimento republicano batendo às portas do *Conservatório Dramático*, é possível supor que tenhamos aí uma mudança em relação à concepção primeira da instituição. Nesse novo momento quando, forças imperiosas em direção à uma inserção no mundo europeu, atraídos pelo exemplo norte-americano, de acordo com Maria Pace Chiavari, o papel do Estado mudou, ou seja, passou (...) *a ser o de gerir interesses*

⁷⁶² Revista Dionysos: Estudos Teatrais - ano VI – Fevereiro de 1955 – número 6. p 40.

⁷⁶³ Sobre o uso do coro na tragédia por Friedrich Schiller In. SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina ou, Os irmãos inimigos*: tragédia em coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p 285.

*divergentes e, em função da própria composição política, preparar os instrumentos adequados à promoção, não da economia como um todo, mas daqueles setores cujo vigor determina a posição relativa dos demais,*⁷⁶⁴ mudou também a perspectiva no campo cultural que irá refletir na atuação da Instituição.

*Os critérios que guiavam as intervenções na época imperial selecionavam as áreas menos valiosas e previam baixos índices de investimentos. Seguindo uma política diametralmente oposta, a administração federal investe maciçamente no “embelezamento” beneficiam diretamente aqueles poucos proprietários das áreas tratadas que auferem, assim, o que seria, sob a forma de valorização do solo, o retorno do capital investido.*⁷⁶⁵

Podemos recorrer a Foucault que nos ensina que os diferentes modos de se produzir um discurso levam em conta os espaços sociais, históricos e ideológicos nos quais se insere o sujeito enunciator.⁷⁶⁶ Podemos também ampliar esse olhar e buscarmos um entendimento na história das relações entre política e cultura e sociedade na organização dos campos de produção simbólicos onde, segundo Pierre Bourdieu,

*O gosto não passa da arte de estabelecer diferenças, entre o cozido e o cru, entre o insípido e o saboroso, mas também entre o estilo clássico e o estilo barroco, entre o modo maior e o modo menor. Quando faltam tanto este princípio divisório como a arte de aplicá-lo comunicada pela escola, o mundo cultural reduz-se a um caos sem delimitações nem diferenças.*⁷⁶⁷

Essa dissonância na percepção da sociedade imperial, nos campos da arte e da representação política, locais, foi uma das causas da idealização desses espaços, relegados a um grupo de privilegiados que definiam à sua revelia as políticas públicas. Essa condição criticada internamente, junto ao pares, não representou uma oposição dentro das instituições. Na análise de Luiz Costa Lima, falando a partir da obra de Machado de Assis: *A literatura e a arte em geral eram tão ornamentais,*

(...) do ponto de vista do público real, quanto a política era tão representativa dos interesses dos grupos sociais. Por isso a ausência de um grupo de leitores e a ausência de uma opinião pública eram

⁷⁶⁴ Maria Pace Chiavari. *As transformações urbanas do século XIX*. In DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985. p 590.

⁷⁶⁵ Maria Pace Chiavari. *As transformações urbanas do século XIX*. In DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985. p 590.

⁷⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

⁷⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 213.

*carências que se encontravam na base tanto da questão da esterilidade artística, quanto da não representatividade da elite política imperial.*⁷⁶⁸

Essa idealização não era privilégio dos intelectuais ligados às artes dramáticas, não só o teatro, mas todos os elementos culturais que estão como produtos de seu tempo carregados de significação política, muitas vezes, de acordo com Martin-Barbero, são alvos de interpretação equivocada “*uma concepção espiritualista da cultura*”, com a visão mítica da política, invadida por interesses materiais; “*de outro, uma concepção mecanicista de política que nada vê na cultura senão o reflexo superestrutural do que acontece de fato em outra parte*”.⁷⁶⁹

O fato é que nossa análise institucional do *Conservatório Dramático* ficaria incompleta se suprimíssemos sua importância cultural para um entendimento do campo político. A instituição estaria assim, entre aquelas que atendiam a uma progressista conscientização da complexidade que os (...) *problemas urbanos estavam assumindo despertou a atenção do governo imperial, que percebeu a necessidade de conferir uma especial importância ao papel da administração e dos serviços públicos e da atuação de técnicos e burocratas.*⁷⁷⁰

Ao perguntarmos: *Qual a importância da arte para o Estado?* Podemos responder que a arte reflete o pensamento de uma determinada sociedade e que, portanto, a criação de institutos de controle da produção artística é uma operação político-jurídica pela qual uma entidade abstrata, o Estado, assume a produção simbólica, como uma empresa a serviço de uma idéia, organizada de tal modo que, achando-se a idéia incorporada na empresa, esta dispõe de uma duração e de um poder superiores aos dos indivíduos por intermédio das quais atua. Porém se nos detivermos nas discussões sobre o teatro, propriamente dito, e sua capacidade de repercussão no imaginário do espectador, podemos dizer que o teatro satisfaz um desejo de identificação e, assim, articula e convencionada de modo produtivo, a estética, a ética e a política.⁷⁷¹

À questão formulada sobre a importância da arte para o Estado, a resposta também poder ser dada através de outra pergunta, esta, elaborada por Georges Burdeau

⁷⁶⁸ LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: o controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p 203.

⁷⁶⁹ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p 298.

⁷⁷⁰ Maria Pace Chiavari. *As transformações urbanas do século XIX*. In DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985. p 586.

⁷⁷¹ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 19.

que remete ao princípio pelo qual o Estado interfere na sociedade: *Que é uma instituição (...) se não um empreendimento a serviço de uma idéia e organizado de tal maneira que, este possa dispor de um poder e de uma duração superiores aos indivíduos pelos quais ele age?*⁷⁷² De início, a leitura da origem do teatro, nos faz crer que a sua *realização* é, em parte, um movimento fundante da idéia da comunidade. A celebração mimética seria o momento em que, guardadas as armas, os homens se compraziam de sua própria memória, muitas vezes estabelecendo um jogo em que estava presente o humano e o transcendental – drama - que relia para todo o grupo a essência da sua História.

As diversas modalidades de arte expressiva de uma sociedade independem dos processos de apreensão moral ou teórica e corresponde a uma necessidade autônoma que pode adquirir versatilidades teóricas *a posteriori*, justamente a partir dessa experiência estética. Ou ainda, acontece de desenvolver-se através das imposições de forças políticas religiosas e sociais tonalidades morais, mas, na essência, é autônoma e, assim, constitui-se enquanto arte.

As interferências censoras e repressivas desse princípio que fundamenta a produção simbólica se dão, na maioria dos casos, através da retórica da tradição moral, pois o sentido de um poder de referência estética é submeter todos aqueles que produzem ao controle através de normas padronizadas por um instituto. As formas mais populares, ausentes dos espaços de poder são as mais visadas quando se almeja uma ideal de civilização.

Pensar antropologicamente as instituições implica pensar seus membros como representantes da tradição viva do grupo, são o órgão que revelam costumes e crenças dos membros antigos de outras gerações. Todos os seus pensamentos, conhecimentos e crenças provinham da sociedade que o absorvia por completo. Num primeiro momento é a pressão da tradição, dos costumes e da própria memória do grupo que irá reger os atos institucionais do grupo. Algumas pessoas parecem ter mais controle sobre a língua do que outras, e maior habilidade de controlar os outros por meio da língua. (...) *o historiadores culturais não teriam dificuldade em alocar esses grupos em uma tradição.*

⁷⁷³ O teatro brasileiro, como instituição, exerceu um papel bastante interessante durante o século XIX. Ao longo do processo de independência e consolidação do Império do

⁷⁷² BURDEAU, Georges. *O Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p 11.

⁷⁷³ BURKE, Peter. *A arte e conversação*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995. p 42- 43.

Brasil, que a sala do teatro vinha servindo como espaço para manifestações políticas.⁷⁷⁴

Para compreendermos o nacionalismo “instituído” à revelia de um empreendimento que tivesse uma participação de todos os seguimentos da população, podemos recorrer à idéia de uma *identidade legitimadora* a partir da teoria de autoridade⁷⁷⁵ e dominação, como afirma Castells, (...) *introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no sentido de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais.*⁷⁷⁶

Os Relatórios do Ministério dos Negócios do Império é uma fonte para avaliarmos o desempenho do Conservatório Dramático como uma instituição dos “quadros” do Estado Imperial. Assim, no Relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em maio de 1872, o Relator afirmava que o *Conservatório Dramático* exerceu suas funções regularmente, ou seja, examinado 385 peças sujeitas à sua censura (...) *pelos [directores e empresarios dos theatros], por associações particulares e por autores com o fim de obterem licença para serem representadas. Foram licenciadas sem modificações 361, com alterações e [supressões], 21 e rejeitadas [tres].*⁷⁷⁷ Diante desses dados, o relator solicitou atenção às necessidades da arte com o argumento de que a organização definitiva do *[Theatro] Municipal* e a criação de uma escola especial para habilitação das pessoas destinadas àquela arte.

No Relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em maio de 1884 que registrou a exoneração, por ato de 21 de julho último, do Bacharel Alfredo de Escragnolle Taunay do lugar de membro do Conservatório, sendo na mesma data nomeado o Dr. Francisco Moreira Sampaio, obedecia a rotina de rodízio do “corpo de censores” ajustada no Decreto n. 4666 de 4 de janeiro de 1871. Este mesmo relatório informava que a Câmara Municipal submeteu à consideração do Ministério dos Negócios do Império uma indicação apresentada pelo vereador Malvino da Silva Reis para fundar-se na Corte o (...) *“Theatro Nacional” Nessa indicação os motivos*

⁷⁷⁴ MOREL, Marco. *O Teatro na Corte, Palco de Conflitos Políticos*. Belo Horizonte: Anais da ANPUH, 1996. p 437.

⁷⁷⁵ O sociólogo Richard Sennett define a autoridade como um vínculo social – ou uma emoção – que se constrói entre desiguais. No ensaio (2001), o autor nos diz que, ao lado da fraternidade, da solidão do ritual, a autoridade constitui uma emoção claramente social que se manifesta tanto nas suas formas tradicionais (do pai família, do chefe, do dirigente político) quanto na dimensão revolta/resistência contra a figura de autoridade. Esta perspectiva destaca o quanto a é estruturante das relações entre as pessoas, ao mesmo tempo que procura indicar os mecanismos pelos quais buscamos, consciente ou inconscientemente, balizar nossas relações por um equilíbrio forças, um equilíbrio que acontece a partir uma tensão entre autonomia/inautonomia, dominação/submissão. CORSINI, Leonora Figueiredo. *Autoridade, família e terapia: discutindo a autoridade no contexto das relações sociais e familiares*. Arquivos Brasileiros de Psicologia, UFRJ Vol. 60, No 1 (2008)

⁷⁷⁶ CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade* São Paulo: Paz e Terra, 2008. p 24. Vol. 2.

⁷⁷⁷ Cf. Relatório apresentado em maio de 1872. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1735/>.

*apresentados falam das vantagens do Theatro Nacional como elemento de progresso artístico e escola normal de costumes (...).*⁷⁷⁸ O documento indica uma tentativa de remendar a instituição a partir das estruturas que a Corte oferece.

Ao propor que se aproveitasse o edifício do “[*Theatro Nacional*]” para apresentações líricas, o vereador Malvino da Silva Reis, apresentou também as opções para as fontes de recursos para sustê-lo através de “produto de loterias, extração destinado à sua fundação, ou seja, a aquisição de terreno no campo da aclamação”. O que observamos nesses documentos é que existe uma preocupação dessa sociedade imperial, através dos seus canais de interlocução, com o poder, ainda que a base de legitimidade do regime monárquico estava minada pela campanha republicana. De acordo com Silvia Cristina Martins de Souza: *A campanha em prol da 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 se elaborou todo um discurso, que passou a exigir dos dramaturgos uma atitude incondicional de levar ao público seus ensinamentos e preceitos morais elevados.*⁷⁷⁹

No Relatório do Ministério dos Negócios do Império apresentado em maio de 1885 informando que de 1 de março de 1884 a 10 de abril último foram licenciadas pelo Conservatório Dramático 130 peças e vedada a representação de 4 “por serem ofensivas da moral e da decência”. As informações pontuais dos Relatórios nos informam alguns dados estatísticos que reforçam uma atuação muito “eficaz” até 1886, como informa o Relatório do Ministério dos negócios do Império apresentado em maio de 1886 com os seguintes dados (...) *de 11 de abril de 1885 a 13 de março findo foram licenciadas 162 peças e vedadas, por ser ofensivo da moral, a representação de uma composição dramática. Desde sua [criação] tem o Conservatório licenciadas 2715 peças.* Porém numa comparação com dados do relatório apresentado em maio de 1872, dando conta do exame de 385 peças sujeitas à sua censura *quando Foram licenciadas sem modificações 361 (...) e com alterações e [supressões], 21 e rejeitadas [tres],*⁷⁸⁰ percebemos uma diminuição muito grande no volume de trabalho.

