

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**TEATRO IDEALIZADO, TEATRO POSSÍVEL:  
UMA ESTRATÉGIA EDUCATIVA EM  
OURO PRETO (1850-1860)**

**Carolina Mafra de Sá**

**Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão**

**BELO HORIZONTE**

**2009**

**CAROLINA MAFRA DE SÁ**

**TEATRO IDEALIZADO, TEATRO POSSÍVEL:  
UMA ESTRATÉGIA EDUCATIVA EM  
OURO PRETO (1850-1860)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: História da educação

**Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão**

**BELO HORIZONTE**

**2009**

Dissertação intitulada “Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)”, de autoria da mestranda Carolina Mafra de Sá, defendida em 27 de agosto de 2009 e examinada pela banca constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria de Oliveira Galvão – FaE/UFMG – Orientadora

---

Prof. Dr. Luciano Mendes de Faria Filho – FaE/UFMG

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Escola de Belas Artes/UFMG

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliane Marta Teixeira Lopes – UNINCOR - Suplente

---

Maria Cristina Soares de Gouvêa – FaE/UFMG – Suplente

## AGRADECIMENTOS.

Ao terminar a escrita desta dissertação sinto-me extremamente grata. Perdi-me nas lembranças dos rostos e gestos de dezenas de pessoas que, de alguma maneira, contribuíram para minha formação e para a realização desta pesquisa.

À Ana Galvão agradeço pela convivência, carinho, risadas, piadas, conselhos, por me ouvir. Obrigada pelo apoio nas horas difíceis, por me acolher, compreender e respeitar minhas limitações, e, principalmente, me ajudar a superá-las. Sou grata pelas orientações e disponibilidade; respondendo prontamente aos textos e questões que enviei. Suas considerações e acompanhamento foram imprescindíveis.

Por aceitarem o convite para participar da banca, agradeço aos professores: Fernando Mencarelli, Luciano Mendes de Faria Filho e as professoras: Eliane Marta Teixeira Lopes e Maria Cristina Soares de Gouvêa.

À Eliane Marta agradeço pelos momentos em que pude ouvi-la, sempre muito significativos. Quando procurava as dramaturgias de Lucas José de Alvarenga, pude contar com sua ajuda. Obrigada por me apresentar para o Paulo Cesar Bicalho e para a Papoula Bicalho, que, por sua vez, foram bastante solícitos na busca de tais textos. A eles os meus sinceros agradecimentos.

Ao professor Luciano, que acompanha minha formação desde 2003, inicialmente como orientador na iniciação científica, depois como professor, parecerista do projeto que deu origem a esta dissertação, pesquisador e radialista. Obrigada pelas acolhidas, por permitir que eu participasse dos projetos, encontros e discussões acadêmicas, que idealizou e coordena, sempre muito ricas e felizes. Obrigada pelos incentivos e provocações.

Por falar em radialistas, agradeço também, ao Tarcisio Mauro Vago, nosso ancora, pela convivência e aprendizado durante a idealização, planejamento e apresentação dos programas de rádio *Pensar a Educação Pensar o Brasil*, na Rádio *UFMG Educativa*. Além de todos os colegas, companheiros das horas de muita adrenalina, em que apresentávamos o programa ao vivo. Essa experiência na rádio foi muito importante para minha formação como educadora.

À professora Thais Nivia de Lima e Fonseca agradeço por me acompanhar desde a iniciação científica como coordenadora dos encontros de formação de bolsistas, promovidos pelo GEPHE, e pelas considerações importantes à minha pesquisa, desde quando realizava a monografia de conclusão do curso, até durante as discussões sobre meu projeto de mestrado, que aconteceram durante a disciplina de “Metodologia de Pesquisa”.

Agradeço, também, a Cynthia Greive Veiga pelas discussões sobre a obra de Norbert Elias, que foram muito importantes para o desenvolvimento desta dissertação.

À professora Regina Horta Duarte agradeço pelo carinho ao me receber na FAFICH, ler meu pré-projeto, indicar algumas referências bibliográficas, dar sugestões e, posteriormente, pela leitura e parecer do projeto final.

Agradeço à Mônica Yumi Jinzenji que também esteve muito presente durante minha formação como pesquisadora, desde a graduação, compartilhando fontes, fazendo considerações importantes aos meus textos, sugerindo leituras. Companheira de quarto durante viagens turbulentas para os congressos, com direito a sobrevôos em Confins, com muita emoção! Amiga, para grandes escaladas, boas risadas e alguns desabaços.

Obrigada Raquel pelas indicações de trechos d'*O Universal*; Suryam que transcreveu um fragmento do Almanaque; Paola pelas dicas sobre os arquivos de Ouro Preto. Felipe e Daniel que me acolheram no Rio de Janeiro e especialmente agradeço ao Dani por localizar na *Biblioteca Nacional de Portugal* e me enviar a peça *Pedro sem, que já teve a agora não tem*; Maria Alice, prima querida, que me recebeu em sua casa em Mariana; Felipe, primo e padrinho, que me recebeu com muito carinho em Juiz de Fora; Luciana, prima e madrinha, que na última hora topou traduzir meu resumo para o inglês, e o fez com muita competência. Sou grata às “Anetes”, veteranas e novatas, pela convivência, leituras e sugestões, especialmente a Kelly companheira no gabinete, pistas e piscinas; Betânia pelas *Palavras de Vida* que me fortaleceram em alguns momentos e Jú pela leitura, sugestões e revisão atenta.

Às meninas do *Grupo de Pesquisa da Cultura Escrita* agradeço pela leitura e discussão sobre o meu trabalho e por me acolherem, ainda muito iniciante nas discussões sobre a cultura escrita. Espero em breve poder contribuir mais significativamente para as reflexões do grupo.

Agradeço os amigos da FaE e do GEPHE por todas as trocas acadêmicas e afetivas, especialmente às minhas madrinhas Fê e Larissinha, ao padrinho Matheus, Mariana e ao casal muito querido, Ceci e Adalson. Sou grata, aos amigos da turma de pós-graduação 2007, sobretudo, Nela, Nina, Giovanna, Miguel e Célia.

Às meninas do futebol, Pri Bahiense capitã e grande incentivadora, Larissinha, Jú, Pri Moreira, Paula, Suryam, Laila, Talita, valeu pelas peladas descontraídas e muito suadas.

Meus pais, Daisy e Luiz, pela compreensão, apoio e solidariedade e a toda minha família que ouviu muitos “não posso” nos últimos tempos, obrigada. Ao meu marido,

Marcello, que amo demais, por tudo; apoio, incentivo, carinho, consolo, conselhos, vitaminas, lanches, tabelas, formatações, leituras, etc...

Por fim, agradeço à CAPES e ao CNPq pela bolsa concedida durante dois anos.

## RESUMO

Esta dissertação investiga o papel educativo do teatro em Ouro Preto, como espaço e texto, na década de 1850. Para a realização da pesquisa, utilizamos como fontes as Leis do Império que regulavam o teatro no período; alguns jornais publicados em Ouro Preto durante a década de 1850 – “O Conciliador”, “O Bom Senso”, “O Fiscal”, “Correio Oficial de Minas”; a documentação do Conservatório Dramático Brasileiro relacionada à censura de algumas peças encenadas em Ouro Preto; a documentação oficial da província mineira que compõe o acervo do Arquivo Público Mineiro; além de alguns textos dramáticos. Procuramos compreender a diversidade de pensamentos entre os homens da elite intelectual e dirigente ouro-pretana, com relação à função do teatro na sociedade e aos significados do edifício teatral e da dramaturgia. Analisamos as motivações que levaram alguns ouro-pretanos a investir nos espetáculos dramáticos. Qual seria a importância atribuída por esses homens a tais apresentações e de que maneira eles se apropriaram da noção de um caráter pedagógico do teatro? Visto que os espetáculos em Ouro Preto estavam submetidos às determinações legais do Império, as peças apresentadas deveriam ser enviadas previamente para exame do Conservatório Dramático Brasileiro, instituição que dividia com a polícia a responsabilidade pela censura teatral no Império. Por isso, foi necessário compreender o que era considerado para os censores do Conservatório uma boa peça e uma peça inadequada aos palcos brasileiros. Também identificamos qual o repertório encenado e lido naquela capital. Analisamos de que maneira as discussões que aconteciam na Corte, sobre como o teatro deveria ensinar, influenciavam na escolha desse repertório. Identificamos que as elites e os grupos envolvidos com a arte dramática em Ouro Preto tinham opiniões diversificadas com relação ao significado atribuído ao teatro. Para alguns dirigentes e intelectuais o teatro era visto como traço de distinção social e lugar de sociabilidade. O edifício teatral serviria como espaço do encontro, lugar para ver e ser visto, para trocar afetos e desafetos. O teatro, para esses homens do governo, reforçava lugares sociais, disseminava ideias como amor à pátria, a veneração ao imperador e a confiança no Estado monárquico. Tais sujeitos investiam na reforma e melhoramentos do edifício teatral e preocupavam-se em garantir apresentações nos dias de comemorações oficiais. Outros dirigentes e intelectuais acreditavam no potencial educativo do teatro e se envolviam com essa arte, assim como com a imprensa e a tribuna, compreendendo-as como estratégias/elementos educativos e civilizadores. Outros, ainda, integrantes de companhias teatrais, tinham o teatro como meio de vida. Havia em Ouro Preto, na década de 1850, um público leitor de textos dramáticos, que se interessava por um repertório composto por traduções de originais franceses, obras consagradas da dramaturgia francesa e portuguesa. Essas leituras eram, de maneira geral, consideradas pelos intelectuais da Corte, como imprescindíveis para aqueles que quisessem escrever peças. Visto que, no período, os autores brasileiros eram muito incentivados a escrever dramaturgias, é possível que tal repertório circulasse na capital mineira como uma aposta nesses potenciais escritores. Além disso, há a possibilidade de alguns letrados se interessarem por essas obras para conhecer a dramaturgia considerada legítima. Em relação ao repertório encenado, identificamos uma forte presença das comédias e dramas nacionais. Finalmente podemos dizer, que o teatro que aconteceu em Ouro Preto durante a década de 1850, foi o resultado da soma das ações e intenções de todos os indivíduos envolvidos com essa arte. Algo não planejado por nenhum, desses sujeitos. Educava-se, por meio do teatro, na capital mineira, para a correção dos costumes, utilizando o elemento cômico, que impelia as pessoas a transformarem suas atitudes, através do sentimento de vergonha e medo.

