

O *Théâtre Français* na corte sob a ótica do Conservatório Dramático Brasileiro e dos Folhetins Teatrais (1843-1864)

Mariana de Oliveira Amorim *

Resumo: O presente artigo propõe a análise da recepção do teatro francês na corte brasileira através dos pareceres censórios emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro e da crítica teatral contida em folhetins teatrais de importantes periódicos entre os anos 1843 e 1864.

Palavras-chave: teatro francês, Conservatório Dramático Brasileiro, folhetins teatrais.

Abstract: This article analyses the French theater's reception on the Brazilian court through the Conservatório Dramático Brasileiro's censorship and the critical on the feuilletons contained on periodicals between 1843 and 1864.

Keywords: French theater's, Conservatório Dramático Brasileiro, feuilletons.

O teatro era considerado o principal espaço de diversão pública noturna da corte brasileira em meados do século XIX. Músicas, peças teatrais e atrações circenses – como óperas, *polkas*, dramas, comédias, operetas, *vaudevilles*, etc. – revezavam-se nos palcos do Rio de Janeiro à época.

Diferentemente da concepção de teatro que temos hoje, naquela época o espetáculo não era constituído apenas pelas apresentações de músicos e de companhias teatrais, mas também pela própria platéia. Os olhares não se voltavam somente para o palco, mas sobretudo para os outros espectadores – os flertes entre rapazes de casaca e moças elegantes eram comuns sob a iluminação a gás dos camarotes que ainda clareava os últimos preceitos da moda (MARZANO, 2008: 46-52).

Além de simples divertimento e espaço de sociabilidades, o teatro também assumia um papel significativo dentro do projeto civilizatório que inspirava o imaginário do Império. A necessidade de criar uma nação para o novo Estado que se formava era questão fundamental e, neste processo, a elite imperial da corte procuraria cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para o Brasil. Neste sentido, o teatro passa a ser visto como um símbolo de civilização, como uma porta de entrada do Brasil no *grand monde* e com um

* Mestranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHIS/UFRJ - CAPES.

importante papel a ser cumprido: difundir os ideais de bom gosto e moralidade às platéias, inserindo o Brasil assim no seio das nações ocidentais civilizadas.

Neste sentido, as apresentações teatrais seguiam, *grosso modo*, o desenvolvimento da estética teatral na Europa, sendo apropriadas para os palcos da corte as dramaturgias clássica, romântica, realista, entre outras. Destarte, a maioria das peças apresentadas nos teatros da capital configuravam-se em traduções de peças estrangeiras, sobretudo francesas, inexistindo (segundo os próprios literatos à época) até meados de 1850 um movimento coeso de produção da dramaturgia nacional (FARIA, 2001:57).

Com a criação do teatro Ginásio Dramático, em 1855, esta situação tende a ganhar novos contornos. Com olhares voltados para a Europa no tocante aos padrões de distinção e civilidade, buscou-se forjar aqui um teatro baseado principalmente no modelo teatral francês – um teatro nacional e internacional ao mesmo tempo, ligado aos ideais de civilidade e modernidade européias, visto pelos literatos como uma verdadeira “escola de costumes”. Como exemplo desses ideais que passariam a ser defendidos pelos literatos à época, sobretudo com a irradiação do teatro realista francês na corte, Machado de Assis, dedicando-se às atividades de crítico teatral, vai definir o teatro como “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” (MASSA, 1965: 32) e Quintino Boiacúva vai afirmar que “a comédia realista teria a missão de corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizadora de seus defeitos e pela ridicularização sentenciosa de seus vícios” (FARIA, 2001: 97).

Tendo então como molde os ideais europeus de civilização, tanto o Estado quanto a elite letrada buscavam forjar a nação brasileira principalmente através da cultura. Do mesmo modo que foram criados, na capital, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) que, entre 1850 e 1880, contribuiu para o estabelecimento de uma identidade nacional através da chamada pintura histórica – uma série de pinturas monumentais, cuja finalidade principal era construir, para a nação, que se pretendia civilizada, um passado heróico e de origem européia e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, que tinha por finalidade criar uma memória e história nacionais, foi criado também o Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, com a função de revisar todas as peças a serem encenadas na corte, com vistas a enquadrá-las dentro de determinados ideais de “civilidade” e “moralidade” que inspiravam o Imaginário do Império.

O quadro administrativo e de censura deste Conservatório Dramático era formado sobretudo pelos homens de letras. Homens que se definiam a si mesmos, segundo uma perspectiva semelhante. Viam-se como homens, que a despeito das atividades díspares que realizavam, tinham uma missão vinculada às artes e à literatura. Cabia a eles atuar no Império

de modo a dotá-lo, simultaneamente, de uma identidade e de uma “alta” cultura. Esses homens reafirmavam constantemente o papel fundamental que as artes e a literatura tinham para a sociedade: realizar, no âmbito da cultura, o que a independência significara no plano político. Havia a intenção profunda de proclamar a especificidade do Império pelo delineamento de uma cultura brasileira “civilizada” (SQUEFF, 2004:58). O teatro serviu assim como um instrumento de educação e moralização da sociedade e, neste sentido, o Conservatório Dramático pode ser visto como a realização do desejo oficial de controle da cena teatral na capital imperial, com a função de garantir que o teatro cumprisse seu papel pedagógico.