⁷⁷⁸ Relatório de junho de 1884. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1743/000010.html>

⁷⁷⁹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p. 226.

⁷⁸⁰ Cf. Relatório apresentado em maio de 1872. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1735/>.

Os relatórios apresentam resultados positivos em números, mas não apresentam em termos estatísticos as dificuldades da sociedade letrada em conviver com os ventos republicanos que toma de assalto a produção brasileira. As duas funções políticas do teatro, a de divertir o povo, alienando-o de certa forma, de seus problemas, e a de educá-lo para as virtudes morais e cívicas dos filhos da nação.

A abordagem sócio-histórica e discursiva proposta para este trabalho levam-nos a considerar que nossa leitura não deve limitar-se ao texto, integrando à caracterização de sua máscara enunciativa, à encenação, os cenários, figurinos, adereços, iluminação e jogo dos atores. Porém outros elementos vêm ainda compor a cena de enunciação de uma peça de teatro, tais como as instalações do teatro, o tipo de palco e, sobretudo, seu público, com suas características e reações.

No Relatório do Ministério do Interior no seu informe do ano de 1863 apresentava um histórico do Conservatório Dramático instituído em 1843 com o fim de promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, daí podemos atestar que o mesmo (...) *foi auxiliado com a subvenção 600\$000 por [anno]*. O documento reafirma o esforço da instituição em desempenhar a sua missão, dispondo, *porém de recursos muito limitados,*

*(...) e faltando-lhes os necessários meios de [acção], não tem sido, qual se desejara, o resultado dos seus trabalhos; cumpre, entretanto reconhecer que, por [efeito daquellas] atribuições que o Governo lhe conferia, (...) muitos abusos se tem corrigido, que anteriormente eram freqüentes nas representações [theatraes], e gravemente [offendião] a decência, e a moral pública.*⁷⁸¹

O *Conservatório Dramático* está envolto dialeticamente num movimento incessante de busca de identidade e organização da sociedade nacional e, não seriam outras as suas ambições senão aquelas próprias do seu tempo e, com as quais transitam pela sociedade do Rio de Janeiro, de modo que a ancoragem da escrita desses “censores” se instaurava e se fixava no teatro de poder do seu tempo. O teatro, *a priori*, objetiva promover a reflexão sobre a sociedade através da *mimesis*, ou seja, a representação das ações dos homens. O Conservatório Dramático teve a missão de intervir para que as “exposições” das virtudes e dos “pecados” da nação, não se tornassem um discurso contrário ao poder.

⁷⁸¹ Relatório do Ministério dos Negócios do Império de 1863.

Assim, melancolicamente, finda uma instituição que apesar das várias tentativas de seus membros não conseguiu firmar-se no romper da República. Ainda que soe muito desconfortável para o pensamento clássico republicano,⁷⁸² daqueles que assumiam o Estado brasileiro, no Artigo 2º do documento assinado pelo “Presidente da Republica” Prudente de Moraes em 21 de julho de 1897, redefine a autoridade sobre os espetáculos encenados no Brasil, entregando-o paradoxalmente à polícia:

Para a execução das peças [theatraes] e [exibições] em casas de [espectaculo], a Policia cingir-se-ha a tomar conhecimento, com [antecedência], da peça ou do [programma] que tiver de ser executado, cabendo-lhe [proibir] ou suspender o spectaculo si verificar que [delle] possam resultar perturbação da ordem publica ou [offensas] ao decoro publico.⁷⁸³

Ao ampliarmos nosso estudo, entendemos que não existe uma vinculação direta, como de início acreditávamos, entre a censura e poder imperial. Evidente que os símbolos do Estado se faziam respeitar através do atores sociais a serviço do *Conservatório Dramático*, mas o que é patente entre esses atores sociais é uma censura implícita na própria condição de pertencer a um grupo de elite. Numa análise antropológica sobre os aspectos simbólicos do consumo de acordo com Mike Featherstone, (...) *os bens são usados para delimitar fronteiras entre grupos, para criar e demarcar diferenças ou o que existe de comum entre grupos de pessoas*. O autor a partir de Bourdieu afirma que: *determinadas constelações de gosto,*

(...) preferências quanto ao consumo e práticas de estilo de vida são associados com ocupações específicas e frações de classe, tornando possível mapear o universo do gosto e os estilos de vida com todas suas oposições estruturadas e suas distinções finalmente nuançadas, que operam num ponto específico da história.⁷⁸⁴

Como afirma Peter L. Berger e Thomas Luckmann, a legitimação enquanto processo é na prática uma objetivação de sentido de “segunda ordem”, ou seja, (...) *A função da legitimação (...) consiste em tornar objetivamente acessível e subjetivamente plausível as objetivações de “primeira ordem” que foram institucionalizados.*⁷⁸⁵ Ao

⁷⁸² Cf. para uma definição de República ver em: ROHMANN, Chris. *O Livro das Idéias: um dicionário de teorias, conceitos, crenças e pensadores*, que formam nossa visão de mundo. Rio de Janeiro: Campus, 2000. p 351-352.

⁷⁸³ 2 - Almanak 1889 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1889/00001418.html>.

⁷⁸⁴ FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997. p 42.

⁷⁸⁵ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 126-127.

instituir-se o Conservatório Dramático adquiriu-se uma legitimidade que produziu novos significados integrando os significados já ligados a processos institucionais díspares. Sobre esse poder simbólico: (...) *os atos de submissão, de obediência são atos de reconhecimento os quais, nessa qualidade, mobilizam estruturas cognitivas suscetíveis de serem aplicadas a todas as coisas do mundo e em particular, às estruturas sociais.*⁷⁸⁶ Esse propósito, subjetivamente plausível por um grupo, é reiterado depois, nas ações afirmativas.

Na ausência de *mercado cultural ou simbólico*, foram as estruturas orgânicas do Estado que acolheram a maioria dos intelectuais em seus quadros, inseridos numa prática dessa sociedade retratada, onde a própria definição de intelectual compartilhava para acentuar um distanciamento ocioso dessa sociedade: (...) *na possibilidade de desfrutar desse ócio é que residia o traço de distinção, o status superior do intelectual.*⁷⁸⁷ A partir desse distanciamento, buscavam a universalidade cultural nas referências externas, sem perceber que a mesma, só seria alcançada através do reconhecimento da singularidade local. Para Gerd Borhein (...) *a palavra universal se compõe a partir de unus versus alia ou plura – uma unidade contraposta a outras (...) tudo se faz habitado por jogos de contraposições (...),*⁷⁸⁸ ou seja, dialeticamente.

Segundo Peter Burke para vencer as barreiras dos bens culturais concretos tem-se valorizado a cultura no sentido geertziano (...) *como “as dimensões simbólicas da ação social”*, estendendo-se o sentido do termo (...) *não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual.*⁷⁸⁹ “Enfim, um conjunto de regras e convenções subjacentes que Bourdieu chama de teoria da prática”. Geertz oferece uma perspectiva semelhante para pensar a cultura no contexto social em que floresce o *Conservatório Dramático*, conforme nos sinaliza Hebe Castro:

*A análise da produção dos símbolos e da cultura (...) não é apresentada como externa, posterior ou “superestrutural” em relação à produção material; ela é exposta como uma revolução da própria economia política, generalizada pela intervenção teórica e prática do valor de troca simbólico.*⁷⁹⁰

⁷⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 209.

⁷⁸⁷ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p 20.

⁷⁸⁸ BORHEIN, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. In NOVAES, Adauto (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 20.

⁷⁸⁹ BURKE, Peter. *Variiedades de uma história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p 246-247.

⁷⁹⁰ Cf. Jean Baudrillard, “*Pour une critique de l’économie politique du signe*”. Paris: Gallimard, 1972. p 130. In SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007. p 176.

Assim, não podemos fazer recortes concretos e estanques para análise desses processos culturais, para efeito de não atendermos à complexidade do conjunto cultural da sociedade brasileira. Para compreender as perspectivas apresentadas pelo Conservatório Dramático para atender à construção mínima de uma cultura brasileira devemos recorrer à questão formulada por Peter L. Berger e Thomas Luckmann, ou seja: *Qual é a relação das diversas instituições umas com as outras nos níveis de desempenho e significação?* ⁷⁹¹A questão apresentada por Peter L. Berger e Thomas Luckmann, nos ajuda a estabelecer uma problemática:

Ao investigar qualquer ordem institucional concreta, pode-se fazer a seguinte pergunta: Qual é a extensão da institucionalização na totalidade das ações sociais em uma dada coletividade? Em outras palavras, de que tamanho é o setor da atividade institucionalizada comparado com o setor não institucionalizado? ⁷⁹²

No que envolve a produção cultural, Bourdieu afirma que as produções das obras no campo erudito estão condicionadas a capacidade de assimilação do público consumidor dessas obras, geralmente porque ao se dirigir a um grupo específico impõe exigências para sua compreensão, (...) *um tipo de disposição adequado*. Por outro lado, os enfoques específicos, retoricamente fechados para outras interpretações porque estão fundamentados numa perspectiva do grupo ao qual, previamente, se destina. Por fim *sua estrutura complexa que exige sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores*. Assim, o autor caracteriza essas condições como “puras”, “abstratas” e “esotéricas”. ⁷⁹³

Nesse sentido os ritos de instituição, deflagrados (...) *como atos de investidura simbólica, destinados a justificar o ser consagrado a ser o que é, a existir tal como existe, acabam por fazer literalmente aquele ao qual se aplicam, arrancando-o do exercício ilegal* (...). ⁷⁹⁴ O princípio hierárquico é estabelecido na sociedade por consenso de um habitus. A ideia geradora desse consenso se dá na homogeneidade das ações características do próprio grupo social que, a partir dessas formas de agir se constrói a distinção social. Se fossemos usar um termo do vocabulário de Norbert Elias, poderíamos afirmar que esse processo de homogeneização a partir da ideia de condição civilizadora.

⁷⁹¹ BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008. p 113.

⁷⁹² *Idem*, p 110.

⁷⁹³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 116.

⁷⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p 296.

Foi assim que no Campo de Santana reformado realizou-se a *batalha das flores*. Reuniões patrocinadas pelo poder público para aqueles membros que faziam parte de um seleto grupo, membros da alta sociedade carioca, que para lá se dirigiam buscando acompanhar *competições de jangadas com alegorias florais e desfrutavam da cozinha francesa ao som de uma orquestra*.⁷⁹⁵ Ainda que houvesse no final do século XIX uma guerra surda contra a forma de teatro então dominante, a do teatro de variedades, todo o teatro brasileiro e mesmo o combatido palco do *can-can* e pernas nuas operava a partir da referência ao teatro como prática de civilização.

No prefácio à Friedrich Schiller de *A noiva de Messina ou, Os irmãos inimigos*: com tradução de Antônio Gonçalves Dias;

*Não é verdade, como de hábito se ouve afirmar, que o público, e em todas as épocas em que a arte decaiu, ela declinou por causa dos artistas. O público não precisa de mais nada além de receptividade, e esta ele a possui. Ele se posta diante do pano de cena com o desejo indefinido, com uma capacidade polivalente. Traz consigo uma disponibilidade para o mais elevado, se alegra com o que é sensato e justo, mas uma vez que tenha começado a se contentar com o que é ruim, pode-se estar seguro de que não mais exigirá o que é excelente, caso este lhe tenha sido alguma vez apresentado.*⁷⁹⁶

O palco se projetou efetivamente como um exercício de vida cortesã e se tornou uma escola de civilidade. A civilidade alcançou resultados, operou transformações e a principal delas se deu no interior do próprio teatro e não na platéia ou na sociedade ao redor – após as lições do naturalismo e da busca de um diálogo próximo, imediato, com as platéias, o teatro do fim do século XIX inventou a revista de costumes (em um primeiro momento, revista de ano) e passou a operar com um *olhar cidadão*, capaz de fixar em tipos e telas pintadas flagrantes da época, recortes teatrais da vida.