## ABSTRACT

*This master's dissertation investigates the educative role of the theatre in Ouro Preto, as space and text, in the decade of 1850. In order to execute the research we used as data the Empire Eaws which ruled the theatre in that period; some newspapers published in Ouro Preto during the decade of 1850 – “O Conciliador”, “O Bom Senso”, “O Fiscal”, “Correio Oficial de Minas”; the Conservatório Dramático Brasileiro's documentation related to the censorship of some theatre plays staged in Ouro Preto; oficial documents of Minas Gerais' province found as part of the Public Archives of Minas Gerais; besides some dramatic texts. We tried to understand the diversity of thoughts among men of the intelectual and leading elite from Ouro Preto, related to the function of the theatre in the society and to the meanings of the theatre building and dramaturgy. We analysed the motivations that led some Ouro Preto people to invest in dramatic shows. What importance could those men have attributed to such spectacles and how those men held the notion of a pedagogical charecter in theatre? As the plays in Ouro Preto were submitted to the Empire legal determinations, they should be prevously sent to the Conservatório Dramático Brasileiro's examination, the institution which shared with the police the responsability for the theatre censorship. Therefore, it was necessary to understand what was considered a good play for the censors inside the Conservatório and what was considered inadequate for brasilian stages. We also identified which repertory was read and played. We analysed in what manner the discussions that happend in the court, about how theatre should teach, influenced the repertory choice. We identified that the differnt groups and elite involved with dramatic arts in Ouro Preto had diversified opinions about the menaing given to theatre. For some leaders and intellectuals theatre was seen as a social distinctive trace and a place for sociability. The theatre building served as a meeting place, somewhere to see and be seen, somewhere to change affection and disaffection. Theatre for these government men, reinforced social places, disseminated ideals as love to the country, veneration to the Emperor and trust to the monarchic State. These people invested in the theatre buildings renovation and inprovement, and worried about setting shows in dates of official celebrations. Other leaders and intellectuals believed in the educative potential of the theatre and got involved with this art, as well as the print and the gallery, taking them as educatives and civilizing strategies / elements. Others, members of theatre companies, had the theatre as way of life. There was, in Ouro Preto, in the decade of 1850, a public reader of dramatic texts, that got interesed in a repertory composed of translations of French originals, consagrated works of French and Portuguese dramaturgy. These readings were, in general, considered by the Court intellectuals as essential for those who wanted to write plays. Since, in that period brazilian authors were encouraged to write dramaturgies, it is possible that this repertory circulated in the capital of Minas Gerais as a credit to those potential writers. Besides, there is the possibility that some literate man have interest in the works to know the dramarturgy considered legitimate. Related to the staged repertory we identified a strong presency of comedies and national dramas. Finally we could say, that theatre that happened in Ouro Preto during the decade of 1850 was result of a sum of actions and intentions of all the individuals involved with this art. Something not planned for none of these subjects. People were educate through theatre in Ouro Preto, Minas Gerais' capital, to the correction of behaviours , using a comic element, that impeled people to change their atitudes through the feeling of embaressment and fear.*



## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS  | 11  |
| LISTA DE TABELAS  | 11  |
| LISTA DE GRÁFICOS   | 11  |
| LISTA DE FIGURAS  | 12  |
| INTRODUÇÃO  | 13  |
| <br>  |     |
| CAPÍTULO I – O TEATRO COMO ESTRATÉGIA EDUCATIVA NO SEGUNDO IMPÉRIO: O ORDENAMENTO LEGAL               | 47  |
| 1.1 Leis que regulamentavam o teatro durante o século XIX   | 47  |
| <br>  |     |
| CAPÍTULO II – DESDOBRAMENTOS DO ORDENAMENTO LEGAL: O JULGAMENTO DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO | 68  |
| 2.1 O Conservatório Dramático Brasileiro  | 68  |
| 2.2 Critérios para uma peça teatral ganhar os palcos do Império                                       | 80  |
| 2.2.1 Lei como diretriz para os critérios de exame das peças  | 81  |
| 2.2.2 Histórico das peças   | 82  |
| 2.2.3 O conteúdo  | 83  |
| 2.2.4 Tipos de escrita  | 103 |
| 2.2.5 Autoria   | 108 |
| <br>  |     |
| CAPÍTULO III – DIFERENTES INTERESSES E INVESTIMENTOS NA ATIVIDADE TEATRAL EM OURO PRETO               | 114 |
| 3.1 Um edifício teatral em Vila Rica  | 114 |
| 3.2 Teatro: estratégia educativa ou divertimento ilustrado na Ouro Preto de 1850?                     | 124 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.2.1 O lugar da arte na sociedade ouro-pretana sob o ponto de vista da elite e de seus dirigentes | 126 |
| 3.2.2 Quem e para quê se mobilizava o teatro em Ouro Preto   | 140 |
| <b>CAPÍTULO IV – AMADORES, ASSOCIAÇÃO E COMPANHIAS DRAMÁTICAS EM OURO PRETO, DÉCADA DE 1850</b>    | 159 |
| 4.1 A Sociedade Dramática União Ouro-pretana   | 159 |
| 4.2 Amadores e Companhias teatrais em Ouro Preto   | 173 |
| <b>CAPÍTULO V - O REPERTÓRIO DRAMÁTICO LIDO E ENCENADO NA CAPITAL DA PROVÍNCIA MINEIRA</b>         | 189 |
| 5.1 Textos dramáticos lidos em Ouro Preto  | 189 |
| 5.1.1 Origens das Peças e Autoria  | 189 |
| 5.1.2 Gênero das Peças   | 200 |
| 5.2 Textos Dramáticos encenados em Ouro Preto  | 207 |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>  | 219 |
| <b>7 FONTES</b>  | 227 |
| <b>8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>  | 232 |
| <b>ANEXO 01</b>  | 239 |
| <b>ANEXO 02</b>  | 243 |
| <b>ANEXO 03</b>  | 244 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- APM – Arquivo Público Mineiro
- CDB – Conservatório Dramático Brasileiro
- IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
- ONGs – Organizações não governamentais

## LISTA DE TABELAS

|   |     |
|---|-----|
| Tabela 01 - Tabela 01 – Relação de preços por quilo dos gêneros alimentícios de primeira necessidade.               | 184 |
| Tabela 02 – Lista de textos dramáticos vendidos em Ouro Preto   | 191 |
| Tabela 03 – Responsáveis pela tradução de textos de origem estrangeira  | 193 |
| Tabela 04 – Lista de peças de autoria de Martins Pena, Burgain, J. F. da Cruz e Mendes Leal encenadas em Ouro Preto | 210 |

## LISTA DE GRÁFICOS

|  |     |
|--|-----|
| Gráfico 01 – Relação entre origem e gênero das peças vendidas em Ouro Preto  | 205 |
| Gráfico 02 – Relação entre origem e gênero das peças encenadas em Ouro Preto | 215 |
| Gráfico 03 – Origem das peças vendidas e encenadas em Ouro Preto             | 217 |
| Gráfico 04 – Gênero das peças vendidas e encenadas em Ouro Preto             | 217 |

**LISTA DE FIGURAS**

|  |     |
|--|-----|
| Figura 01 - Porto-Alegre, Manuel de Araújo. “Coroação de D. Pedro II”, 1845-1846. Óleo sobre tela 80 x 110cm | 71  |
| Figura 02 - Meirelles, Victor. “Primeira Missa no Brasil”, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm               | 71  |
| Figura 03 - Teatro da Rua dos Condes em 1882   | 123 |
| Figura 04 - Antiga Casa de Ópera de Vila Rica, Atual Teatro Municipal de Ouro Preto                          | 123 |
| Figura 05 – Imagem via satélite da cidade de Ouro Preto  | 152 |
| Figura 06 - Teatro de S. Pedro de Alcântara (Rio de Janeiro), depois da reforma de 1838                      | 153 |
| Figura 07 – Imagem interna do Teatro de Ouro Preto. Obtida no site da Prefeitura Municipal de Ouro Preto     | 185 |

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, tivemos como objetivo analisar o teatro como estratégia educativa, em Ouro Preto, na década de 1850. A princípio, uma pesquisa desenvolvida em um Programa de Pós-Graduação em Educação, que tem como objetivo de estudo o teatro pode causar certo estranhamento. O teatro não é parte do rol de temas recorrentes nas pesquisas da área da Educação. Todavia, esse não é um estudo “fora do lugar”. A escolha por investigar a educação em um espaço que não o da escola, é também representativa do “lugar de produção” deste trabalho. Segundo Michel de Certeau,

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (1982, p.66).

Por isso, acreditamos que é importante expor as motivações que nos levaram à escolha por esse objeto de pesquisa, possibilitando ao leitor uma avaliação mais esclarecida das escolhas feitas ao longo da investigação.

Cursei a Graduação em Pedagogia, na Faculdade de Educação, na UFMG, e, a partir desse lugar, a questão da arte como um instrumento educativo me chamou a atenção. Hoje, no Brasil, temos quase a totalidade das crianças em idade escolar na escola; podemos dizer que estamos prestes a superar o problema do acesso à escolarização. No entanto, enfrentamos diversos desafios que envolvem, por exemplo, qualidade do ensino e a violência nas escolas. Então, começa-se a questionar a aposta que se faz na escola, como a instituição responsável por resolver problemas sociais como a violência, as desigualdades, a criminalidade, etc... São desenvolvidas, tendo isso em vista, por iniciativa de comunidades, ONGs e mesmo de órgãos públicos, diversas atividades com o objetivo de criar alternativas para resolver os problemas vivenciados pela escola e pela sociedade. Em muitos casos, a arte é a “menina dos olhos” desses projetos. Procura-se, por meio dela, formar cidadãos.