Outro instrumento que os homens de letras poderiam lançar mão para empreender seu projeto de construção de um teatro que representasse uma nação civilizada nos trópicos era o folhetim teatral e, em uma visão mais ampla, a atuação destes na imprensa, o que permitia a circulação de suas idéias na corte.

Inicialmente, o folhetim tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. Nele, contavam-se piadas, falava-se de crimes e de monstros, eram propostas charadas e se ofereciam receitas de cozinha. E ainda, nele se criticavam as últimas peças e os livros recém saídos. Na França, o espaço do folhetim passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam e o folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro); *littéraire* (resenha de livros); *variétés* e *cosi via* (MAYER, 1996:57). Essa diferenciação entre os folhetins também começou a aparecer nos jornais que circulavam na corte, ganhando destaque uma nova forma de ficção, o romace-folhetim, que era diariamente publicado nos jornais juntamente com folhetins relacionados à política e à cultura à época.

Nestes folhetins podemos encontrar as críticas teatrais de importantes homens de letras da corte, o que nos permite analisar a recepção, sobretudo, do teatro francês na capital do Império.

Sousa Ferreira, que fez parte da redação do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro e também foi sócio do Conservatório Dramático Brasileiro, proposto em sessão de 19 de novembro de 1854, é um exemplo de literato que estava envolvido com o projeto de construção de uma nação brasileira calcada nos moldes de civilização européia. No Diário do Rio de Janeiro ele escreveu, em 14 de dezembro de 1855, sobre o repertório do teatro Ginásio Dramático:

Se, solícito em agradar ao público, [o Ginásio] corre o repertório dos mais afamados teatros de Paris, escolhendo os dramas e as comédias que ali tem maior aceitação merecido, apresentando-os com rapidez que admira, traduzidos,

ensaiados, postos em cena com todo rigor de decorações, quase sempre novas, e desempenhados o mais perfeitamente que se tem feito entre nós, igualmente tem visto sua pequena sala, onde se apinha uma multidão satisfeita, estremecer aos aplausos repetidos; tem ouvido a imprensa uníssona, eco da satisfação pública, repetir o juízo de seus freqüentadores, altamente lisonjeiro.

O repertório de Paris servia bem aos ideais desta elite letrada de se criar um teatro nacional e internacional ao mesmo tempo e quando não se tratando de peças produzidas no Brasil, o teatro sobretudo francês servia como o maior abastecedor dos teatros da corte e aqui não só quando falamos do teatro realista (que era mais afinado com os ideais de se fazer do teatro uma escola de costumes) mas também todos os outros gêneros teatrais que passaram pelos palcos da corte, como o romantismo, o teatro cômico e musicado, os *vaudevilles*, as operetas, etc.

É importante ressaltar que antes mesmo da inauguração do Conservatório Brasileiro, a censura teatral já era almejada pelos literatos da corte e de fato, feita pela polícia. Em relação a este desejo de censura, em *O Cronista*, 19 de novembro de 1836, Justiniano José da Rocha escreveu:

Eis o drama horrível que nos foi representado [O Rei se diverte, de Victor Hugo]. Mas para que tantos crimes? Que lição de moral deve deles resultar? Francisco I que o drama nos pinta tão infame, fica triunfante, e pronto para voar a novos amores; nem ao menos com um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes, é St. Valliers, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos, esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça?

Se é sem moralidade esse drama, para que nele aviltar um rei, e um rei como Francisco I, e ao ponto que temos enunciado? Para que aviltar a majestade, poluindo-as pelas tabernas em conversações amigáveis com meretrizes? Se pelo menos desse aviltamento, dessa profanação tivesse de sair uma lição de moral! Que um autor leve à cena, que suba com o ferrete da ignomínia o vício que se senta no trono, que o poeta faça servir a lição do passado para exemplo do presente, que ante o público estigmatize a crueldade de um Calígula, ou de um Luís XI, a bárbara sensualidade de uma Messalina, a impudica depravação de um Luís XV, isso entendemos nós, aplaudimos; porém imaginar torpezas, e com elas nodoar um nome histórico, um nome de rei que tantos títulos recomendam aos respeitos da posteridade, e isso sem proveito da moral pública, sem proveito nem dos reis, nem dos povos, é só para infamar um nome famoso, é o que não podemos entender: mas o que sobe de ponto, o que toma a seta da ousadia é cismar todas estas infâmias com o título de divertimento de um rei, e assim expor os incautos que jurarem na fé do autor, a indignarem-se contra a realza, cujos divertimentos custam lágrimas e sangue.