No mesmo período em que esta forma ligeira de construir a cena se afirmara e ganhara projeção, o teatro sofreu um rebaixamento, segundo a avaliação dos doutos e dos acadêmicos, que passaram a considerá-lo uma prática desqualificada, uma ocupação menor, distante do que julgavam ser a verdadeira arte. O melhor exemplo para falar desta nova avaliação é Machado de Assis, que não vê nos palcos da pachouchada mérito qualquer, só enxergava ali “uma linha de reticências”. Outro exemplo muito

⁷⁹⁵ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 67.

⁷⁹⁶ *Sobre o uso do coro na tragédia* por Friedrich Schiller In. SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina ou, Os irmãos inimigos*: tragédia em coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p 285-286.

significativo é a polêmica que envolveu Artur Azevedo e a sua própria argumentação defensiva, diante de seus acusadores, que tentavam apontá-lo como o grande artífice da decadência dos palcos brasileiros, a partir da *decadência* (que teria provocado) da cena produzida no Rio de Janeiro. Até mesmo a sua sorte ao longo da história parece relevante para a análise do tema, pois durante bastante tempo Artur Azevedo foi qualificado como autor de letras ligeiras, escritas em cima da perna, descartáveis e desprovidas de importância – enfim, um autor menor dedicado a um gênero *inferior*.

O *Correio Nacional*⁷⁹⁷ – em sintonia com os liberais radicais –, condenaria a ação imperial como desagregadora das energias sociais, publicando em 1869:

Emancip[emos] o indivíduo garantindo-lhe a liberdade de culto, de associação, de voto, de ensino e de indústria; o município – reconhecendo-lhe o direito de eleger a sua polícia, de prover as suas necessidades peculiares, de fazer ampliação de suas rendas, e de criá-las nos limites de sua autonomia. A província – libertando-a da ação esterilizadora e tardia do centro, respeitando-lhe a vida própria, garantindo-lhe o pleno uso e gozo de todas as franquias com a eleição de seus presidentes, de sorte que elas administrem-se por si sem outras restrições além das estritamente reclamadas pela união e interesse geral.

Para pensarmos a formulação do texto teatral num sentido mais amplo, podemos utilizar o conceito de *campo*⁷⁹⁸ desenvolvido por Bourdieu. A ideia de campo para Bourdieu refere-se a uma suposta ligação, um *universo intermediário* no qual, segundo o autor, *estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou quaisquer outros seguimentos reunidos num determinado campo. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas.*⁷⁹⁹ Entendendo as relações que incluem as negociações no interior de um dado grupo e que se processa na produção dos objetos culturais, bem como na sua circulação e recepção. Essas negociações são realizadas com os vários agentes envolvidos, elementos atrativos são anexados, no levantamento de questões da problemática social.

⁷⁹⁷ Correio Nacional apud FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo, Globo. 2001. p 509.

⁷⁹⁸ Cf. A ideia de *Campo*, segundo o pesquisador francês, Esta noção de *campo* de embates apresenta esta construção como um processo ininterrupto de negociações entre os vários agentes, e alerta para a impossibilidade de encararmos um objeto cultural, ou a produção do mesmo, como algo resultante apenas do interesse dos atores que primeiro pensaram a sua realização.

⁷⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004. p 20.

*A moralidade da obra jaz no centro mesmo da ação, a sua força provém das próprias forças do vício, e se embalde procurardes em cena o representante da virtude, olhai para a platéia porque aí encontrareis indignação, e essa curiosidade de quem quer deslindá-la na vida real.*⁸⁰⁰

O *Conservatório Dramático* como instituição, exigiu um ato de *fundação* e depois, como consequência a execução de uma série de práticas que realizem simbolicamente um significado moral, uma atitude considerada necessária ou útil à sociedade.⁸⁰¹ Ou, como afirma Castoriadis, as (...) *instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico.*⁸⁰² Antropologicamente, seguindo as reflexões de Aimberê Quintiliano as instituições são fundamentais porque, a partir delas, das suas funções quase deliberativas para a sociedade, nos faz crer que nos diferenciamos radicalmente das outras espécies. Somos levados a pensar: “*que agimos com razão*”,

*(...) que nossos atos se opõem às ações animais, espontâneas e quase involuntárias. A marca dessa diferença, presente em todas as sociedades é a existência de instituições, que opomos aos instintos, considerados como automáticas reações fisiológicas puramente mecânicas que tendem a satisfazer os apetites.*⁸⁰³

A análise apenas dos pareceres do *Conservatório Dramático*, bem como apenas dos discursos teatrais como sendo próprio de um “sistema fechado” nos faria reduzir um sistema cultural e não perceber seu funcionamento como um conjunto entrelaçado a outros campos da experiência do Período Imperial. Todo esse movimento das instituições e das iniciativas de grupos da elite intelectual do século XIX está intrincado a uma rede de relações intertextuais com o mundo, principalmente europeu. Desde que foi instituído havia a preocupação desses intelectuais em acompanhar o que acontecia na Europa. Para Marco Lucchesi, os pareceres do *Conservatório* ecoavam os debates que corriam na Europa, sempre numa perspectiva de que: *O teatro deve promover a ética, atingir os motores da história e consolidar o processo de civilização desde Emília*

⁸⁰⁰ Urbano Duarte, *O naturalismo. Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 2, t. V, julho-setembro de 1880, pp. 25-30 apud: FARIA, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. p 616.

⁸⁰¹ QUINTILIANO, Aimberê *Instintos e Instituições a vida e o Governo de si: Ethos, Logos, Nomos*. Revista Teias.

⁸⁰² COSTARIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p 142.

⁸⁰³ QUINTILIANO, Aimberê *Instintos e Instituições a vida e o Governo de si: Ethos, Logos, Nomos*. Revista Teias.

*Galotti, de Lessing, até A noiva de Messina, de Schiller – traduzido esplendidamente por Gonçalves Dias.*⁸⁰⁴

O consenso concreto era arranjado *simbolicamente* nos salões onde havia a (...) *disseminação de artigos de luxo da Europa*, permitindo àqueles poucos membros da sociedade carioca, (...) *homens mais poderosos das fazendas, firmas de corretagem, conselhos diretivos, rodas políticas e dos gabinetes e ministérios imperiais reunir a família, amigos e conhecidos* (...) ⁸⁰⁵ e, assim celebrar uma identidade a partir desse *corpus* dos salões elaborar e dirimir as resoluções consensuais.

O fato é que, as imposições a que todos os “brasileiros” estavam sujeitos como nação, culturalmente, localizada na periferia do mundo, eram burladas por uma classe de privilegiados que se inspirava em Paris. Sennett citando o “urbanista” *Walter Benjamin* chamou Paris de “a capital do século XIX” baseado em sua cultura exemplar. ⁸⁰⁶ A fuga levaria a uma dificuldade em produzir, encenar, a partir do solo nacional como afirmaria Araripe Júnior, (...) *Continuo a acreditar nas grandes dificuldades enfrentadas pelos dramaturgos da época para reduzirem a vida de todos os dias, impalpável, complexa, múltipla, às proporções de um espetáculo.*

Para Urbano Duarte, por exemplo, do (...) *mesmo modo que os liberais, nesta terra dos palmares, apenas sobem ao poder e fazem tête-a-tête com a escravaria, tornam-se ultraconservado, os realistas, entre as gambiarras, transformam-se em românticos.* ⁸⁰⁷ Nesse sentido, os discursos da maioria dos intelectuais, procuram na negação de um passado colonial, a justificativa para o atraso em que a nação estava submetida, constituindo um transtorno histórico para a construção de civilização moderna, nesse sentido, para esses intelectuais era compreensível recorrer ao recurso da cópia e da imitação. Escrita em 1881 o trecho a seguir de Sílvio Romero demonstra o repúdio ao passado colonial. Para Romero,

(...) *As raízes destes desarranjos pasmosos vão perder-se no solo empedernido dos tempos coloniais. O Império continua, sob um falso constitucionalismo, o velho absolutismo, e a antiga miopia da metrópole. Que os norte-americanos continuem a trilhar as sendas da inteligência inglesa, é coisa que deve ser aplaudida, porque a*

⁸⁰⁴ LUCCHESI, Marco. *Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de História e Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p 116. (Grifo do autor)

⁸⁰⁵ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 131.

⁸⁰⁶ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p 263-264.

⁸⁰⁷ Araripe Júnior, *O Gran Galeoto. Obra Crítica de Araripe Jr.* Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa. 1958, vol. 1. pp. 381-385 apud: FARIA, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. p 619. (grifo do autor)

*Inglaterra pensa; que o Brasil continue a copiar Portugal, é uma triste herança da história, que todo bom patriota deve modificar e corrigir. O sistema colonial continua e a velha metrópole tem hoje os proventos, sem os encargos, de sua feitoria.*⁸⁰⁸

Eis o grande dilema: transformar a *Realidade* em *Verdade estética*: (...) problema que só poderá ser resolvido pelos homens de verdadeiro talento, esteados pelo estado e pela observação acurada e constante. A mediocridade habilidosa e conhecedora da arte do *savoir faire* nunca conseguirá resolvê-lo.⁸⁰⁹ Ainda para Urbano Duarte, faltava uma percepção local dos grandes filósofos:

*A escola dita realista não tenta definir o que seja arte, contentando-se em afirmar que uma obra artística deve ser expressiva e bem acabada. Para nós a definição de Byron – a Arte é a Natureza através do homem – é a mais genérica, porque abrange todos os gêneros e escolas.*⁸¹⁰

Ao pontuamos as linhas de construção da produção simbólica que, levou à consolidação de *habitus* de classe, percebemos que os espetáculos clássicos e, posteriormente, o teatro lírico representaram o campo e o espaço, respectivamente, da organização dessa elite. No referido campo dos espetáculos clássicos, desde 1826⁸¹¹ natural que, por parte do Estado Imperial migrada, houvesse um esforço para consolidar esse tipo de espetáculo. Uma das razões, de acordo com Needell (...) *o teatro lírico, talvez constitua a única exceção ao triste destino reservado aos teatros cariocas do século XIX.*⁸¹² Talvez até pelos esforços criados pelo Estado,⁸¹³ já em meados de 1850. O fato é que os *frequêntadores do lírico tinham sua ópera interpretada,*

⁸⁰⁸ ROMERO, Silvio. *Introdução à história da literatura brasileira*. Revista Brasileira, t. 8, 1881. p. 290.

⁸⁰⁹ Urbano Duarte, *O naturalismo*. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, ano 2, t. V, julho-setembro de 1880, pp. 25-30 apud: FARIA, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. p. 615.

⁸¹⁰ Urbano Duarte, *O naturalismo*. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, ano 2, t. V, julho-setembro de 1880, pp. 25-30 apud: FARIA, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. p. 614-615.

⁸¹¹ Cf. De acordo com os levantamentos de Ayres de Andrade, no Teatro São Pedro de Alcântara, antigo Real Teatro São João, foram apresentadas aproximadamente 60 óperas, entre 1826 e 1832, com um terço eram de obras estreadas, e com predomínio absoluto de óperas italianas. A partir de 1832 as temporadas são praticamente interrompidas, só retornando a partir de 1844, passando a um período irregular, ou seja, alguns períodos são marcados por um grande número de apresentações, intercalados por períodos bastante fracos, numa tendência que se estendeu até a metade da década de 1860. ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu Tempo. Rio de Janeiro: Tempo, 1967, p. 25.

⁸¹² NEEDLELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo, Companhia das Letras. 1993. p. 100.