Enquanto cursava pedagogia, fui bolsista de iniciação científica durante três anos (entre 2003 e 2006), orientada pelo professor Luciano Mendes de Faria Filho, e integrante do “Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação”. Nesse período, pude

acompanhar o desenvolvimento de um Projeto Integrado de Pesquisa, executado por uma equipe de professores que investigavam os processos de escolarização e as práticas educativas na cidade de Sabará, durante o século XIX e no início do século XX. Para alcançar uma compreensão do impacto da escola na sociedade daquela época, acreditava-se que, além da escola, era preciso investigar outros modos de socialização dos sujeitos.

A experiência com a pesquisa histórica, durante a iniciação científica, somada às questões que me intrigavam em relação ao presente contribuíram para a formulação do problema de pesquisa objeto desta dissertação. Segundo Eliane Marta Teixeira Lopes e Ana Maria de Oliveira Galvão, *imersos em um presente que faz indagações, impõe questões, sugere temáticas, os pesquisadores atentos formulam problemáticas para a história: o que se fazia, porque se fazia, quem fazia, como se fazia alguma coisa em determinada época e em uma sociedade específica?* (2001, p.16).

Assim, alguns questionamentos começavam a se apresentar para mim, tais como os seguintes: a arte tinha uma função específica no passado? Qual seria seu papel? Especialmente no século XIX, quando a escola se institucionalizava no Brasil, havia alguma preocupação com o ensino da arte? Ou ainda, as atividades artísticas eram chamadas a ensinar?

Ao iniciar os estudos para delinear a problemática que me interessava pesquisar, precisei lidar com uma particularidade. O estudo do teatro, como estratégia educativa, durante o século XIX, coloca-nos na interface de três áreas do conhecimento: a Educação, a História e os Estudos sobre o Teatro. A interseção entre essas três áreas também caracteriza o lugar de produção deste trabalho.

As pesquisas no campo da Educação e na historiografia têm sofrido mudanças importantes desde meados do século XX, graças à sua aproximação com a Antropologia e a noção de cultura. Na Educação, os “Estudos Culturais” geraram pesquisas que colocam em evidência a figura do outro, da diversidade. Os resultados disso são reflexões sobre questões de gênero, raça, etnia; geração; identidade; discurso e representação. Além disso, a educação passou a ser considerada também fora dos muros da escola. Conforme Marisa Vorraber Costa, Rosa Hessel Silveira e Luis Henrique Sommer,

Entre nós, no Brasil, as contribuições mais importantes dos EC [Estudos Culturais] em educação parecem ser aquelas que têm possibilitado: a extensão das noções de educação, pedagogia e currículo para além dos muros da escola; a desnaturalização dos discursos de teorias e disciplinas instaladas no aparato escolar; a visibilidade de dispositivos disciplinares

em ação na escola e fora dela; a ampliação e complexificação das discussões sobre identidade e diferença e sobre processos de subjetivação. Sobretudo, tais análises têm chamado a atenção para novos temas, problemas e questões que passam a ser objeto de discussão no currículo e na pedagogia (2003, p.56).

A noção ampliada de educação também tem sido utilizada na História e, particularmente, na História da Educação. Segundo Thais Nivia de Lima Fonseca (2003, p. 51), nas últimas décadas do século XX, a História, ao aproximar-se da Antropologia, passou a questionar a história tradicional; fundamentalmente “política, episódica, linear e evolucionista”. É, portanto, recente o movimento dos historiadores e historiadoras da educação em busca de novos objetos de pesquisa, considerando os espaços não escolares como instância educativa. De acordo com a autora,

(...) o mesmo movimento que orientou as mudanças de direção na historiografia de uma forma geral atingiu a História da Educação, levando-a a considerar outros objetos e outros problemas para além das tradicionais histórias das idéias pedagógicas e história das políticas educacionais. No Brasil, essas mudanças ocorreram de forma mais nítida a partir da década de 1990 e têm inspirado parte significativa dos estudos recentemente realizados (FONSECA, 2003, p.60).

Há uma vasta produção acadêmica sobre o teatro no Brasil. Grande parte desses trabalhos foi produzida por pesquisadores da área de Letras e Artes Cênicas. Em menores proporções, mas também bastante expressiva, há uma produção que faz a interlocução entre História e Teatro.<sup>1</sup> Em relação aos trabalhos que se propõem a pensar a interlocução entre Teatro e Educação, existem aqueles que buscam entender o teatro na escola, como instrumento/estratégia didática, e o ensino do teatro. Mesmo num contexto de mudanças dos temas das pesquisas em Educação e na área da História da Educação, encontramos poucos estudos nos quais seus autores procuram pensar o teatro como espaço educativo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> No ano de 2006, em Florianópolis - SC, ocorreu o primeiro simpósio sobre História & Teatro no III Simpósio Nacional de História Cultural. Esse grupo de pesquisadores consolidou suas discussões em São Leopoldo - RS, em 2007, no XXIV Simpósio Nacional de História. No ano de 2008, houve outro encontro, em São Paulo - SP, no XIX Encontro Regional de História da ANPUH-SP. O último encontro desse grupo de pesquisadores foi no Simpósio Temático, nº 12 - História & Teatro -, coordenado pela professora Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia/UFU/MG) e Vera Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina/Udesc/SC), no XXV Simpósio Nacional de História, que aconteceu no período de 12 a 17 de julho de 2009, na Universidade Federal do Ceará/UFC. Essa mobilização acompanha as mudanças e discussões da historiografia contemporânea.

<sup>2</sup> Encontramos apenas um estudo, no campo da História da Educação, que se propôs a analisar o teatro como instância educativa e espaço de sociabilidade. Segundo Sônia Maria de Oliveira Othon (2002), sua pesquisa tinha o objetivo de incorporar à história do teatro, potiguar as manifestações dramáticas populares natalenses do passado - os rituais da Semana Santa, a Serração da Velha, o Desfile de São Bartolomeu e a

\*\*\*\*\*

Envolvida com a pesquisa em História da Educação, na iniciação científica, propus, para a monografia de conclusão do curso de Pedagogia (SÁ, 2005a), estudar Sabará (Minas Gerais) durante o século XIX, tentando entender o processo de institucionalização dos espetáculos teatrais, afirmados, pela legislação do período, como a “escola do povo”. No entanto, o trabalho proposto exigia uma busca minuciosa por fontes, o que era incompatível com o tempo e as possibilidades de uma monografia. Foi preciso mudar o foco do estudo. Então, procurei entender a função pedagógica idealizada para o teatro, pelos governantes e pelas elites mineira e fluminense, do final do período colonial até meados do século XIX (SÁ, 2005). Reservei o último capítulo da monografia para indicar possibilidades de pesquisas sobre o teatro, em Sabará-MG, através da análise da obra de José Seixas Sobrinho (1961): “O Teatro em Sabará: da Colônia a Republica”.

Ingressei, como aluna do mestrado, no Programa de Pós-Graduação da mesma faculdade, decidida a retomar as investigações sobre o teatro em Sabará. Inicialmente, pretendia estudar os espetáculos teatrais e o teatro naquela cidade, no período que compreendia os anos de 1831 a 1850, como lugares de sociabilidade e formação de uma população civilizada. Pretendia descrever e analisar o teatro sabarense como espaço / texto educativo. Naquele momento, previa as fontes que seriam utilizadas no desenvolvimento da pesquisa. Selecionei como possibilidades, jornais, peças teatrais, relatos de viajantes, documentos do Conservatório Dramático Brasileiro, obras de memorialistas, documentos oficiais, tais como: leis, atas das sessões da Câmara Municipal de Sabará, documentação cartorial e processos crimes.

Começamos nossas buscas pelos jornais publicados em Sabará, durante o período. Foram lidos os 98 exemplares existentes d’ “O Vigilante”, datados de janeiro de 1833 a março 1835, além de 12 exemplares d’ “O Estafeta”, publicados entre agosto e dezembro

---

*Procissão dos Penitentes – como capítulo culturalmente expressivo da história da cidade, ressaltando a pedagogia cultural do teatro implícita nessas manifestações* (p.1). Tais manifestações culturais são entendidas como “modelos pedagógicos de teatralização”, que ensinavam a moral cristã, o dever de exaltar os soberanos. Em um segundo texto, publicado em 2006, intitulado: “A arte teatral como instância educativa dos natalenses (1914)”, essa autora analisou três peças teatrais apresentadas na capital do Rio Grande do Norte, em 1914. Othon buscou entender quais os ensinamentos e modelos culturais veiculados por cada um desses espetáculos. Sônia Othon (2006, p.4632) declara amparar-se na noção de pedagogia cultural segundo Steinberg (1992), *para quem o ato de educar ocorre em variadas instâncias sociais, incluindo a escola, e para além dela, se efetiva no cinema, na empresa, no esporte, bem como no teatro, tidas como instâncias dotadas de uma pedagogia cultural implícita*. Sônia Maria de Oliveira Othon defendeu sua dissertação em 2003, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientada pela professora Marta Maria de Araújo. Tal dissertação intitula-se: “Vida teatral e educativa na cidade dos reis magos – Natal, 1727 a 1913”.



de 1842.<sup>3</sup> “O Vigilante” foi criado pela “Sociedade Pacificadora e Filantrópica Defensora da Liberdade e Constituição”, redigido por um de seus sócios, o coronel Pedro Gomes Nogueira, e impresso na tipografia dessa sociedade. Com a extinção dessa associação em 1840, a tipografia que lhe pertencia foi vendida para Pedro Gomes Nogueira que a instalou em sua residência, chamando-a “Thypographia Patriótica Sabarense”. Em setembro de 1842, passou a se chamar “Thypographia de Pedro Gomes Nogueira”. Ali eram impressos os exemplares do periódico “O Estafeta”, redigido pelo próprio proprietário.