É possível perceber a partir deste trecho, extraído da crítica de Justiniano José da Rocha sobre a peça de Victor Hugo, que o que era esperado do teatro era peças em tom moralizante, com vistas a educar as platéias que freqüentavam os teatros. Peças que não atacassem a moral pública e que não atacasse a figura do Rei, em especial. Essas peças foram

concebidas na Europa, sobretudo na França, em um momento em que a figura do Rei estava perdendo prestígio e que a burguesia estava crescendo e ganhando poder. Estas, ao serem apropriadas para o cenário teatral da corte brasileira em um momento em que o Império buscava consolidar suas bases, vão sofrer severas críticas dos letrados da corte pelo fato de conterem em seus enredos elementos que atacavam expressamente a forma de governo existente no Brasil. Podemos começar a perceber já aqui, a importância de se criar então, na capital, uma instituição com a finalidade de submeter anteriormente à apreciação todas as peças que pretendiam subir à cena em seus teatros, uma instituição que teria por função operar recortes e censurar peças teatrais, para que essas pudessem ser exibidas no contexto político do Brasil sem atacá-lo ou prejudicá-lo.

Assim, estas peças não eram apenas a última novidade dos palcos parisienses que aqui chegavam, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a platéia, inculcando-lhe determinados valores e moralizando seus costumes. *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, encenada em 1855, abriu caminho para muitas outras peças, como *Os Parisienses*, dos mesmos autores; *A Dama das Camélias* e *O Mundo Equívoco*, de Alexandre Dumas Filho; *Os Hipócritas* e *A Herança do Sr. Plumet*, de Theodore Barrière e Ernest Capendu; *O genro do Sr. Pereira, os Descarados* e *As Leões Pobres* de Émile Augier; *A Crise, Dalila, O Romance de um Moço Pobre* e *a Redenção*, de Octave Feuillet (FARIA, 2001:87)

O Conservatório Dramático foi, portanto, criado para integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação mediante recursos culturais e também um instrumento oficial auxiliar em prol da efetivação de uma política de controle dos divertimentos públicos considerados convenientes aos habitantes da cidade (SOUZA, 2002:144-5), como pode ser visto no primeiro artigo das leis orgânicas que passariam a reger o Conservatório:

Artigo 1º - O Conservatório Dramático terá por seu principal intuito e fim primário – animar e excitar o talento nacional para os assumptos dramáticos e para as artes accessorias – corrigir os vícios da scena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpôr o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que ou já tenha subido à scena (...) (ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843)

Com relação ao perfil do grupo que compunha o Conservatório, podemos dizer que estamos diante de um conjunto de homens em sua maioria oriundos de uma elite política e intelectual. Uma rápida análise da lista dos associados do Conservatório nos permite afirmar

que a presença de homens que atuavam no IHGB e na Academia Imperial de Belas Artes, sendo significativo o número de escritores, ministros, deputados e senadores, com raras exceções, como é o caso de João Caetano, que, mesmo sendo reconhecido por seu sucesso como ator e empresário, teve origem humilde e não possuía educação ilustrada.

Outro dado importante a ressaltar é a formação acadêmica de grande parte dos membros desta instituição. Alguns destes completaram seus estudos superiores regulares na Europa, mas a maioria no Brasil, nas tradicionais faculdades de direito, medicina e engenharia do Rio, Recife, São Paulo, Salvador e Ouro Preto. Esta formação letrada influenciou em sua participação na instituição, não só em relação ao papel por eles assumido como censores, mas também no seu posicionamento perante algumas questões com as quais se depararam (SOUZA, 2002:144).

Também é importante ressaltar a importância da passagem pela atividade jornalística por grande parte dos membros do Conservatório. A imprensa, objeto de estudo de diferentes trabalhos ligados ao período, foi importante como forma de ingresso no mundo dos homens de letras, que podiam expandir seus contatos e, em muitos casos, funcionava como uma porta de entrada para mundos políticos e sociais mais amplos (CÂNDIDO, 1993). Haja vista a importância atribuída ao teatro e a função significativa do Conservatório Dramático no controle das peças que pretendiam subir à cena, estes homens vão fazer do teatro uma “escola de costumes”. Neste sentido, os periódicos estavam revestidos, naquele contexto, do papel de formador de opinião, sendo percebido como uma espécie de dimensão complementar e essencial da atividade política para estes homens de letras. Quer dizer, atuar em jornais era fundamental, não só porque tal atividade fazia parte de uma estratégia de ascensão intelectual, mas também porque os periódicos eram as bases da circulação das idéias da época (SOUZA, 2002:145).

Deste modo, ao analisar as atividades desta elite letrada no Conservatório e nos folhetins teatrais, podemos perceber que estes e o Estado estavam buscando legitimar as bases do Império também através do teatro. O teatro passa a ser visto como uma escola de costumes e a sua função pedagógica era seguramente expressa tanto nas atividades do Conservatório quanto nas críticas teatrais destes folhetinistas e, sobretudo assegurada pelo Estado. No país pós-independente era necessário que se criasse uma nação. E o que nos importa ressaltar aqui é que este projeto de nação utilizou-se também do teatro, devido à sua importância e ao grande número de pessoas que este teatro poderia alcançar, vindo a inculcar-lhes aqueles ideais caros aos homens de letras e à Monarquia, da emergência de uma sociedade civilizada nos trópicos.

Referências:

CÂNDIDO, A. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1993.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais – O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: 2001

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008

MASSA, J. M.. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.

MAYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. SP: Companhia das letras, 1996.

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

SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.