⁸¹³ Cf. De acordo com Bruno Kiefer, a partir de 1857 quando foi fundada no Rio de Janeiro a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, a instituição tinha dois objetivos fundamentais. Encenar óperas estrangeiras de sucesso, principalmente italianas, vertidas para o idioma português. E, mais importante, criar condições técnicas para a montagem de espetáculos de óperas genuinamente brasileiros. Era o auge de um projeto que pretendia a criação de um teatro lírico nacional, embora com algumas características próprias: a música atendia ainda a critérios exclusivamente europeus, mais precisamente da ópera italiana, ficando o nacionalismo restrito a aspectos extra-musicais, como a língua, autores e assuntos tratados nos libretos. In KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976, p. 80.

*(...) pelo menos de vez em quando, pelos mais renomados artistas europeus (...), da mesma forma que contavam com outras atrações dramáticas e melódicas proporcionadas pelas companhias européias em excursão, que anualmente atormentavam ou emocionavam a alta roda do Rio.*⁸¹⁴

Embora sustentando, muitas vezes, uma postura erudita, apenas para ser admitido no seleto grupo de produtores simbólicos e, provocando, a partir dessa postura, um distanciamento entre um discurso das instituições e uma experiência teatral real, por outro lado, autores como Needell vê como fator determinante nessa fase uma mudança no pensamento crítico que, acreditamos, influenciou, também, os membros do *Conservatório Dramático*. Segundo Needell nesse momento é possível perceber uma busca no cientificismo europeu, *os instrumentos para romper com a Igreja e com o ecletismo francês, predominantes no Império e para fazer a crítica às instituições retrógradas do Segundo Reinado (...).*⁸¹⁵ Sustentar uma atitude como um dos principais meios de pertencer a essas instituições formais de elite, segundo Needell. *O lírico oferecia,*

*(...) também, uma atração da qual as novas gerações, ou os novos-ricos, poderiam tornar parte sem que necessitassem de uma preparação tradicional. Como no caso das corridas de cavalos, a ópera exigia apenas uma participação passiva. Apesar de certa familiaridade com a arte torná-la mais palatável para aqueles que sufocavam numa gravata branca ou num corpete parisiense, todos concordavam que a ópera em si era secundária, comparada à ostentação evidente e à congregação da elite, que era, de fato, o centro dos acontecimentos.*⁸¹⁶

Esse processo, que poderíamos chamar de desenvolvimento e até ampliação do campo de formação da opinião pública, onde a profissionalização dos jornais diários, sem perder o caráter opinativo e de intervenção na vida pública, representou um fator dos mais relevantes para a discussão de propostas para o país. Os novos métodos de impressão conduziram a um aumento expressivo das tiragens, melhoria da qualidade e barateamento dos exemplares, que atingiram regiões, cada vez mais, distantes graças ao avanço dos sistemas de transportes, que deu maior agilidade ao processo de distribuição.⁸¹⁷

⁸¹⁴ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p 102.

⁸¹⁵ Idem, p 100.

⁸¹⁶ Idem, p 103.

⁸¹⁷ PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p 137.

Um longo artigo na Revista dos Theatros de 1 de maio de 1873, um tanto irônico: “*Não julguem os senhores do [Conservatório] que pretendemos [tomal-os] para alvo de censuras. Da obscuridade em que vivemos, nunca os nossos golpes [atingirem] a pessoas de tanto mérito como SS.SS., se esse fosse o nosso [propósito].*” Para Needell,

*A participação dos literatos na cultura da Belle Époque ocorria principalmente no jornalismo em expansão e nas revistas elegantes típicas do fin-de-siècle. Se, após 1870, a expansão demográfica e a riqueza do Rio haviam ajudado a tornar possível a imprensa popular da década de 1880, o período 1898-1914 trouxe ainda satisfação e tecnologia para enfrentar a crescente competição pelo mercado cada vez maior dos setores médios e da elite.*⁸¹⁸

O outro artigo da *Revista dos Theatros* apresentava críticas quanto aos preceitos institucionais do Conservatório Dramático. Os articuladores do artigo não contestam a necessidade da existência da instituição, ao contrário reconhecem sua importância para o desenvolvimento da arte e da literatura dramática, porém diante dos percalços da sua atuação, sugerem que a “sociedade” viveria melhor se a mesma não existisse. Primeiro baseados no (...) decreto n. 4.666 de 4 de Janeiro de 1871 que, (...) determinou novas obrigações ao Conservatório Dramático, exigindo o estabelecido pelo n. 425, de 19 de Julho de 1845”, ressaltam a necessidade da continuidade do zelo dos costumes e da moral para o qual foi criado:

*Se desejamos que o Conservatorio nunca existisse, desejo este que podemos assegurar ser sincero e de convicção íntima, queremos que SS.SS. não vejam neste [anhelo] mais do que um sentimento profundo pelo nenhum auxilio que esta instituição presta aos nossos theatros e a [litteratura] pátria, fazendo banir, com seu assentimento dado ás [actues] [produccões] que se apresentam na [Phenix] e no [Casino], os bons trabalhos que, com mais proveito e moralidade, podiam ser [exhibidos naquelles theatros].*⁸¹⁹

É interessante notarmos o melhor momento do desenvolvimento do teatro nacional no século XIX, exatamente quando já despontava a formação de mercado de bens simbólicos capaz de dar sustação a projetos mais ousados, ou mesmo, a proporcionar aos produtores simbólicos nichos específicos de trabalho na sociedade civil. A questão apresentada pelo articulador, diz respeito, assim, à necessidade de

⁸¹⁸ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p 211.

⁸¹⁹ Quinta Feira 1 de Maio de 1873 – Revista dos Theatros. Folha Hebdomadária, Theatral, crítica e litteraria – no 1 RJ: Typ. Acadêmica, 1873. Anno 1 – 01 Mai 1873 n°. 1 Setor de Obras Raras - Biblioteca Nacional.

critérios “artísticos”. O articulador demonstra claramente ser contra um teatro mais popular, o que ele chama de “*parodias ridículas e repugnantes imitações*”:

Será justo que esta corporação de homens [intelligentes] e moralizados, desconhecendo da [decência] e moralidade do trabalho sujeito á sua [apreciação], licencie-o com prejuízo dos que procuram [sobresahir] na arte dramática? Será justo que os bons trabalhos de autores brasileiros, como a Punição, Historia de uma moça rica, A orphã e o mendigo e outros tantos que [ahi] vivem esquecidos, tenham de ser retirados vergonhosamente do palco dos [theatros nacionaes], para dar [logar] a parodias ridículas e repugnantes imitações que envergonham e aviltam o nosso adiantamento moral e [intellectual]?⁸²⁰

O razão principal para essas críticas aos senhores do Conservatorio Dramático, segundo o articulador, foi a favor da cobrança da observação dos artigos, de utilidade pública, promulgados do decreto n. 4,666 de 4 de Janeiro de 1871. Na leitura e interpretação desses documentos, observamos uma incoerência na liberação de determinadas peças e a proibição de outras, principalmente no se refere à questão da “moral”:

Consta-nos que SS.SS. negaram consentimento para ser levado á [scena] em um dos theatros um drama de autor conhecido e acreditado, só porque um coronel dava em [scena] um beijo em uma moça. A ser verdade o que nos informam, não se [póde] combinar essa recusa com a permissão que o Conservatorio concede para representar-se Ali-Babás, Relâmpagos e Palermas!...⁸²¹

O autor faz uso de documentos oficiais para reforçar seu ponto de vista. Assim, elabora a seguinte sentença: “*Se o [Conservatorio Dramático] deixa á policia o exame da moralidade ou decência da peça não cumpre o art. 8º do citado decreto de [reorganisação]*”. Por outro lado, se os digníssimos membros da instituição se confortam e se alegram ao dar parecer somente sobre o merecimento literário das produções teatrais, “*que lhe são sujeitas, exorbita de sua competência, porque o Conservatorio só pode conhecer do merecimento [litterario] de uma peça, quando esta for representada em algum theatro subvencionado*”.⁸²² Essa falta de observação às ideias que guiaram a renovação do Conservatório Dramático levaram, segundo o autor do artigo, à situações que ele considera absurdas, como a recusa da representação de um bom drama.

⁸²⁰ Quinta Feira 1 de Maio de 1873 – Revista dos Theatros. Folha Hebdomadária, Theatral, critica e litteraria – no 1 RJ: Typ. Acadêmica, 1873. Anno 1 – 01 Mai 1873 n.º. 1 Setor de Obras Raras - Biblioteca Nacional.

⁸²¹ *Idem.*

⁸²² *Idem.*

O motivo de ter-lhe negado consentimento seria porque um dos nossos teatros, o autor não cita exatamente em qual teatro se deu tal fato, *não pôde dispensar um camarote para os senhores membros do Conservatorio em uma primeira representação (...)*.⁸²³ Esses fatores, considerado pelo articulador da matéria, a responsável por provocar certo desânimo no artista que tantos anos e em tão *boa escola esforçou-se para tornar-se um [actor] de merecimento (...)*. Para o autor é revoltante e inqualificável essas ações que, resultam no abandono do dramaturgo e suas produções teatrais ao esquecimento.

*Muito desejávamos que semelhantes informações tivessem um [solemne] desmentido, tanto mais quanto julgamos que, homens revestidos de [atribuições] em cujo desempenho deve haver a maior imparcialidade, enxerguem um motivo tão particular e que a [ninguém] interessa, para negar um parecer sobre o merecimento moral e [litterario] a um trabalho sujeito ao seu juízo.*⁸²⁴

O artigo é finalizado com os articulistas reafirmando um propósito maior do que poderia sugerir uma simples crítica pontual à instituição, pois (...) *constituimo-nos defensores da arte e do artista [dramático]*. E assim:

*(...) Todas as vezes que tivermos motivos para inserir em nossas [columnas] um voto de louvor a essa tão útil e mal [compreendida] instituição, a nossa [Penna] esta ao vosso dispor, mas; desde que um motivo de censura dê [logar] a um brado de indignação aos vossos [actos], terei-nos como constantes censor, pois que a nossa divisa é “a imparcialidade”.*⁸²⁵

Na década de 1880, a última do Império já demonstrava por uma série de detalhes um declínio do modelo monárquico. Como a própria enfermidade de Dom Pedro II e um desgaste político e econômico que tivera início nos anos 1870. Com aproximadamente 12 milhões de habitantes, o Brasil diversificava-se e a monarquia já não possuía o vigor político adequado para adaptar-se às transformações correntes. Foi nesse contexto, muito apropriado, que apareceu a peça “O Boato”.

O Boato, de Augusto Fábregas, uma divertida alegoria lançada em 1887 sobre o Estado e seus arranjos institucionais não poderia ficar ileso aos olhos do *Conservatório Dramático*, ele próprio parte dessa estrutura retratada na peça. O preâmbulo que introduz o livro sobre a peça, constitui-se como um documento revelador dessa relação

⁸²³ Quinta Feira 1 de Maio de 1873 – Revista dos Theatros. Folha Hebdomadária, Theatral, critica e litteraria – no 1 RJ: Typ. Acadêmica, 1873. Anno 1 – 01 Mai 1873 n°. 1 Setor de Obras Raras - Biblioteca Nacional.

⁸²⁴ *Idem.*

⁸²⁵ *Idem.*

entre Estado e produtores (autores) mediada pela ação dos membros do Conservatório. Fábregas, uma vez contatado a censura para subir à cena da sua peça, inicia o texto induzindo os leitores à conjecturar sobre os motivos: (...) *Quantas causas terão parecido influir no animo dos censores [theatraes] para vedar a representação da nossa peça!?*⁸²⁶

A partir daí, de forma irônica, apresenta as supostas conjecturas para depois refutá-las, considerando tais argumentos absurdos para a censura da obra. O que de fato provocou a censura foi o capricho da pena do “*Tribunal do Santo [Officio Theatral]*”. Apesar de um pouco longo, vale a pena conferir sua retórica nesse preâmbulo:

- *Deve ser muito [immoral]! Dirão consigo mesmo alguns pacatos burgueses, cuidando logo de impedir que esse [escripto] indigno [cáia] sob domínio das vistas pudicas de suas filhas.*

- *Certamente é [devéras offensivo] isto! [Ajuizarão aquelles] que, como cavaleiros bem educados, lastimam que o [theatro], como qualquer outro gênero de litteratura, sirva de válvula ao insulto grosseiro e torpe.*

- *É um ataque às instituições do Estado esta revista! Exclamarão outros, como bons cidadãos, respeitadores da lei e dos direitos civis e políticos que a bondosa constituição houve por bem condescender em conferir-nos.*

Cada um, enfim procurará encontrar, em alguma causa poderosa, a razão da negativa do Conservatório Dramático à representação d’O Boato. É justo. A lei, que organizou e que rege a censura prévia, armou-se contra as peças que [offendam] a moral, os costumes, ou desrespeitem as instituições do Estado.