Nesses exemplares, encontramos apenas um anúncio que fornecia dados sobre o teatro em Sabará. “O Vigilante” nº 250, de 8 de outubro de 1834, anunciava a presença de José Chirini, “professor da Escola Gynastica de Milano” e de sua família. Seria realizado um espetáculo em cinco atos, no teatro da cidade. Foram fornecidos os preços dos bilhetes. Entretanto, esses dados não eram suficientes para a realização da pesquisa. Não encontramos, por exemplo, títulos de dramas, notícias de outras apresentações ou críticas teatrais. Essa ausência é intrigante, pois Pedro Gomes Nogueira,<sup>4</sup> responsável pelos dois jornais citados acima, assinou como representante da sociedade teatral da cidade, uma escritura de compra e venda do edifício teatral sabarense em 20 de outubro de 1838. Ao que tudo indica, existia uma sociedade, um grupo de acionistas, que administrava o teatro, e o coronel Nogueira era um dos que estavam à frente desse grupo, naquele momento, comprando o teatro. Além disso, em 1839, foi concedida a primeira extração de loteria em benefício do teatro sabarense. Trata-se de um indício de que os espetáculos aconteciam na cidade, ou de que havia um movimento, uma intenção para que aquele edifício passasse a ser utilizado. Contudo, o periódico redigido por Nogueira em 1842 não registrou apresentações teatrais, nem comentários ou discussões sobre a utilidade da arte dramática.

Além disso, José Seixas Sobrinho (1961) enunciou algumas crônicas e registros de festas públicas nos anos que antecederam a independência. O teatro era, por vezes, um dos elementos das comemorações. Essas festas em Sabará, assim como em diversas localidades da província mineira,<sup>5</sup> aconteciam para celebrar nascimentos, aniversários e casamentos dos membros da família real portuguesa. Para Carla Simone Chamon, *a festa cívica era um momento em que se buscava formar e educar o povo para as virtudes cívicas, seja por*

---

<sup>3</sup> “O Vigilante” e “O Estafeta” foram consultados na sala de microfilmes da biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nesse local, é possível encontrar uma coleção de microfilmes, alguns enviados pela Biblioteca Nacional, com cópias de originais de seu acervo. É o caso desses dois jornais; seus originais estão na seção de obras raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Para mais informações sobre a atuação do coronel Pedro Gomes Nogueira, ver Sá e Jinzenji (2008).

<sup>5</sup> Para um estudo sobre festas cívicas, ver Chamon (2002).

*meio dos valores e idéias presentes em seus discursos, símbolos e alegorias, seja pelo próprio ajuntamento do povo* (2002, p.171).

O coronel Pedro Gomes Nogueira participava com entusiasmo dessas ocasiões. Nesse sentido, há um relato das festas que aconteceram na Vila de Sabará<sup>6</sup>, em 1819, em comemoração pelo nascimento da Princesa da Beira, Maria da Glória. Entre as manifestações, como a iluminação das casas, os fogos de artifício, as celebrações religiosas, tal documento<sup>7</sup> narra que, em 21 de abril de 1819, o coronel do primeiro regimento de cavalaria de milícias – Pedro Gomes Nogueira – apresentou na rua uma música de sua autoria, executada por “hábeis professores”. Esse envolvimento é indício de sua crença na potencialidade dessas ocasiões para educar o povo.

Relatos e notícias como essas ficam mais escassas nas fontes referentes ao período após a abdicação de D. Pedro I. Nos periódicos consultados, existem matérias sobre alguns festejos, mas o teatro não aparece como elemento constitutivo dessas comemorações. É importante destacar que Nogueira acumulava outras funções enquanto redigia os periódicos “O Vigilante” e, mais tarde, “O Estafeta”. Ocupou os cargos de vereador da Câmara Municipal de Sabará, foi também seu presidente, além de sócio da Sociedade Pacificadora. A posição social que esse homem ocupava nos revela que suas ideias e comportamentos eram, de certa forma, compartilhados com a elite dirigente sabarense.

Ao analisar a regulamentação do período para o teatro, somam-se motivos que justificam nossa perplexidade diante da ausência de dados. Nessa legislação, é possível verificar que há uma aposta nos espetáculos teatrais como a “escola do povo”: as peças deveriam divertir, ensinar os bons costumes e refutar os vícios. Regina Horta Duarte (1995) afirma que é recorrente, nos jornais, leis e em obras do século XIX, a atribuição de um papel pedagógico ao teatro. Às artes cênicas era atribuída a função civilizadora. Os edifícios teatrais eram saudados e reivindicados; indicavam o grau de civilização das localidades.

O Arquivo Documental do Museu do Ouro, conservado na Casa Borba Gato, em Sabará, é composto por documentos cartoriais originados nas Ouvidorias e Provedorias, nos Cartórios do Primeiro e Segundo Ofícios, no Cível e no Crime. Nesse local, procuramos registros do edifício teatral, de pagamentos de foros, além de inventários e testamentos dos homens envolvidos com o teatro. Encontramos poucas fontes, essas não

---

<sup>6</sup> Casa Borba Gato, Câmara Municipal de Sabará (CMS), (COR)2, (1817-1822), p. 94-101.

<sup>7</sup> Idem.

forneciam dados suficientes para responder a nossas questões, impedindo a escrita da dissertação.

Na Biblioteca Central da UFMG, consultamos a coleção “Curt Lange”, musicólogo do século XX, que investigou sobre a música em Sabará, durante os séculos XVIII e XIX. A intenção foi seguir as pistas deixadas por esse pesquisador, mas também não encontramos fontes significativas.

Houve ainda um investimento nos exemplares do “Almanake: administrativo, civil e industrial da província de Minas Gerais”, publicados nos anos de 1864, 1865, 1869, 1872, 1874.<sup>8</sup> O Almanaque era uma publicação que expunha informações diversificadas sobre a província mineira. A publicação de 1864, por exemplo, caracteriza o Governo de Minas, informando todos os cidadãos que foram eleitos deputados à “Assembléia Legislativa Provincial de Minas Gerais” de 1835 a 1847. Esses impressos disponibilizavam a lista de deputados provinciais da legislatura correspondente ao ano de sua publicação, assim como o nome do presidente da província. O Almanaque também indicava os nomes dos funcionários e os gastos do governo com a instrução pública. Há dados sobre a história das cidades, produtos cultivados e comercializados, comentários sobre a índole de seu povo e de seus costumes. Nesse tipo de fonte, nenhuma novidade foi encontrada sobre o teatro de Sabará.

Enfim, após esse investimento na pesquisa em Sabará, sem sucesso, decidimos voltar os olhos para Ouro Preto, capital da província. Novamente, recorrendo a Michel de Certeau (1982), o “fazer do historiador” deve ser entendido como uma prática científica, inserida em um lugar social, exposta a constrangimentos. As exigências das agências financiadoras da pesquisa no Brasil, no que se refere ao tempo máximo para a conclusão do mestrado, e a disponibilidade das fontes são constrangimentos a que este trabalho esteve exposto. Aqui ficam claros os limites da pesquisa e a historicidade da prática. A história, portanto, está intimamente ligada às vivências e às experiências da pesquisadora.

É preciso sublinhar que a questão que nos movia continuou sendo a mesma. Exatamente para atender ao desejo<sup>9</sup> de permanecer com essa problemática, foi preciso

---

<sup>8</sup> Os exemplares do “Almanake: administrativo, civil e industrial da província de Minas Gerais” foram consultados na sala de microfilmes da biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Esses exemplares são cópias dos originais que estão na “Sessão de Obras Raras” da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>9</sup> Concordamos com o pensamento de Eliane Marta Teixeira Lopes (1995). Para Lopes, a relação do ser humano com o conhecimento tem uma dimensão erótica. Segundo a autora, o ato de escrever é *uma busca erótica, amorosa, do autor, dos seus temas, sem dúvida, mas de uma certa dimensão de nós mesmos, de nós mesmas, que nos é desconhecida, abissal. É por isso que o conhecimento tem uma dimensão erótica, e o*

mudar o enfoque geográfico e temporal. Procuramos, desse modo, na pesquisa de que tratamos nesta dissertação, investigar o papel do teatro como espaço e texto educativos, lugares de sociabilidade<sup>10</sup> e de formação de uma população civilizada. Analisamos tanto os diversos discursos relacionados ao teatro como local de reunião de um público para assistir às peças, quanto o conteúdo dos dramas apresentados ou proibidos. Traçamos, minimamente, as relações sociais que se estabeleciam em torno das atividades teatrais e quais eram os usos do edifício teatral. Dessa maneira, procuramos ainda responder a questionamentos como: os ouro-pretanos acreditavam na potencialidade educativa do teatro? Havia uma intencionalidade explícita ou implícita ao escolher e promover determinada apresentação teatral? Em que ocasiões eram promovidas apresentações no teatro? Se o objetivo era educar, educava-se, através do teatro? Para quê? Que saberes e valores eram disseminados? Enfim, qual a importância daquele espaço e daquele texto para os ouro-pretanos? Que lugar os homens envolvidos com o teatro ocupavam na trama social? Que relações estabeleciam naquela sociedade?

O edifício teatral ouro-pretano é considerado, segundo Affonso Ávila (1977), o mais antigo prédio teatral da América do Sul. A Casa de Ópera<sup>11</sup> de Vila Rica foi inaugurada no dia 6 de junho de 1770 e manteve a atividade teatral até as vésperas da independência, alternando o empresário responsável por fomentar os espetáculos. Ávila (1977, p.68) observa que, após a independência, a *autonomia de caráter e expressão (...)* começa a manifestar então a vida cultural brasileira, o teatro recebe um novo e poderoso impulso, especialmente na capital do Império. O autor afirma, também, que Minas Gerais, por cultivar a arte dramática desde a Colônia, foi fortemente influenciada por tal movimento de “expansão” da atividade teatral.

---

*engate do texto, ao texto, é um engate sensual.* Esta pesquisa, portanto, só se realizaria se seus questionamentos estivessem relacionados com o meu desejo.

<sup>10</sup> Ao trabalhar com a noção de “lugar de sociabilidade” seguimos os passos de Ângela de Castro Gomes (1999), pois, consideramos duas dimensões: a primeira remete a estruturas organizacionais, mais ou menos formais, que se constituem em lugares de aprendizado, trocas intelectuais, lugar de circulação e fermentação de idéias. A segunda dimensão diz respeito às relações afetivas, pessoais e profissionais, que se estabelecem nesses espaços, e são chamadas, pela literatura especializada, de “microclimas”.

<sup>11</sup> Segundo Décio de Almeida Prado (2003), os edifícios teatrais começaram a ser construídos, em Minas Gerais, por volta de 1760. Nesse período, surgiu, vindo de Portugal, um novo gênero teatral: a ópera italiana. As peças de Metastasio, dramaturgo italiano, eram muito apresentadas e influenciavam outras, escritas por nossa gente. Essas apresentações demandavam espaços mais apropriados. Então, o Rei de Portugal, através do alvará de 1771, incentivou a construção desses edifícios na Colônia. O resultado da soma desses fatores foi a edificação de diversas Casas de Ópera, no Brasil, nomeadas dessa forma por conta do gênero teatral em voga. Ávila (1977, p.61) também afirma que a ópera foi muito cultivada no Brasil e, especialmente, em Minas Gerais, durante o século XVIII. O autor constatou que, “nos programas oficiais das festas gratulatórias, ao se referirem aos espetáculos teatrais de circunstância, já não falam mais em ‘três dias de comédia’ e sim em ‘três dias de ópera pública’”.

Regina Horta Duarte (1995, p. 19) indica o ano de 1838 como o marco da história do teatro brasileiro. Teria sido esse ano um período que trouxe *as evidências do surgimento de discursos dirigidos ao teatro no sentido de criar um espaço de difusão de ideais civilizadores, além de um novo papel do ator na sociedade*. A pesquisadora listou dezenas de apresentações teatrais que aconteceram em municípios mineiros, durante o século XIX. Os dados encontrados por Duarte sugerem que, em Ouro Preto, esses espetáculos começaram a acontecer em meados de 1850, o que nos permite assinalar, portanto, a hipótese de que, nessa localidade, a intensificação de apresentações teatrais e, possivelmente, o debate sobre a criação de “um espaço de difusão de ideais civilizadores” foram tardios.

Essas informações nos levaram à opção de estudar a década de 1850. Apesar de Ávila (1977), Duarte (1995) e Seixas Sobrinho (1961) afirmarem a existência de uma atividade teatral em Minas, durante o século XIX, o conjunto de fontes que consultamos nos levaram a acreditar que, se investíssemos em documentos produzidos a partir da década de 1850, teríamos acesso a dados que nos aproximariam das dramaturgias e do que se pensava sobre as peças encenadas na época. Buscávamos informações, como: o título das peças apresentadas, críticas teatrais, discussões sobre o que era considerado um bom teatro, disputas pelos usos do espaço teatral. Enfim, acreditávamos que esses dados poderiam ser encontrados, com mais facilidade, em fontes produzidas a partir da década de 1850.

Algumas pesquisas foram referências importantes para a escrita desta dissertação. Destaco o trabalho já referido de Regina Horta Duarte, “Noites Circenses: espetáculos de teatro e circo em Minas Gerais no Século XIX”, como uma importante pesquisa, na qual, apesar de não se ter o teatro como foco, considerou-se a arte dramática uma instância de formação dos mineiros no século XIX e como espaço de sociabilidade.

Entre os principais trabalhos sobre a história do teatro em Minas, há o também já citado estudo de Afonso Ávila (1977) “O Teatro em Minas Gerais século XVIII e XIX”. Nele, o autor traçou um importante panorama do teatro nesse período, descrevendo as casas de espetáculos, os repertórios, os grupos de amadores e as companhias teatrais. Ávila ainda destacou, nesse seu trabalho, a importante relação entre a história do teatro e a história política. Tal ligação se daria através do *incentivo oficial às iniciativas do setor [teatral] e a presença do teatro como instrumento de participação no curso das manifestações populares* (ÁVILA, 1977, p.75). O autor ressaltou a criação de leis, com o

objetivo de “proteger” a atividade teatral, como indício da ligação entre a política e o teatro, além da existência de reivindicações, protestos de cunho político nos textos teatrais e ainda durante as apresentações, as quais, segundo o autor, levaram à criação da censura.

A pesquisa realizada por Silvia C. M. de Souza (2002): “As noites no Ginásio: Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868)”, foi importante referência para se compreender como os literatos da Corte construíram a idéia de uma função social, educativa para o teatro, influenciados pela comédia realista. Além disso, a autora analisou a criação e a atuação do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial da censura teatral no século XIX.

O trabalho de Luciane Nunes da Silva (2006a) – “O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX” – acrescentou novos elementos à discussão. Em seu estudo, a autora analisou os discursos de alguns censores do Conservatório, as críticas teatrais e as discussões do período sobre a função da arte dramática e o ideal de teatro civilizador.

Ainda que os trabalhos de Luciane Silva (2006a) e de Silvia Souza (2002) tenham, como foco geográfico, o Rio de Janeiro, tais estudos ajudam a pensar o teatro em Ouro Preto por dois motivos. Primeiro, porque, segundo Ilmar Rohloff Mattos (1994, p.32) a Corte era referência de civilização para as populações do interior do país. Para o autor, *se a população do “Sertão” distinguia-se pela barbárie, a “sociedade do litoral” caracterizava-se por uma civilização, acreditando-se que tal se devia, em larga medida, aos contatos desta última com as nações civilizadas, das quais distava apenas cinquenta dias de viagem.* O segundo motivo relaciona-se com o momento histórico que estudamos. Para Mattos (1994), na década de 1850, vivia-se um contexto de derrota dos Luzias e triunfo dos Saquaremas. Os primeiros defendiam um Estado descentralizado; pretendiam assegurar a liberdade da Casa, ou seja, dos interesses privados, particulares; lutavam pela ideia da igualdade entre Povo e Plebe,<sup>12</sup> mediada pela lei. Os Saquaremas, por sua vez, pretendiam *fundar o Império do Brasil, consolidar a instituição monárquica e conservar os mundos distintos [Povo, Plebe e Escravos] que compunham a sociedade* (MATTOS,

---

<sup>12</sup> Mattos (1994) acredita que o Império dividia-se em três mundos: o mundo do governo, denominado “Povo”, o mundo da desordem, “Plebe”, e o mundo do trabalho composto pelos escravos. Segundo o autor, *a existência de três mundos era, em primeiro lugar, a existência da distinção entre coisa e pessoa. O Povo e a Plebe eram pessoas, distinguindo-se dos escravos por serem livres. Todavia, Povo e Plebe não eram iguais, nem entre si nem no interior de cada um dos seus mundos. À marca da liberdade que distinguia ambos dos escravos acrescentavam-se outras, que cumpriam o papel de reafirmar as diferenças na sociedade imperial, como o atributo racial, o grau de instrução, a propriedade de escravos e, sobretudo os vínculos pessoais que cada qual conseguia estabelecer. E, desta forma, a sociedade imprimia-se nos indivíduos que a compunham, distinguindo-os, hierarquizando-os e forçando-os a manter vínculos pessoais* (p.117-118).

1994, p.119). Eles buscavam, pois, fortalecer uma monarquia centralizadora. Para tanto, construíam a figura do Imperador D. Pedro II, como o responsável pela *conciliação entre as facções partidárias, entre os cidadãos ativos e monopolizadores da “sociedade política”*. O Poder Executivo forte seria o mediador entre os interesses partidários; o único capaz de avaliar o justo, o honesto, o melhor para a pátria.

Segundo Mattos (1994, p.134), os liberais – diante das reações, como insurreições dos negros escravos, que ocorreram entrem os anos 1836 e 1852, em um contexto que evidenciava os limites, fraquezas e contradições da política de Estado até então empreendida – viam-se *forçados a dissociar o princípio democrático de seu conteúdo republicano*. Com o objetivo de evitar a desorganização, a anarquia e defender seus privilégios, em relação à representação nacional – negada à Plebe e concedida com restrições ao Povo –, os Luzias aceitaram a nova noção de Liberdade, colada à ideia de segurança e à necessidade da Ordem, e contribuíram para a unidade do Império, reafirmando o papel conciliador do Imperador do Brasil.

Para Mattos (1994, p.169), os *intelectuais da classe senhorial em constituição*, os Saquaremas, governavam o Estado e a Casa, incumbindo a Coroa de *tornar cada um dos Luzias parecido com todos os Saquaremas*. Para tanto, mobilizavam três segmentos da sociedade:<sup>13</sup> o “mais distante”, o “mais próximo” e o segmento responsável por mediar as relações entre os dois primeiros. Assim, o Imperador, os debates e as ideias que circulavam na Corte, os valores e costumes da Coroa estavam presentes nas províncias e, conseqüentemente, em Ouro Preto, a partir da atuação dos “elementos mais próximos”, como os deputados, presidentes das províncias, chefes de polícia e magistrados, mediados pelos jornais, pelas associações, instituições governamentais e pela própria lei.

---

<sup>13</sup> O primeiro segmento é identificado pelo autor como “segmento mais distante”, composto por *homens comuns, médios, cuja participação é oferecida pela disciplina e pela fidelidade, não pelo espírito criador e altamente organizativo. (...) não estão vinculados diretamente ao que denominamos vida política, num sentido estrito; deixam-se absorver pelo seu existir cotidiano, mas passam a constituir uma força no momento em que existe algo que os centraliza, organiza e disciplina* (MATTOS, 1994, p.170). São plantadores escravistas, charqueadores sulinos, fazendeiros de gado, “proprietários de escravos na Província de Minas Gerais”, sitiante espalhados pelo Império, comerciantes, pessoas que exercem funções no tabelionato e no funcionalismo. O “segmento mais próximo” é o principal elemento de coesão, composto por *deputados gerais, os presidentes de província, os ministros de Estado, os senadores e conselheiros de Estado. Anima-os a convicção da necessidade de preservação de uma ordem que concebem como natural* (MATTOS, 1994, p.171). Segundo o autor, o terceiro e último segmento mobilizado pela Coroa para garantir o governo do Estado e da Casa foi responsável por mediar as relações entre os elementos dos seguimentos “mais próximo” dos “mais distantes”. Estão ligados às instituições criadas pelo Estado Imperial, como a Guarda Nacional, são membros de associações, sociedades defensoras, grêmios locais, como as Misericórdias, redigem e imprimem jornais em seus municípios.