Ora, o Conservatório, que negou o visto a O Boato, achou de certo que esta revista estava incursa em algum [daquelles] artigos que o seu código previu e reconheceu capazes de autorizar a [condemnação] de um trabalho dramático.

*Entretanto, nada disso foi o que motivou a negativa da licença, proferida [solemnemente] pelo [infallível], [inexpugnável] e sapientíssimo Tribunal do Santo [Officio Theatral].*⁸²⁷

Como ironia maior Fábregas encerrou o texto agradecendo sua absolvição pelo *Tribunal do Santo Officio Theatral* da acusação de *crime político*.⁸²⁸ É interessante o uso desses termos para designar a ação dos censores, pois, na área política, permanecia a divisão entre conservadores e liberais. O que nos parece lógico é que os *papeis do Conservatório trazem discussões candentes*,

⁸²⁶ Biblioteca Nacional: 79, 3bis, 20 Augusto Fábregas (1859-1893) Petrópolis: Typ. Mercantil de Sudré & C., 1987.

⁸²⁷ Biblioteca Nacional: 79, 3bis, 20 Augusto Fábregas (1859-1893) Petrópolis: Typ. Mercantil de Sudré & C., 1987.

⁸²⁸ Cf. “*Ficamos satisfeito, e demo-nos por muito felizes de haver sido [sómente] a peça [condemnada] ao exílio para fora do [theatro]. E que bem podiam também condemnado a... a qualquer coisa, por crime [político]*”. Biblioteca Nacional: 79, 3bis, 20 Augusto Fábregas (1859-1893) Petrópolis: Typ. Mercantil de Sudré & C., 1987. p VII. (grifo do autor)

*(...) que florescem no coração do Império do Brasil, sobre a formação do público, o lugar do Estado e da subvenção, a qualidade dos atores e a força dos textos. E não será difícil perceber que desta selva e labirinto, boa parte de nossa vida teatral mal se desvencilhou.*⁸²⁹

O controle administrativo do Império estava em descompasso com as necessidades específicas de crescimento e com as forças políticas que começavam a despontar. Um dos fatores mais devastadores para o Império foi o desgaste com instituições como a Igreja Católica⁸³⁰, denominada *Questão religiosa*,⁸³¹ e com o próprio Exército. Esses desgastes provocam novas demandas e, em consequência, um novo posicionamento cultural, veremos que “a cultura (...) chega intelectualmente a uma posição de destaque quando passa a ser uma força politicamente relevante”,⁸³² conforme sinaliza Terry Eagleton.

Quanto ao entendimento da linguagem e dos recursos da dramaturgia, de acordo com Bourdieu, o fato de compreender um código permitido apenas a alguns que o detém, associando um mesmo sentido a essas obras e, por outro lado, retribuir uma mesma compreensão sobre tais obras, seria determinado pelo acesso à “escola” (...) *incumbida de transmitir esta cultura, constitui o fator fundamental do consenso cultural nos termos de uma participação de um senso comum entendido como condição da comunicação.*⁸³³ O próprio Quintino Bocaiúva,

*(...) que ao justificar sua opção pela República, esclareceu que o problema do Império consistia na ausência de oportunidades aos “homens sem fortuna, desajudados de proteções eficazes, unicamente escudados na inteligência”, com os quais o propagandista se identificava.*⁸³⁴

⁸²⁹ LUCCHESI, Marco. *Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de História e Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p 118.

⁸³⁰ Cf. (...) *Em 3 de março de 1886, o jornal O Apóstolo publicava um inflamado editorial defendendo a importância da religião para o florescimento do patriotismo, a “base da grandeza das nações”. Á medida “que se enfraquecia a religião a religião no ponto, enfraquecia-se também o patriotismo”; reinavam a “decadência” e a “dissolução social” (...).* ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999. p 311.

⁸³¹ Cf. De acordo com o *Dicionário do Brasil Imperial*, a *Questão religiosa*: “Constituiu na superfície, um conflito de jurisdição dos Bispos do Pará e de Pernambuco com o poder civil, que, de 1872 a 1875, envolveu a imprensa e, mobilizou considerável parcela da população. No entanto, nas profundezas, agitou uma série de tensões que envolviam a concepção e a prática da religião no Império, contribuindo decisivamente para abalar a monarquia. No âmbito mais geral, a questão religiosa não pode ser compreendida sem referência à instituição do padroado, no Brasil, e a posição da Santa Sé, na Europa, naquele momento.” In VAINFAS, Ronaldo (org). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p 608.

⁸³² EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 42.

⁸³³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 206-207.

⁸³⁴ Bocaiúva apud ALONSO, A. M. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p 108.

Diante do processo de transição para a República, as instituições, principalmente, nas suas regras de agregação, aparecem enfraquecidas. Porém, dado o descompasso entre o Estado e o Conservatório, essa transição ocorreu de forma pacífica, com o trabalho do *Conservatório Dramático* sendo realizado, em tese, como sempre fora. As ações políticas não tiveram, nessa transição, o objetivo de estabelecer um controle sobre os signos de uma sociedade tão heterogênea para assim controlar seu “suporte material da ideologia”. Embora, principalmente, para aqueles, diretamente envolvidos, houvesse muito significado estabelecer regras republicanas para as artes. Eugênio Bucci, analisando a produção cultural a partir de Bakhtin, para quem o *signo é uma categoria material*:

(...) *signo é o suporte material da ideologia (...) fala em “material” não como sinônimo de concreto, corpóreo, físico, mas no sentido de uma categoria possível de ser tratada dentro do campo do materialismo histórico. O signo é um produto material do trabalho humano por assim dizer.*⁸³⁵

Para Renato Ortiz, os significados “necessitam” da interlocução das instituições, através *desses mediadores que são os intelectuais. São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcendem.*⁸³⁶ Raymundo Faoro⁸³⁷ citando o *Quincas Borbas* de Machado de Assis afirma que essa elite “deslocada” da *boa sociedade*⁸³⁸ cujos atores, corporificada na figura do Imperador, tem dois grandes momentos: o baile *da Ilha Fiscal e as bodas imaginárias de Rubião (Quincas Borbas)*, pois a

(...) *burguesia insegura de sua força e de seus poderes, nobilita-se e se afidalga por todos os meios, pela imaginação, falsificação ou imitação. Sob esta sombra, cresceu o constrangido acatamento a uma aristocracia, sem raízes e sem tradição. Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida.*⁸³⁹

De acordo com Guiddens, *a (...) modernidade é uma ordem pós-tradicional, mas não uma ordem em que as certezas da tradição e do hábito tenham sido substituídas*

⁸³⁵ *O espetáculo e a mercadoria como signo* por Eugênio Bucci In. NOVAES, Adauto. (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora do SENAC, 2005. p 222.

⁸³⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p 140-141.

⁸³⁷ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001, p 175.

⁸³⁸ Cf. “boa sociedade” é uma expressão do século XIX usada para definir os homens e as mulheres livres e brancos que tanto se reconheciam como se faziam reconhecer como membros do “mundo civilizado”. A característica principal da “boa sociedade” era o fato de constituírem-se como homens livres pobres, sociedade política. Com o objetivo político de ordenar a sociedade.

⁸³⁹ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001, p 175..

*pela certeza do conhecimento racional,*⁸⁴⁰ nesse sentido, por um lado ainda exista uma fidelidade às tradições do Império, principalmente por parte daqueles que ocupavam as cadeiras institucionais e, por outro lado essa tradição e esses hábitos não foram abandonados imediatamente. Esse movimento de ruptura dos atores com os ideais do Conservatório Dramático que teve início com a geração de 1870, quando começou a crítica à prática cívico-ideológica, mas essa crítica preserva aquelas funções do teatro mais caras ao Estado Imperial, ou seja, promover a instituição da moral, da condenação dos maus costumes em harmonia com os interesses nacionais.

Na corte, os debates da década de 1880 eram travados nas ruas, praças e principalmente, nos cafés da cidade imitando os encontros intelectuais da Paris de Baudelaire, onde, de acordo com Maria Tereza Chaves de Mello:

*Nelas se desencadearam as grandes campanhas da Abolição e a da República, numa renovada forma de se fazer política, que lembrava aos mais velhos os anos da Regência, pelo o que se cunhou a expressão "reviver liberal". A difusão da nova cultura ficou por conta da centralidade da Corte na vida do país. E a vida da Corte pulsava na apertada rua do Ouvidor (e redondezas), onde se concentravam as redações dos jornais, as editoras, as livrarias, os grandes magazines, o comércio e mais os cafés e confeitarias, os hotéis e os teatros. Ao mesmo tempo mundana e intelectual, a rua do Ouvidor era o palco dos grandes acontecimentos nacionais e a passarela da sociedade fluminense, a "grande artéria da civilização do Brasil".*⁸⁴¹

Alheio às manifestações poéticas, ao tilintar dos talheres nos salões e, ao manejo prudente dos pincenês no teatro que era, obrigatoriamente, sua natural extensão, havia na vizinhança, certamente, ritmados tambores e cantoria. Segundo José Murilo de Carvalho, havia *no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular. Só que este mundo passava ao largo do mundo oficial da política. (...) A participação que existia era de natureza antes religiosa e social e era fragmentada.*⁸⁴² Portanto, esse apelo sonoro, ainda que distante, nas aprazíveis vilas e chácaras, era algo próximo já que fazia parte da tradição dos brasileiros, deveria, assim, produzir nos frequentadores dos salões alguma espécie de sentimento nostálgico, embora dificilmente pudessem confessá-lo publicamente, pois principalmente a partir da década de 1870, no limiar nascimento da República, estava consolidado um modelo exógeno:

⁸⁴⁰ GUIDDENS, Antony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p 10.

⁸⁴¹ MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A modernidade republicana*. Tempo vol.13 n. 26 Niterói 2009

⁸⁴² CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p 31.

*O endeusamento do modelo parisiense é concomitante ao desprestígio de nossas tradições. Vive-se o apogeu da ideologia cientificista que transforma a modernidade em um verdadeiro mito, cultuado pelas nossas elites. Mais do que nunca a cultura popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactua com os valores da modernidade.*⁸⁴³

Segundo o Relatório do Império, o decreto de nº 4.666, oficializado em 4 de janeiro de 1871, incumbia o *Conservatório Dramático Brasileiro* de realizar dois fins: o primeiro de evitar, examinando todas as peças que houverem de ser representadas,

[...] e tendo inspeção 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.

Um conjunto de discursos nos permite perceber a efetivação de questionamentos políticos associados às condições da condução política do Império, em 1870 e em 1873, Tobias trata do isolamento político das Províncias, em relação ao Império, justificando ser esse isolamento, a causa de um desarranjo nas políticas públicas “*A capital, donde partem as leis e os regulamentos e os avisos e as ordens secretas e todo este tecido administrativo que nos embrulha, não é uma fonte de idéias, não é uma capital do pensamento*”. De outro lado fatores econômicos e sociais corroboram para tais mudanças de ordem cultural. O teatro como forma de lazer, fonte de distração e encantamento, passou a gerar lucros e procurar, naturalmente, a liberdade do “*negócio da arte*”, razões suficientes para o aparelhamento que a cidade vai ganhar na área teatral, de acordo com Max Fleiuss, com os novos espaços:

(...) o Lucinda, fundado por Furtado Coelho, de aspecto campestre, com 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 localidades em galerias nobres e 200 gerais; o Recreio Dramático, do ator Dias Braga; e o Apollo, à Rua do Lavradio, fundado pelo grande artista dramático Guilherme da Silveira, sucessor de João Caetano no Teatro S. Pedro de Alcântara, com lotação para cerca de 1.500 pessoas, sendo uma ordem de camarotes de 400 cadeiras de platéia; hoje transformado

⁸⁴³ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988. p 8.

*em escola pública “Celestino da Silva”, por seu finado proprietário, que, para esse fim, o legou à Prefeitura.*⁸⁴⁴

Muito diferente de outrora quando havia pouquíssimos teatros e, suas estruturas eram precárias. Agora, muito em função dos espetáculos mais chamativos, novas casas surgiram não só por iniciativa do Estado, mas como projetos de empresários que viram nesse seguimento uma oportunidade de lucrar. Por outro lado, havia a defesa, no plano intelectual, de que a “popularização” do teatro era um estágio no caminho para que ele se tornasse “*fecundo e reformador*”. No artigo “*A flor-de-lis*” do *Jornal Gazeta da tarde*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1882:

*(...) em semelhantes condições, quando o teatro não atingiu ainda a posição que lhe compete no meio seriamente constituído; é infantil, é quase ridículo, exigir que ele seja moral, fecundo e reformador. Suas senhorias querem teses discutidas em cena, querem criação de tipos, querem crítica de costumes, querem modelos de moral; de acordo. Acho que tudo isso é muito e principalmente para quem escreve para quem representa; mas por amor de Deus, convém saber qual é o público com que se pode contar para semelhante coisa? Ou qual é o governo que está disposto a sustentar os teatros e proteger as peças nacionais?*⁸⁴⁵

O processo de modernização acarretou na capital do Brasil, a segmentação e o distanciamento espacial entre grupos da população. O instrumento usado para esse fim foi o Código de Postura, um meio de viabilizar, através de medidas segregacionistas, as transformações de caráter urbanístico e arquitetônico. Os lugares que antes se caracterizavam pelas “permanências coloniais” cederam lugar às ruas largas, alinhadas e com esgoto pluvial.

A historiografia do teatro brasileiro, com referência ao *teatro ligeiro*, leva em consideração primordialmente as experiências de *teatro musicado*, preponderantes na virada do século e que iam do declamado ao cantado, da revista, à opereta, à burleta. Para nosso intuito de discutir as relações entre práticas autorais e práticas sociais no âmbito do cômico popular no Brasil, podem adquirir valor especial algumas considerações de Décio de Almeida Prado sobre o chamado *teatro ligeiro*, em sua *História concisa do teatro brasileiro*, particularmente no capítulo *A passagem do século: a burleta*. Torna-se relevante para nossa discussão a respeito da *autoria* em

⁸⁴⁴ *Revista Dionysos: Estudos Teatrais*- ano VI – Fevereiro de 1955 – número 6. p 41.

⁸⁴⁵ *Gazeta da tarde*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1882 apud. FARIA João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 2001.p. 578.

âmbito teatral popular o fato de o Autor destacar um exemplo dramaturgico que ocupa lugar privilegiado indiscutível na história do teatro brasileiro. Ressalte-se ainda, pela importância que adquire para a nossa perspectiva de levar em conta *as práticas sociais artístico/teatrais* do período, o fato de o mesmo autor nos dizer que “cada teatro possuía, com a sua pequena orquestra e coro, o seu corpo mais ou menos estável de comediantes, podendo passar, conforme as razões da bilheteria, do teatro falado ao musicado, e vice-versa, porém sem pular diariamente de um gênero a outro”.⁸⁴⁶

Conforme Margareth Rago, a representação do pobre está estruturada em função de ser este o outro da burguesia limpa e civilizada; a partir de sua moradia, sua família, seus hábitos serão desenvolvidos práticas higiênicas e disciplinadoras, que compõem o que a autora chama de uma "pedagogia totalitária".⁸⁴⁷ Essa “pedagogia” pode muito bem, em termos simbólicos, dar a entender a forma republicana a ser adotada na “tapera de Santa Cruz”.

Percebemos nesse processo de transição da Monarquia para a República, que a questão religiosa assumiu um papel importante ao colocar em duvida uma “identificação de princípios”, da outrora parceria de objetivos entre a esfera religiosa e o poder político. Constituindo, por longo tempo, ainda que salvaguardado por acordos,⁸⁴⁸ Estado e Igreja uma estrutura institucionalizada de unicidade, objetivando manter a ordem:

“A Igreja contribui para a manutenção da ordem política, ou melhor, para o reforço simbólico das divisões dessa ordem (...) pela imposição e inculcação dos esquemas de percepção, pensamento e ação objetivamente conferidos às estruturas políticas e (...) tendentes a conferir a tais estruturas a legitimação suprema que é a ‘naturalização’, capaz de instaurar e restaurar o consenso acerca da ordem do mundo mediante a imposição e a inculcação de esquemas de pensamento comuns, bem como pela afirmação ou pela reafirmação solene de tal consenso por ocasião da festa ou da cerimônia religiosa (...).”⁸⁴⁹

Quanto maiores são as mudanças maiores os sentidos de estranhamento no âmbito institucional, gerando nos atores uma instabilidade no agir. Preocupados em

⁸⁴⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999. p 144.

⁸⁴⁷ RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar; a utopia da cidade disciplinar* (Brasil 1890-1930). São Paulo: Paz e Terra, 1997. p 175.

⁸⁴⁸ Cf. de acordo com Antonio Carlos do Amaral Azevedo, “(...) *As relações entre o Estado e Igreja eram de longa data, regulamentada pelo sistema do Padroado*” que dava ao Imperador não só o direito de indicar os prelados destinados a ocupar cargos eclesiásticos importantes como o de aprovar ou não os atos da Santa Sé nesse sentido. AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de Nomes, Termos e Conceitos Históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p 377. Para outras informações sobre a instituição do *Padroado*, consultar o verbete no mesmo dicionário na página 340.

⁸⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p 70.

manter a instituição de pé, não percebem essa força do “devir” histórico desalojando as antigas convenções e instalando outras. O fato, como nos apresenta Silvia Cristina Martins de Souza, a partir dos anais da história é que o Conservatório Dramático sobreviveu às duras penas até 1887,

*(...) quando foi oficialmente dissolvido, o Conservatório lutou até os últimos dias para conquistar uma credibilidade da qual, de fato, pouco desfrutou. Filha de certo espírito de época e inserida 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 entre intelectuais e relações de poder, pelo menos não da forma como seus criadores haviam imaginado.*⁸⁵⁰

Enfim, numa paráfrase invertida de Marshall Berman,⁸⁵¹ podemos formular a seguinte sentença: desses arranjos institucionais que consolidaram, num período da história, a organização da sociedade a partir da confluência de estruturas simbólico-religiosas que, apesar dos conflitos parecia tão sólido, se desmancha no ar! O símbolo dessa tarefa comandada pelas instituições do Império ficou registrado, como relata Max Fleiuss no que concerne à cultura da cena teatral, no Apolo de Guilherme da Silveira, teatro que ficava na Rua do Lavradio, “*Na fachada do Apolo existiu uma placa de mármore comemorativa da passagem por esse teatro da genial artista francesa Sarah Bernard*”.⁸⁵²

⁸⁵⁰ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p 213.

⁸⁵¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1986.

⁸⁵² *Revista Dionysos: Estudos Teatrais*- ano VI – Fevereiro de 1955 – número 6. p 41.

Conclusão:

*Mais que das intenções, eu gostaria de apresentar a paisagem de uma pesquisa, e por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo.*⁸⁵³

O desenvolvimento das políticas de controle no período imperial brasileiro deve partir de um estudo sobre a interação do campo de produção dos intelectuais e das instituições criadas para acolhê-los e, principalmente, o público e a recepção desses produtos simbólicos.

A importância simbólica do teatro na construção de sociedade é inegável, conforme comprovam os estudos desde a antiguidade. No caso do Brasil do século XIX, essa importância justificou a criação de uma instituição, cujo propósito, visava estabelecer regras para o desenvolvimento da dramaturgia e a realização cênica. No desenvolvimento do trabalho foi possível perceber um propósito institucional do *Conservatório Dramático* através da ação dos seus componentes.

Nesse sentido o trabalho representa uma reflexão sobre a história social do teatro no Brasil, pois a criação e os propósitos do *Conservatório* refletem a importância institucional do teatro para a sociedade. Dada a importância para as sociedades da consolidação das instituições no século XIX para o desenvolvimento e sobrevivência do próprio Estado-Nação, é importante demarcarmos nosso ponto de partida, situando esse tempo-espaço de onde partimos em direção ao objeto, o *Conservatório Dramático Brasileiro*, pois isso nos ajuda a compreender e mensurar a importância das instituições e conseqüentemente reforça a necessidade do seu estudo.

Assim, em termos metodológicos, nos colocamos contrários à perspectiva de Edmund Burke e os racionalistas ilustres de seu tempo, responsáveis por uma visão conservadora que compreendia a história da humanidade *como um ciclo perpétuo no qual a barbárie cedia lugar à civilização para (novamente) ser substituída, (...) pela “barbárie”, à medida que a civilização decaía, enfraquecia, tornava-se corrupta e inundada pela “luxúria”, o mal mais temido no século XVIII.*⁸⁵⁴

Acreditamos, por outro lado, na dialética do sentido histórico, a partir do qual faz sentido esse estudo de uma instituição do século XIX. Parafraseando T.S. Eliot para

⁸⁵³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005. p 35.

⁸⁵⁴ PAGDEN, Anthony. *Povos e Impérios: uma história de migrações e conquistas, da Grécia até a atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p 137.

quem “o sentido histórico envolveria não só uma percepção da condição histórica herdada pelas sociedades, mas também de um sentido histórico latente na contemporaneidade”,⁸⁵⁵ assim, diante das distâncias que nos separam da instituição do século XIX, precisamos dimensionar o significado do *Conservatório Dramático* para a sociedade atual. Digo isso, também, em função da crise institucional deflagrada segundo Zygmunt Bauman,⁸⁵⁶ pela chamada liquidez das relações impostas, pelas *forças da globalização*.⁸⁵⁷ Esse mesmo processo é também assinalado pelos sociólogos Stuart Hall, ao classificar esse “*sujeito pós-moderno*”⁸⁵⁸, e Richard Sennett,⁸⁵⁹ entre outros.

Um dos fatores que observamos na trajetória do *Conservatório Dramático* é a ausência de critérios que pudessem, no seu conjunto, convergir para algo com certa logicidade que as instituições geralmente apresentam. Ou seja, a censura do instituto sobre a produção artística teve as mais diferentes motivações, muitas vezes defendendo uma suposta ordem social, censurando as críticas às instituições políticas e religiosas; outras vezes coibindo, num exercício de superioridade, as expressões populares, as sátiras e as ironias que colocavam na berlinda as autoridades instituídas e, muitas vezes, defendeu também um moralismo para satisfazer nossas elites conservadoras.

Assim, a partir de Bourdieu, somos levados a pensar que os atores sociais investidos com a missão da “censura” e controle do poder simbólico, utilizaram da prerrogativa dessa investidura para atender, nas suas esferas de atuação e a cada

⁸⁵⁵ Cf. tomo emprestado aqui essa ideia colhida por Silvano Santiago em SANTIAGO, Silvano. “*Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo*” In BORHEIM, Gerd; BOSI, Alfredo (Orgs.) *Cultura Brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1987 p 121.

⁸⁵⁶ Cf. *Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman: “Ocorrem mudanças e os deslocamentos aparentemente aleatórios, fortuitos e totalmente imprevisíveis daquilo que, por falta de um nome mais preciso, chamamos de”forças da globalização*”. *Elas transformam a ponto de tornarem irreconhecíveis, e sem aviso, as paisagens e perfis urbanos a nós familiares em que costumávamos lançar as âncoras de uma segurança duradoura e confiável.*” BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p 100.

⁸⁵⁷ (...) *uma das características mais importantes da modernidade em seu estado “sólido” era uma visão a priori “estado final” que seria o ponto culminante dos esforços coerentes de construção da ordem, ponto no qual se deteriam – fosse ele um estado de “economia estável” de um “sistema em equilíbrio”, de uma “sociedade justa” ou um código de “direito e ética racionais*”. BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p 69.

⁸⁵⁸ Cf. “*Transformar: O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam*” HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p 07-22.