A preocupação com a formação e a manutenção do Estado Nacional, dessa maneira, não era uma iniciativa isolada da Corte, mas um projeto que envolvia todo o Império. Ao mesmo tempo em que existia a referência das nações européias como modelo de civilização e estado moderno, buscava-se a formação de uma identidade nacional. O teatro, assim como a elaboração de leis, a difusão da imprensa, as festas cívicas e a escolarização da população, era considerado um instrumento relevante para forjar uma identidade da nação, alcançar a civilização e estruturar um Estado moderno. Portanto, os trabalhos de Silva (2006) e Souza (2002) foram imprescindíveis para a elaboração desta dissertação.

A pesquisa de que tratamos aqui pretende contribuir para a escrita da história da educação de Minas Gerais; mais especificamente, para a história da educação de Ouro Preto. Buscamos compreender qual o significado do edifício teatral e da atividade dramática para os ouro-pretanos. Investigamos como a noção de um teatro educativo, que se constituía como um “divertimento útil”, muito disseminada na Corte, era apropriada pelas elites ouro-pretanas. Perseguimos as motivações que levavam alguns, em Ouro Preto, a investir no prédio do teatro e/ou em noites de espetáculos. A partir de um repertório apresentado na capital mineira e da análise dos critérios que definiam um bom teatro, segundo os censores do Conservatório Dramático Brasileiro, analisamos como aquela elite se educava, considerando, como referência, o ideal de civilidade da Corte e das nações européias; como se constituíam como referência de civilidade para o Povo e a Plebe de Ouro Preto e dos outros municípios da Província Mineira.

Segundo Lopes e Galvão (2001, p.16), a história, do ponto de vista pragmático, é um saber inútil, mas que pode nos ajudar a entender um pouco mais os problemas que enfrentamos no presente. Ao compreendermos a complexidade em torno da noção de que o teatro tinha uma função educativa e da implementação dessa ideia – através da criação de mecanismos de regulação e fomento da atividade dramática –, ao nos aproximarmos dos “porquês”, “para quê”, “a quem” e “de que maneira” um espetáculo dramático educava, “o quê” exatamente era esse ensinamento, somos mais capazes de refletir sobre a grande aposta, nos dias de hoje, na arte como estratégia educativa e direito da população.

\*\*\*\*\*

Para a realização da pesquisa, utilizamos, então, vários tipos de fontes. Primeiramente, as Leis do Império, da Província Mineira e um alvará do período colonial,



foram importantes para nossos estudos.<sup>14</sup> Identificamos leis que regulavam o teatro desde a segunda metade do século XVIII, quando a metrópole portuguesa recomendou, através do alvará de 17 de julho de 1771, a construção de “Teatros Públicos” na Colônia, que seriam de grande utilidade, se “bem regulados”, para ensinar aos povos *as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos*. Durante o século XIX, foram publicados Editais, Regulamentos, Decretos, Decisões do Governo e Atos do Poder Legislativo e Executivo. Nossa análise dessa documentação está fundamentada no estudo realizado por Faria Filho (1998) sobre a legislação escolar como fonte para a História da Educação. Segundo o autor, ao utilizar a lei como fonte é necessário percebê-la em suas várias dimensões, além das *concepções mecanicistas da legislação, que, grosso modo, a entende como campo de expressão e imposição, única e exclusivamente, dos interesses das classes dominantes* (FARIA FILHO, 1998, p.28). O autor sistematiza algumas dessas dimensões da Lei que, se consideradas na análise da legislação voltada para a Instrução Pública, contribuiriam para os estudos na área da História da Educação.<sup>15</sup>

Não pretendemos, nesta dissertação, analisar, pormenorizadamente, todas as dimensões propostas por Faria Filho, pois as leis que regulamentavam o teatro não foram objeto de nossa pesquisa, nem suas principais fontes. Mas compreendemos que alguns aspectos devem ser considerados para que tal fonte nos aproxime das ideias, dos costumes e das práticas relacionadas com o teatro durante o século XIX. Sobretudo a percepção da “lei como prática ordenadora das relações sociais” foi fundamental para nossa pesquisa. Segundo Faria Filho (1998), o poder legislativo brasileiro, desde a independência do país até meados do século XIX, buscava garantir a tranquilidade pública e a estabilidade política, por meio do estabelecimento do “domínio da lei”. A legislação era vista pela elite

---

<sup>14</sup> A Coleção de Leis do Império está disponível no site da Câmara dos Deputados: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/doimperio>. As Leis da Província Mineira encontram-se no Arquivo Público Mineiro. A legislação do período colonial foi consultada nos trabalhos de José Galante de Sousa (1960) e Affonso Ávila (1977).

<sup>15</sup> Segundo Faria Filho (1998), compreender a lei como “ordenamento jurídico” – perspectiva estudada por Norberto Bobbio (1996) – ou seja, inserida em um conjunto de outras leis que estão relacionadas, possibilita uma aproximação com as tradições, com os costumes e com a lógica de seu funcionamento. A perspectiva da lei como “ordenamento jurídico” está intimamente ligada ao entendimento da “lei como linguagem”. Conforme Faria Filho, é preciso considerar seu aspecto discursivo, aproximando-se da “retórica da legitimidade”, – termo utilizado por Thompson (1987) – isto é, devem-se considerar os elementos que compõem a lei para convencer que seu propósito é o bem comum. Para Faria Filho (1998), a “retórica da legitimidade” revelaria as tradições, os costumes e as práticas sociais. Nessa perspectiva, tornam-se relevantes os aspectos gráficos e de circulação da lei. Por fim, para o autor, é importante considerar a lei também “como prática social”, compreendendo seus tipos, as instâncias governamentais, as situações e as discussões que a criaram. Além de sua realização, ou seja, os mecanismos criados para garantir sua aplicação, é preciso considerar as apropriações e estratégias para burlá-las. Isto é, as novas práticas que resultam da lei.

intelectual e dirigente como necessária para civilizar e preparar o povo, heterogêneo, que no Brasil habitava, para contribuir com o progresso da nação. A lei, portanto, teria um caráter pedagógico. Segundo o autor, *moldaria o caráter* [das pessoas], *ordenaria as relações, civilizaria o povo, construiria a nação* (1998, p.113).

Observamos que as leis que regulamentavam o teatro, publicadas, em sua maioria, na primeira metade do século XIX, buscavam ordenar as relações entre as pessoas envolvidas com essa arte, educando-as para um comportamento ideal no espaço teatral, para que pudessem apreciar e produzir um tipo determinado de peças. Tal conjunto de regras moldava o tipo de arte dramática legítima<sup>16</sup> no Império e contribuía para a formação de uma dramaturgia nacional.

Outro aspecto muito evidente em relação às leis publicadas para regular o teatro, apontado por Faria Filho, é o modo como as relações e as lutas sociais resultam na produção dessas leis e, ao mesmo tempo, são construídas por meio delas. Muitas tensões entre literatos, administradores, diretores de teatro e autores de textos teatrais são geradas pela criação de leis e de mecanismos para seu estabelecimento. A ideia do teatro como a escola do povo, arte que devia constituir-se como um divertimento sério e ilustrado, foi um discurso presente nessa legislação. Esse discurso tensionava a relação entre literatos, que defendiam essa ideia, e administradores de teatros mais preocupados em garantir a casa cheia durante os espetáculos, que acreditavam que o gosto do público ia em outra direção, ou seja, da diversão pura e simples, das sensações ligeiras, do riso despropositado. Por outro lado, a luta pelo poder e pela autoridade para regular o teatro, travada entre a polícia e os membros do Conservatório Dramático Brasileiro, resultou na publicação de alguns avisos, que esclareciam as atribuições desses órgãos, ao mesmo tempo em que acentuaram tais tensões.

---

<sup>16</sup> Entendemos arte dramática legítima, ou o teatro legítimo, como Pierre Bourdieu compreende a arte legítima. Segundo Bourdieu (1989, p.275-276), *o Estado é detentor do monopólio da violência simbólica legítima. (...) O monopólio da “nomeação” – ato de designação criadora que faz existir aquilo que ela designa em conformidade com a sua designação – toma, ao aplicar-se ao universo da arte, a forma do monopólio estatal da produção dos produtores e das obras legítimas ou, se se quiser, do poder de dizer quem é pintor e quem o não é, o que é pintura e o que a não é. Concretamente, a produção dos produtores de que o Estado, por meio das instituições encarregadas de controlar o acesso ao corpo, detém o monopólio, toma a forma de um processo de certificação ou, se se preferir, de consagração pelo qual os produtores são instruídos, aos seus próprios olhos e aos olhos de todos os consumidores legítimos, como produtores legítimos, conhecidos e reconhecidos por todos.* Bourdieu considera que a cultura dominante, entendida como legítima, não é um reflexo direto da posição dos grupos dominantes. Ela seria o resultado de uma luta. A arte dramática legítima, portanto, é aquela que o Estado, nesse momento histórico, pretendia construir através das leis, da atuação do Conservatório Dramático Brasileiro e da Polícia.

Outro conjunto de documentos que, ainda inspiradas pelo trabalho de Faria Filho (1998), podemos considerar como a “realização e expressão dos imperativos legais” (p.94), porque são documentos gerados pela lei que regulava a censura das peças teatrais, foi localizado no Fundo Conservatório Dramático Brasileiro, mantido pela Fundação Biblioteca Nacional, na Seção de Manuscritos, no Rio de Janeiro. Tivemos acesso a trinta e oito pacotilhas que continham de uma a dez páginas escritas. Eram requerimentos por licenças para encenar determinadas peças teatrais; designações aos censores do Conservatório para que emitissem seus pareceres sobre esses dramas; pareceres desses censores; despachos que respondiam aos pedidos de licença; além de um recibo relacionado com a entrega de determinada peça à censura.

Segundo Souza (2002), o Conservatório Dramático Brasileiro foi oficialmente criado em 1843, com o objetivo de inspecionar o teatro público da Corte. Sua atuação passou a abranger as outras províncias a partir de 1845, quando foi aprovado o decreto n° 425, de 9 de julho, estabelecendo as regras para a censura das peças representadas nos teatros da Corte e as fazia extensivas aos das Províncias. Tal decreto estabelecia as devidas atitudes do Presidente do Conservatório, de seus censores, e também dos Chefes de Polícia, no processo de exame, censura, licenciamento e inspeção das peças teatrais. Ficou decidido que as peças deveriam passar por uma avaliação dos censores do Conservatório Dramático, teoricamente mais preocupados do que a Polícia com os aspectos linguísticos e literários da dramaturgia brasileira<sup>17</sup>. No entanto, o governo não abriu mão de uma inspeção “policial” desses espetáculos. Após a avaliação do Conservatório, o Chefe de Polícia não teria o poder de aprovar peças, mas poderia impedir que fossem apresentadas aquelas que julgasse imorais e perigosas para a segurança pública, mesmo se já tivessem sido aprovadas pelo Conservatório.

Os idealizadores do Conservatório Dramático Brasileiro pretendiam integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação mediante a

---

<sup>17</sup> Uma peça era enviada para o Conservatório Dramático Brasileiro aos cuidados do primeiro secretário, que a lançaria em um protocolo para isso destinado e a encaminharia ao presidente da instituição. Esse por sua vez, designaria um primeiro censor. Se o parecer fosse favorável à concessão da licença e o presidente concordasse com tal exame, a licença seria expedida. Contudo, se o presidente entendesse que a peça precisava ser mais bem avaliada, essa seria enviada ao segundo censor. No caso do segundo censor concordar com o primeiro, o presidente deveria acatar a avaliação feita por eles. Se o exame do segundo censor fosse diferente do primeiro, o presidente tomaria a decisão final. Quando o primeiro censor avaliasse que a peça não deveria ser licenciada, esta era submetida ao exame de um segundo censor. Sendo esse último parecer também contrário à representação desta peça, o presidente do conservatório devia negar a licença solicitada. Se a opinião do segundo censor não corroborasse com a do primeiro, ficava a arbítrio do Presidente conceder ou negar a licença. (Decreto n. 425 de 1845. Da coleção das Leis do Império disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>> Acesso em jun. de 2008).

mobilização de recursos culturais. Segundo Luciane Silva (2006a), eles tinham como objetivo ser uma instituição de natureza literária, que contribuiria para aprimorar a atividade teatral e refinar o gosto do público, além de torná-lo civilizado. Pretendiam, pois,

(...) fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte lingüística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emenda-los, e a “exemplo de Portugal, organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária” (SOUZA, 2002, p.145).

Luciane Nunes da Silva (2006a) afirma que o prestígio do Conservatório não foi comparável à importância dada pelo imperador ao IHGB.<sup>18</sup> A proposta “complementar” da instituição tornou sua atuação menos atrativa para D. Pedro II. Aquela sociedade já possuía mecanismos de censura que garantiam a fidelidade à moral oficial, o respeito à religião e às autoridades políticas – a censura policial. O que permitiu vida longa<sup>19</sup> ao Conservatório, mesmo sem a concessão de recursos pelo governo, necessária para sua sobrevivência, foi o comprometimento de homens importantes, intelectuais e dirigentes, preocupados com *uma das atividades artísticas que mais atraíam o público da Corte* (SILVA, 2006a, p.19).

Os documentos deixados por essa instituição são importantes para a pesquisa de que tratamos aqui, pois, apesar do seu pouco prestígio, se comparado com o IHGB, o Conservatório foi abraçado por uma elite da Corte, que teria poder suficiente para influenciar, de alguma maneira, as províncias do Império. Além disso, oficialmente há um consenso sobre o caráter pedagógico que o teatro deveria ter. Luciane Silva (2006a, p.20) afirma que, *para os fundadores da instituição, promover o melhoramento da arte equivalia a transformar o teatro numa escola de costumes e a incentivar a produção de uma arte dramática que se dedicasse a esse fim*. A autora fundamenta tal afirmação na análise dos artigos orgânicos do Conservatório e dos pareceres de censura.

---

<sup>18</sup> O IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – pretendia preservar a memória nacional, escrever a história do Brasil e garantir que fosse escrita pelos brasileiros. Era um importante aliado no esforço para criar uma identidade Nacional. Segundo Silva (2006a, p.18) foi criado, em 1838, e *gozou de maior prestígio a ponto de poder contar não só com a proteção direta de D. Pedro II, que lhe cedeu uma sala do Paço Imperial para funcionar como sede, mas com a efetiva presença do imperador nas reuniões ordinárias da instituição*.

<sup>19</sup> O Conservatório Dramático Brasileiro manteve suas atividades até 1864. Foi reativado em 1871 e definitivamente dissolvido em 1897.

Segundo Souza (2002), na prática havia tensões entre os membros do Conservatório a respeito do que seria a censura ideal. Alguns eram adeptos de uma censura literária, outros estavam preocupados com o controle ideológico do texto. A análise dos documentos dessa instituição permitiu entender, também, essas tensões.

Passamos então a detalhar melhor tais documentos. Os requerimentos são cartas que nos informam, além do título do drama, o nome do autor, do diretor, ou do administrador do teatro, interessado em encenar a peça em questão. Podem informar, também, onde e quando essas pessoas pretendiam apresentar tais dramas. Enviados ao Conservatório, aos cuidados do primeiro secretário dessa instituição, alguns possuem notas em suas bordas, que recuperam brevemente o histórico da peça nos arquivos do Conservatório. Tais notas teriam sido assinadas pelo Presidente, que também informava o deferimento do pedido, o que geralmente acontecia quando a peça já havia sido licenciada em outra ocasião.

A designação é um formulário impresso que, como o próprio nome expressa, objetivava designar um censor para exarar seu juízo sobre determinada peça. Esse documento cita o decreto sobre as atribuições do presidente do Conservatório, além de indicar balizas para a censura através do aviso, de 10 de novembro de 1843, e da resolução imperial, de 28 de agosto de 1845<sup>20</sup>. Esse formulário era preenchido à tinta com o nome do censor designado, o título do drama a ser avaliado, a data e o local. Também encontramos notas nas bordas das designações que indicavam o consentimento, ou não, do Presidente do Conservatório, sobre o julgamento feito pelo censor. Os pareceres, em sua maioria, foram encontrados logo abaixo das designações, em seu verso, ou mesmo anexados a elas.

Assinados pelo Presidente e o primeiro secretário do Conservatório, os despachos são documentos breves que dão a resolução final sobre a concessão ou não da licença. Algumas vezes, recomendava-se que trechos do drama, indicados pelos censores, fossem eliminados e/ou modificados.

Por fim, o único recibo que encontramos é um documento assinado pelo 1º secretário do Conservatório, declarando o recebimento de um drama para a censura. Há,

---

<sup>20</sup> Encontramos dois tipos diferentes de formulários para designação. O primeiro deles fazia referência ao aviso de 10 de novembro 1843, sem citá-lo literalmente. Para legitimar a ordem do presidente do Conservatório ao designar censores, citava o *regimento para censura dos theatros* que lhe conferia tal atribuição. O segundo tipo de designação enfatizava as diretrizes que deveriam ser seguidas pela censura através da incorporação literal do aviso de 10 de Novembro de 1843 e da resolução imperial de 26 de Agosto de 1845.

nesse documento, a data, o local e o nome do teatro interessado na apresentação do espetáculo.

Do total de trinta e oito pacotilhas consultadas, encontramos quarenta e quatro requerimentos, vinte e quatro designações, três pareceres curtos,<sup>21</sup> vinte e cinco pareceres com um maior número de dados<sup>22</sup> e um recibo. Pudemos, assim, por meio da análise dessa documentação, realizada no segundo capítulo da dissertação, identificar as peças encenadas e aquelas que não conseguiram a licença para sua representação; os critérios utilizados pelos censores para definir se uma peça poderia ou não ser representada; as maneiras como um drama deveria ensinar.

Um terceiro grupo de fontes utilizado na pesquisa foi composto por quatro jornais publicados em Ouro Preto, na década de 1850: “O Conciliador” (1851), “O Fiscal” (1859), “O Bom Senso” (1852-1856) e “Correio Oficial de Minas” (1857-1860), além d’ “O Itamontano” (1848). Esses periódicos foram lidos de maneiras diferentes. “O Conciliador” foi o primeiro consultado. Li os 119 exemplares, disponíveis no site do Arquivo Público Mineiro, com atenção a cada detalhe. A leitura de “O Bom Senso” ocorreu de forma diferente. Os cinquenta exemplares existentes, que foram publicados entre os dias 01 de abril de 1852 e 30 de junho de 1853, por possuírem características<sup>23</sup> muito semelhantes às d’ “O Conciliador”, permitiram uma leitura ainda atenta dos conteúdos de todas as matérias, mas um pouco mais seletiva quanto às matérias com as quais despenderia mais tempo e atenção aos detalhes, ou seja, aquelas que, intuitivamente, eu julgava terem maior probabilidade de citar o teatro. A minha maior familiaridade com tais textos também contribuiu para que eu adotasse tal procedimento.

Ao avaliar o tempo que nos restava para coletar os dados, constatamos a necessidade de sermos ainda mais objetivos. Então, dando continuidade à leitura do periódico “O Bom Senso”, selecionamos aleatoriamente seis exemplares de cada ano – 1853, 1854, 1855 e 1856 – para serem lidos na íntegra. Além desses, insisti em ler os títulos das matérias e os “Anúncios” dos 49 exemplares existentes, que foram publicados entre os dias 04 de julho de 1853 a 09 de abril de 1855.

---

<sup>21</sup> O parecer curto informa a opinião do censor sobre a conveniência ou não da apresentação de um determinado drama. Não há justificativas ou comentários.

<sup>22</sup> O parecer com um maior número de dados contém justificativas e comentários sobre a decisão do censor. Alguns indicam as frases que precisam ser cortadas, ou substituídas; sugerem outros desfechos para os dramas; fazem elogios e críticas.