⁸⁵⁹ Cf. *Segundo americano Sennett: “O sistema de poder que se esconde nas modernas de flexibilidade consiste em três elementos: reinvenção descontínua de instituições; especialização flexível de produção; e concentração de poder, sem centralização.*” SENNETT, Richard. *A corrosão do Caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p 54.

momento à diversidade de conveniências da própria sociedade em formação, transformando-se num *campo*⁸⁶⁰ estabelecido dessa elite cultural. O que singulariza essa postura é que essa atuação foi no sentido de consolidar e validar as perspectivas de uma classe hegemônica.

Ao estender o estudo do *Conservatório Dramático* para além dos seus 37 anos de existência, buscando nas respectivas fases, uma correlação com os processos históricos, nosso objetivo foi estabelecer uma conexão fundamental com os atores que, enquanto pertencentes a práticas culturais comuns, foram os arquitetos da instituição. Nesse sentido, foi possível perceber, a partir dos esforços desses atores sociais, o desenvolvimento da sociedade brasileira nos seus aspectos sócio-culturais. A partir das hipóteses formuladas podemos elencar três momentos que nos ajudam a responder algumas dúvidas que guiaram a produção desse trabalho, como a duplicidade de conflitos existentes: nas mudanças operadas na transição do espaço colonial para o novo um espaço-sede do império português e, no mesmo sentido, na transição de uma ex-colônia para um Estado independente. Nesse objetivo de perceber o processo de organização do controle sobre teatro vimos que o *Conservatório Dramático* efetivou uma vontade expressa de um grupo social.

Num primeiro momento, procuramos identificar a formação de um grupo como demanda de *habitus* de classe. É a partir desse grupo, ou como proposta dos seus atores que vimos emergir o *Conservatório Dramático*, como uma reserva limítrofe entre o que era representado e o que, na visão desse grupo, “deveria” ser representado. De início procuramos analisar a formação desse grupo e, para essa tarefa nos servimos de Bourdieu, principalmente quando o autor analisa os processos de apreensão simbólica como fundamento de hierarquização da sociedade. Agindo para constituir-se, a partir de uma “linguagem comum” numa comunidade simbólica que manifesta, entre si, códigos pertinentes.

Ainda no primeiro capítulo convêm realçar a organização institucional do Conservatório, principalmente as dificuldades impostas pelos parâmetros estabelecidos para sua jurisdição. Pelo que estudamos havia, na época da primeira fase do *Conservatório Dramático*, uma preocupação com as reuniões, ajuntamentos, por parte das autoridades imperiais, tendo em vista que o Brasil estava “superando” um período de turbulências políticas após o período regencial.

⁸⁶⁰ Cf. *O termo do vocabulário teórico bourdieusiano, implica a compreensão de estruturas sobre as quais predomina um determinado conjunto de idéias.*

No segundo capítulo a entrada de novos atores e a permanente troca com os autores realistas, principalmente franceses, traz de fato o Realismo para o Brasil. As mudanças que esse movimento provoca, sugerindo um amadurecimento dos produtores nessa chamada, segunda fase do *Conservatório* que, influencia nos critérios para os pareceres censório. Nesse período, com o teatro de revista que reverbera em forma sintética as principais críticas às instituições, governantes e personagens da sociedade brasileira, colaborando para uma identificação dos traços característicos dessa sociedade.

No terceiro capítulo, nos encontramos às portas da República e todo o significado disso reflete-se nos questionamentos institucionais, aqui, onde nos faltaram documentos específicos do *Conservatório Dramático*, buscamos compreender a atuação do Conservatório através dos textos dos seus principais colaboradores. O que fica claro nesse momento é que diante das idéias republicanas, o discurso recorrente é de que todas as instituições do período imperial pareceriam antiquadas, embora como uma forma recorrente na história institucional brasileira, não existe uma rompimento unilateral, mas sim adaptações desses atores sociais às novas condições.

REFERÊNCIAS:

Lista de Fontes:

Arquivos: Fontes digitalizadas:

Segundo informação disponibilizada no próprio Arquivo Nacional, essas Fontes digitalizadas fazem parte do **Latin-American Microform Project (LAMP)** no **Center for Research Libraries (CRL)** foi desenvolvido para produzir imagens digitais de séries de publicações emitidas pelo Poder Executivo do Governo do Brasil entre 1821 e 1993, e pelos governos das províncias até o fim do Império em 1889. O projeto proporciona acesso via internet aos documentos, facilitando sua utilização por pesquisadores. Os documentos foram “escaneados” de cópias de microfilme e de originais. As imagens foram gravadas em formatos GIF e TIFF com resolução de 100 pontos por polegada (dpi).

1- Relatório do Império Artigos do relatório do Ministério dos Negócios do Império
Todo ministério federal emite um relatório anual resumindo as suas atividades. O acesso é por ministério, por ano e, existindo, pelo índice.

Rel. de 1856, p. 75-76 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1729/000077.html>

Rel. de 1862, p. 15 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1735/000017.html>

Rel. de 19 de Janeiro de 1882, p. 118. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1747000119.html>

Rel. de junho de 1877. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1743/000010.html>

2 - Almanak

O Almanak foi publicado anualmente pela Corte Real entre 1844 e 1889. Relacionava os documentos oficiais da Corte e dos ministérios. Eram incluídos também seções sobre os oficiais provinciais do Rio de Janeiro e ainda um suplemento cobrindo um leque de informações sobre a legislação, dados do censo e propaganda comercial.

- Almanak 1889 <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1889/00001418.html>

- Almanak 1888, p 1540. <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1888/00001339.html>

3 - Biblioteca Nacional, *Jornal do Comércio*, 8 de janeiro de 1846 (Folhetim).
<http://www.unirio.br/mpb/bib/>

Em janeiro-fevereiro de 2008 a coordenadora do projeto, Martha Ulhôa, como Visiting Resource Professor do Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, da University of Texas – Austin iniciou a coleta de dados no *Jornal do Comercio* na Biblioteca Benson daquela universidade. Alunos do PPGM da UNIRIO coletaram outros dados, como uma forma de contato com fontes primárias de pesquisa sobre o século XIX. Todos eles, bem como a bolsista de IC têm realizado trabalhos a partir de “motes” encontrados nesse banco de dados. Contribuíram nesta fase com coleta e inserção de dados do *Jornal do Comercio*, entre 1827 (ano da sua fundação) e 1910 (data limite para coleta de dados, considerando o “longo século XIX”):

Biblioteca Nacional: seção de manuscritos

Referência I-8, 28,71 A. Data: 22/02/1864.

Referência I- 8, 17,48.

Referência I-8,22,55 A.

Referência 4,3,30. Data: 12/03/1843

Setor de Obras Raras:

Jornal Atualidade. 16 de abril de 1859. Biblioteca Nacional.

Antonio Ennes. O conservatorio dramatico do Rio de Janeiro e o Drama Os lazaristas – Carta ao Sr. Conselheiro Cardoso de Meneses. Lisboa – Typographia do Jornal – O Paiz, 1875.

Artigos orgânicos do CDB, 1, 2, 18, 94.

79, 3bis, 20 Augusto Fábregas (1859-1893) Petrópolis: Typ. Mercantil de Sudré & C., 1987. p VII.

Arquivo Nacional:

Referência: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E E.⁷ 9. (Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático)

Referência: Códice 327, f. 69. (Polícia da Corte).

Martins Pena:

PENA, Martins. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965.

_____, Martins. *Comédias: Judas em Sábado de Aleluia*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1956.

Machado de Assis

ASSIS, Machado in “*Gazeta de Holanda*”, 29 de outubro de 1887, Crônicas, Ed. Jackson.

_____, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: J.Aguilar, 1997, 3.v.

_____, Machado de. Machado de Assis: crítica, Notícia da atual literatura brasileira.

São Paulo: Agir, 1959. (p. 8 - 34: Instinto de Nacionalidade). (1ª ed. 1873).

_____, Machado de. *Pareceres*. MINC - Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro - Rio de Janeiro, março de 1863.

_____, Machado de. "O teatro de Alencar". In *Obra Completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, v.3, 1997.

_____, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938. Biblioteca Nacional – Setor de obras raras. (Publicado originalmente de 29/03/1860 a 1879) *

*Utilizei também a fonte digitalizada

http://www.academia.org.br/abl_minisites/media/Críticas_Teatrais.rtf).

Jornais e periódicos:

Revista Acadêmica: Jornal político, litterario e scientifico. Redatores Miguel Lemos e Joachim da Cunha Rio de Janeiro: Typografica Comercial – Anno I – n 1, 15 de março de 1873. Biblioteca Nacional, PR SOR 03426 [1]

Revista dos Theatros. Folha Hebdomadária, Theatral, critica e litteraria – no 1 RJ: Typ. Acadêmica, 1873. Anno 1 – 01 Mai 1873 nº. 1 Setor de Obras Raras - Biblioteca Nacional.

Revista Acadêmica: Jornal político, litterario e scientifico. Redatores Miguel Lemos e Joachim da Cunha Rio de Janeiro: Typografica Comercial – Anno I – n 1, 15 de março de 1873. In Biblioteca Nacional, PR SOR 03426 [1].

O Paiz: Folha política e imparcial. Rio de Janeiro: Typografica Imparcial – Anno I - 05, março de 1875. In Biblioteca Nacional, PR SOR 03426 [1].

Documentos diversos da época

ALENCAR, José. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1988.

CUNHA, Herculano A. *A prostituição na Cidade do Rio de Janeiro*. Tese apresentada à faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, RJ, Typ. Imparcial de F. Paula Brito, 1845.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Crônica da Semana*. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861.

_____, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MENESES, Agrário de. *Carta dirigida ao Secretário do Conservatório do Rio de Janeiro (1857)* Revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, número 6, dezembro de 1945.

NORTE, Amália Proença. *Altas figuras do Império: Freire de Andrade, António Enes, Mouzinho, Salvador Correia, Pero da Covilhã, Serpa Pinto, Paiva Couceiro, João de Almeida*, Ed. Império, Lisboa, 1940. p 284. *Biblioteca Nacional – Setor de obras raras*.

VELASCO, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e. *A mulher*. Rio de Janeiro, 30 nov., 7 e 14 dez. 1873. (Biblioteca Nacional Setor de Obras Raras)

JUNIOR Araujo Filgueiras *Código do Processo no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1874.

Dicionários:

BASTOS, Sousa. *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra: Minerva, 1994 (edição fac-similada).

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre; **COUTY**, Daniel; **REY**, Alain. *Dictionnaire des écrivains de Langue française. (M – Z)*. Montreal, Quebec: Larousse/VUEF, 2001.

MACHADO, Ubiratam. *Dicionário de Machado de Assis* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

ROHMANN, Chris. *O livro das Idéias: um dicionário de teorias, conceitos, crenças e pensadores, que formam nossa visão de mundo*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

VAINFAS, Ronaldo e **NEVES**, Lúcia Bastos Pereira das. *Dicionário do Brasil Joanino 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____, Ronaldo (org). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

GUINSBURG J.; *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Editora do SESC, 2009.

Artigos em Revistas:

ARÉAS, Vilma. *A Comédia no Romantismo Brasileiro*: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *NOVOS ESTUDOS CEBRAP* 76, novembro 2006.

BORGES, Valdeci Rezende. *A Cidade do Rio de Janeiro imperial: construindo uma cultura de corte* Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 1, 2005.

CARVALHO, José Jorge. “*O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*” *O Percevejo* – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000. (ano 8. N.8)

DAMASCENO, Darcy. *Martins Pena e o Conservatório Dramático* in Revista do Livro 8, ano II: dezembro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro MEC - 1957.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “*Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional*” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 1, 1988.

MARINHO, Cristina M. de. “*Os Apóstolos das trevas*” no teatro português: anticlericalismo e intervenção progressista nos anos 70 do século XIX. Revista: Intercâmbio. N. 6 Universidade do Porto. (1995).

MOREL, Marco. *O Teatro na Corte, Palco de Conflitos Políticos*. Anais da ANPUH, História e Violência, pg. 437, Belo Horizonte, 1996.

MATIAS, Glauber Rabelo. *Intelectuais como missão: revisitando Karl Mannheim*. Revista Urutágua (UEM). 2006.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A modernidade republicana*. Tempo vol.13 n. 26 Niterói, UFF, 2009.

MOREL, Marco. Papéis *incendiários*, gritos e gestos: a cena pública e a construção nacional nos anos 1820-1830. Revista *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002.

NORONHA, Gabriel Vieira. **ROCHA**, Luiz Guilherme Burlamaqui Soares Porto. *Elias e Bourdieu - Para uma sociologia histórica, ou seria uma história sociológica?* Revista *Habitus*: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2008.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Ópera e Celebração: os espetáculos da corte portuguesa no Brasil*. Acervo: Revista do Arquivo Nacional Vol. 21 Número 01 – jan./jun. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

PAES, Maria Paula Dias Couto. *O teatro do controle: O domínio social e político na América Portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Colóquios, 2008.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

QUINTILIANO, Aimberê *Instintos e Instituições a vida e o Governo de si*: Ethos, Logos, Nomos. Revista Teias.

RABETTI, Beti. “História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições”. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998. (N.2)

_____, Beti. “Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas”. In: *O Percevejo* – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000. p 3-18. (ano 8. N.8)

RODRIGUES, Jaime. – *As idéias e as palavras. Notas sobre a identidade cultural de L. C. Martins Penna*. II Concurso Nacional de Monografias, 1977. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1979.

ROMPATTO, Maurílio. *Algumas considerações acerca das contribuições de Michel de Certeau, Michel Foucault, René Remond, Roger Chartier e Pierre Bourdieu para a teoria da História*. Revista *Akrópolis*, v. 10, n. 3, jul./set., 2002

SUASSUNA, Ariano. “Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro”. In: *O Percevejo* – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000. (ano 8. N.8)

SANTOS, Silvia Pereira. *Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho*. DARANDINA revisteletrônica – PPG/Letras / UFJF – volume 2 – número 1. Maio 2009.

SLEMIAN, Andréa. *Os canais de representação política nos primórdios do Império: apontamentos para um estudo da relação entre Estado e sociedade no Brasil (c.1822-1834)* Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 34-51, 2007.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cá estou outra vez em Cena: Diálogos políticos nas “Scenas Comicas” de Francisco Correa Vasques*. Sæculum – Revista de História [12]; João Pessoa, jan./ jun. 2005.

VARGAS, João Tristan. *Hayden White, a ironia e os Historiadores*. Revista História Social: Campinas - SP N O3, 1996.

Dissertações e Teses:

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejo, no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado em Antropologia. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 1998.

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. PPG/IFCS *História Social do Piano-Nacionalismo/Modernismo: Rio de Janeiro 1808/1922*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”*. Dissertação de mestrado. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

NEVES, Tania Brandão Pereira. *Martins Penna e a questão do Teatro nacional*. II Concurso Nacional de Monografias, 1977. Rio de Janeiro, SNT, 1979.

KOSOVSKI, Ricardo. *Teatralidade como matriz comunicacional – novas percepções*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2001.

VENTURA, Dayse Mary do Carmo – *Quem ri consente: A construção da Sociedade Imperial no Riso de Martins Penna*. Dissertação de mestrado. Niterói, UFF, 1993.

Bibliografia Geral:

ABREU, Márcia; ACHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs.) *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas – Campinas, SP: Mercado das Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALBI); São Paulo, SP: Fapesp; 2005. (Capítulos: *O Entremez nos Palcos e nos folhetins* por Orna Messer Levin e, *A censura, a circulação e a posse de romances na América portuguesa (1722 – 1822)* por Luiz Carlos Villalta).*

ABREU, Martha. *A O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp. 1999.

AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

_____, Flávio (Org.). *Antologia do Teatro Brasileiro: A aventura Realista e o Teatro Musicado*. São Paulo: Editora do SENAC, 1998.

ALENCASTRO, Luis Felipe. *O trato dos viventes – Formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil império*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

AMARAL, Andrey de. *O Máximo e as máximas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro. Editora Ciência Moderna, 2008.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANDRADE, Manuel Correia *Pereira da Costa, o homem e a obra*. Recife: CEPE. 2001.

APOSTILIDÉS, Jean-Marie, *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília: Editora da UNB, 1993.

ARAÚJO, Maria Marta. *Com quantos tolos se faz uma república?* Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, (Capítulo V: *Afiando a tesoura satírica*).

ARÉAS, Vilma Sant’Ana. *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Penna*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BAREMBLITT, Gregório F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: Enciclopédia Einaudi: Anthropos; Homem, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, v. 5.

BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Adendo: Metodologia das Ciências Humanas).

BAUDRILLIARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- _____, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como pensador: um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera Lúcia Amaral. (Orgs.) *Modos de Governar: Idéias e Práticas no Império Português. Séculos XVI-XIX*. São Paulo, Alameda, 2005. (Capítulo: *Administração e governo: uma reflexão sobre o vocabulário do Antigo Regime* por Pedro Cardim).
- BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____, Gerd; BOSI, Alfredo (orgs.) *Cultura Brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Funarte, 1987. (Capítulo: *Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo* por Silvano Santiago).
- BOXER, Charles R. *O Império Marítimo Português 1415-1825*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRANDÃO, Carlos da Fonseca. *Norbert Elias: formação, educação e emoções no processo de civilização*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BURDEAU, Georges. *O Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BURKE, Peter. *A arte e conversação*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- _____, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- _____, Peter. *Variiedades de uma história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhias das Letras, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- _____, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BUZZI, Arcângelo R. *A identidade humana: modos de realização*. Petrópolis: 2002.
- CAFEZEIRO, Eduardo e GADELHA, Carmem. *História do teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: Editora da UERJ: FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2v.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. (Capítulo: *História Social* por Hebe Castro).

- CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)* Rio de Janeiro: Odisséia, 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. (org) *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (Capítulos: *As Conferências radicais do Rio de Janeiro: novo espaço de debate* por José Murilo de Carvalho; e *A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil* por Manuel Luiz Salgado).
- _____, José Murilo de. *A Construção da Ordem: A Elite Política Imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. (Capítulo 8)
- _____, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____, Manuel. *O poder da Identidade* São Paulo: Paz e Terra, 2008. Vol. 2.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil Salomão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (Capítulo: *A História do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis* por John Gledson).
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre as práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CONSTANT, Oscar. *Repertório Crítico da Literatura Teatro – Brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença, 1978.
- COSTARIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DEL BRENNA, Giovanna Rosso. (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985. (Capítulo: *As transformações urbanas do século XIX* por Maria Pace Chiavari).
- DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial: São Paulo*: Brasiliense, 2000.
- DIEHL, Astor Antônio, *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DOLHNIKOFF, Miriam. *O pacto Imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX*. São Paulo: Globo, 2005.
- DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: Editora da EDUSP, 2007.
- DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso; ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- EAGLETON, Terry. *Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Vol. 2
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

- _____. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- _____, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993.
- _____, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2001.
- _____, João Roberta. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1987.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1996. (Capítulo: Instituições Completas e Austeras)
- _____, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1992. (Capítulo: Genealogia e Poder)
- _____, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo; SAMPAIO, Antonio Carlos Jucá de; CAMPOS, Adriana Pereira (org.). *Nas rotas do Império: eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português*. Vitória: Editora da UFES; Lisboa: IICT, 2006.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 vols.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GIRARDI JR, Liráucio. *Pierre Bourdieu: questões de sociologia e comunicação*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.
- GIUCCI, Guillermo. *A Sem Fé Lei ou Rei: Brasil 1500 – 1532*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826 - 1861)*: São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera *O que é Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PPGMS-UNIRIO, 2005. Capítulo: *Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos* por Nilson Alves de Moraes.
- GUIDDENS, Antony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p 19.
- _____, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo* São Paulo, Perspectiva: 1978; Capítulos: *O teatro Romântico: a explosão de 1830* por Décio de Almeida Prado; e, *A visão romântica* por Benedito Nunes;
- _____, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HELIODORA, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto-Alegre: Editora da UFRGS, 1972.
- HEssel, L. RAEDERS, G. *O teatro no Brasil: da Colônia à Regência*; Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1974.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1997.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. São Paulo; Martins Fontes 2001. (Capítulo: “*Massas, comunidades e ritual na obra de E. P. Thompson e Natalie Davis*” por Suzanne Desan).
- JACOBBI, Ruggero. *Crítica da razão teatral: O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. Organizado por Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Capítulo: *Modernidades Alternativas*).
- JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.:) *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. - São Paulo: Boitempo, 2004. (capítulo: *Hibridismo e Tradução Cultura em Bhabha* por Lynn Mario Souza.)
- KOTHE, Flávio. *O Cânone Imperial*. Brasília: Editora da UNB, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999. (introdução).
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de Pincenê e Gravata: dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*: São Paulo: Bauru, SP: EDUSC, 2002. (Capítulo 3. *Clifford Geertz: Cultura como religião e como grande ópera*).
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LIMA, Carlos Alberto Medeiros. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle: o controle do imaginário; sociedade e discurso ficcional; o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LUCCHESI, Marco. *Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de História e Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Tópico: *O teatro no Segundo Reinado*).
- MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol. II (1794-1855)*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.
- MARZANO, Andréa. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870) ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009. (Capítulo: *Machado de Assis: homem de teatro*).
- MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- MURICY, Katia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo & Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UNB, 2004.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Corcunda e Constitucionais: a cultura política da independência (1820-1822)* Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2003.
- NOGUEIRA, Maria Alice e CATARI, Afrânio. (org) *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2008. Capítulos: *Os três estados do capital cultural; e, O capital social* – notas provisórias por Pierre Bourdieu.
- NOVAES, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____, Adauto. *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Capítulo *No silêncio do pensamento único: intelectuais, marxismo e política no Brasil* por Francisco de Oliveira).
- _____, Adauto. (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora do SENAC, 2005. (Capítulo: *O espetáculo e a mercadoria como signo* por Eugênio Bucci).
- NOVAIS, Fernando A. (Org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque a Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. *Volume 2*
- NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (et alii). *O teatro através da História*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage, 1994. (Capítulo: *Martins Pena: um crítico social* por Vilma Áreas)
- PAGDEN, Anthony. *Povos e Impérios: uma história de migrações e conquistas, da Grécia até a atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.
- PRADO, Adélia. *A terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- _____, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1972.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2002.
- PONTES, Joel. “Censor e autor”. In: *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional do Livro; Serviço Nacional de Teatro, 1960.
- PORTOCARRERO, Vera. (org.) *Filosofia, história e sociologia das ciências I: abordagens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora da FIOCRUZ, 1994.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar; a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- RAMINELLI, Ronald. *As origens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- REBELO, Luiz Francisco, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1978, (Tópico: A geração de 70 e o teatro).
- RÉMOND, René. *O século XIX (1815-1914)*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICUPERO, Rodrigo. *A formação da elite colonial: Brasil c. 1530 – c. 1630*. São Paulo: Alameda, 2009.
- RICUPERO Bernardo; FERREIRA Gabriela Nunes. *Raymundo Faoro e as interpretações do Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Francisco. *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Porto: Apostolado da Imprensa, 1939. Tomo II, volume 1

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Tempos Modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. (Capítulo “A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade” por Antonio Edmilson M. Rodrigues).

ROMERO, Silvio. *Autores brasileiros (Edição comemorativa) Org. Luiz Antonio Barreto*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____, Sérgio Paulo. “Globalização e universalização”. In: *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RÜSEM, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

_____, Jörn. *Reconstrução do Passado – Teoria da História II: Os Princípios da Pesquisa Histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2007.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: INL, 1956.

SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina ou, Os irmãos inimigos: tragédia em coros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Capítulo 8 *Como ser nobre no Brasil; Manuais de bons costumes: ou a arte de bem civilizar-se*).

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos Internos – Engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SENNETT, Richard. *A corrosão do Caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e Criação na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. DP&A, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Editora da UFF, 1999.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002.

SOUZA, Laura de Mello. *O sol e a Sombra: Política e Administração na América Portuguesa do século XVIII*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

- SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil: (Tomo 1) Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- TARDE, Gabriel. *A opinião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- TURNER, Victor Witter. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Epoque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura da Brasileira*. Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1915.
- VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: O TEATRO através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. V. 2.
- VIOTTI da COSTA, Emilia. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora da UNESP. 1999.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica da Europa do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILCKEN, Patrick. *O Império à deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____, Raymond. *Palavras-chave. Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo. 2007.