<sup>23</sup> Tais características serão descritas adiante.

“O Itamontano” e “O Fiscal” foram lidos por inteiro, pois existe apenas um exemplar de cada. Selecionamos quatro exemplares de cada ano – 1856, 1857, 1858 e 1859 – do periódico “Correio Oficial de Minas”, que foram lidos em sua totalidade.

Para utilizar esses jornais como fontes, levamos em conta os significados da imprensa durante o século XIX. Segundo Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (1998), após a independência do país, os jornais brasileiros começaram a ser influenciados pela imprensa iluminista européia. Emergente no século XVIII, o jornalismo europeu fundava-se na idéia iluminista de educação, que considerava jornalistas, romancistas, homens de letras como os responsáveis por educar, ilustrar o público, transformar o modo pelo qual as pessoas pensavam. Os periódicos caracterizavam-se, portanto, menos como veículos de comunicação que informavam e mais como meios de formação.

Ainda segundo Pallares-Burke (1995, p.16), através de um jornal menos erudito e impessoal, mais *leve, bem-humorado, direto e pessoal*, educava-se a boa moral, pois se acreditava que aumentar o conhecimento, conhecer as ciências era importante, contudo, somente a moralização dos povos garantiria a felicidade da humanidade; *a moralidade que nos deve tornar bons homens e promover a verdadeira felicidade nossa e dos demais.*<sup>24</sup> A imprensa periódica, assim, tinha o *poder de corrigir o modo de pensar e de agir viciosos, faltosos ou inapropriados e de redirigi-los para os caminhos da razão e da civilidade* (PALLARES-BURKE, 1995, p.17).

Apostamos nessa concepção e na idéia de que, assim como o periódico “O Carapuço”, publicado entre 1832 e 1847, em Recife, e analisado por Pallares-Burke (1998), os jornais de Ouro Preto incentivariam a atividade teatral na capital e na província mineira, angariando *companheiros nessa cruzada educacional* (p.153). Inicialmente, lemos esses jornais, em busca de discussões sobre o fomento de um teatro educativo na cidade e na província; críticas teatrais e posicionamentos sobre a arte dramática “ideal” para a educação dos ouro-pretanos; disputas entre concepções diferenciadas sobre o teatro educativo. Enfim, buscávamos elementos que nos ajudariam a compreender como, para quê e a quem o teatro ensinava em Ouro Preto.

Ao iniciar as leituras, compreendemos que mais do que a questão de uma formação cultural, de reforma dos costumes e moralização da população, os jornais de Ouro Preto da década de 1850, que consultamos, eram veículos de discussões, posicionamentos e disputas

---

<sup>24</sup> The Reflector Representing Human Affairs, as they are; and may be Improved, London, 1750, p.1-2 (*Apud* Pallares-Burke, 1995, p.16).

políticas. Os nomes dados a essas folhas, se comparados com os nomes de alguns periódicos brasileiros do século XIX, localizados por Pallares-Burke (1998), já evidenciam importantes diferenças. Conforme a autora, títulos, como “Monitores”, “Lanternas”, “Despertadores”, “Mentores”, “Faróis”, “Auroras”, revelam a crença no papel educativo desses jornais, por seus executores. Essas folhas, através de seus títulos, *se autodescrevem como indispensáveis “difusores de Luz”, veículos de cultura, progresso e liberdade* (PALLARES-BURKE, 1998, p.147).<sup>25</sup> Ao analisar os títulos das folhas que temos como fonte, “O Conciliador”, “O Fiscal”, “O Bom Senso” e “Correio Oficial de Minas”, notamos que esses jornais se “autodescrevem” diferenciadamente. Os homens que idealizaram e produziram esses impressos parecem anunciar, através de seus títulos, a pretensão de criar ali espaços / momentos “neutros”, “apartidários”, de negociações políticas, da construção de uma opinião pública baseada na conciliação de ideias, no acesso às ações do governo por meio de um “correio oficial”. Tratar-se-iam de ações que precisavam ser acompanhadas, fiscalizadas, refletidas pelo povo, assim como as atitudes de todos os cidadãos, tornando possível um posicionamento pelo bom senso, em busca da vontade da maioria, de um bem comum.

A idéia de um espaço neutro criava uma similaridade com a Corte. De acordo com Mattos (1994, p.193), em meados do século XIX, os Saquaremas teciam a ideia de que o Estado garantiria a ordem pública, a liberdade e a “Razão Nacional” – indicadora das necessidades públicas. Segundo o autor, os “olhos vigilantes do imperador” impediriam o retorno da dominação colonial e o triunfo daqueles que tinham como prioridade atender a suas ambições pessoais e particulares. O título dado ao jornal publicado em Ouro Preto, “O Conciliador”, revela a pretensão de se constituir como espaço público, neutro, similar à Corte.

“O Fiscal”, ao apresentar seus propósitos na primeira página do único exemplar ao qual tivemos acesso, fazia a seguinte ponderação:

Este pequeno Periodico auxiliador da prosperidade e tranqüilidade Publica, tem como um de seus encargos de prestar-se a discussões quando tiver de accusar ou defender a alguém; e com o quanto prometta

---

<sup>25</sup> A autora se refere aos seguintes periódicos, como uma amostra dos títulos brasileiros encontrados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: “A Luz Bahiana”, Bahia, 1837; “Luz Brasileira”, Rio, 1829-31; “A Luz do Século”, Aracaju, 1888; “A Luz”, Aracaju, 1880; “A luz”, Ceará, 1883; “Luseiro Fluminense”, Rio, 1832; “Lanterna mágica”, Rio, 1844-45; “Pharol do Império”, Rio, 1837; “Pharol”, Maceió, 1888; “O Sol”, Rio, 1827; “O Sol”, Ceará, 1856-59; “O Monitor”, Bahia, 1876-81; “O Monitor”, São Luiz, 1870; “Holophote”, Maceió, 1897; “Holophote”, “Penedo”, s.d.



não ser fraco n'esses combates, previne no Leitor que sempre se haverá com commedimento.

(...)

Sendo sempre todos os periódicos auxiliadores indirectos dos Governos livres, quer accussem quer defendao, por fallar-lhes claro sobre seus acertos ou faltas, e patentear-lhes os factos criminosos praticados por desordeiros, dos quaes as mesmas Autoridades, tendentes ao cumprimento das Leis: este Periodico pois nada incubirá (sabendo) não só para auxiliar de sua parte a acção da Justiça, como para ter cabimento as censuras, que tiver de fazer a cerca do Funcionamento Publicos, que deixarem de cumprir-se deveres em qualquer ramo do S. P. e ordens superiores da Policia, que não forem executadas por covardia ou desleixo.<sup>26</sup>

Para Mattos (1994), em 1850, o Estado não pretendia substituir o governo da casa pelo governo centralizado. Objetivava se aproximar do governo da casa, tornar-se vigilante e dirigi-lo. Para tanto, constituía-se uma “rede administrativa” de “agentes centralizadores” que congregava não só empregados públicos, mas outros, como a imprensa local.<sup>27</sup>

Nesse sentido, o redator de uma folha local não raro se constituía num agente da centralização muito mais significativo do que um empregado público. Os valores de Ordem, de adesão ao Império e ao imperador, de respeito à Constituição e aos Poderes Políticos que as folhas locais difundiam, ao lado das campanhas em prol dos melhoramentos materiais, cumpriam um papel conservador e integrador que não encontrava comparação no desempenho do mais diligente dos empregados públicos. Em seu âmbito e com os recursos de que dispunham, tais redatores não deixavam de contribuir para a superação das concepções localistas e particularistas em proveito de uma concepção de vida estatal, e nestes termos é que devem ser incluídos entre os agentes públicos (MATTOS, 1994, p.202).

Os jornais que consultamos, acreditamos, podem ser considerados como “agentes públicos”, pois se constituíam como espaços públicos, pretensiosamente “neutros”, ou seja, espaço do debate dirigido à conciliação, orientado pelos valores da elite dominante. No entanto, é preciso sublinhar que existiram, durante a década de 1850, periódicos que

---

<sup>26</sup> “O Fiscal”, Ouro Preto, 02 de dezembro de 1859, p.1. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>27</sup> Segundo Mattos, *Presidentes de províncias, chefes de legião da Guarda Nacional; bispos e juizes municipais, de paz e de órfãos; membros das Relações e redatores de jornais locais; empregados das faculdades de Medicina, dos cursos jurídicos e academias e juizes de Direito; comandantes superiores da Guarda Nacional, párocos e médicos; chefes de Polícia e professores – todos esses e alguns mais, em graus variados e em situações diversas, nos níveis local, municipal, provincial ou geral, tornaram-se peças estratégicas no jogo de constituição do Estado imperial e da classe senhorial, um jogo que não se travava exclusivamente entre o governo da Casa e o governo do Estado* (1994, p. 201-202)

disseminavam ideias republicanas e se posicionavam contra a política dominante. O viajante Burmeister (1852/1980), que esteve em Ouro Preto nesse período, narrou que, no albergue em que se hospedou, encontrava-se disponível uma das “folhas da oposição”: “*O Itamontano*” que embora não fosse dos mais reacionários, já no cabeçalho trazia impressa a finalidade de sua luta pela República Federativa com a mais ampla autonomia para as Províncias (BURMEISTER, 1852/1980, p.228-229).

O número do periódico “O Itamontano” que consultamos no site do Arquivo Público Mineiro, datado de 08 de abril de 1848, não possui a inscrição no cabeçalho, descrita por Burmeister. Está escrito no topo da folha ouro-pretana: “O Itamontano, Periódico Político, Industrial, e Litterário de Minas Geraes”.<sup>28</sup> Acreditamos, portanto, que esse não é um exemplar do periódico de oposição, descrito pelo viajante.

Segundo Sodré (1999), Domingos Soares Ferreira Pena seria o fundador d’ “O Itamontano”, que circulou entre 1848 e 1849, e d’ “O Apóstolo”, publicado entre 1850 e 1852. Contudo, entre 1850 e o final do ano de 1851, período aproximado da época em que Burmeister esteve em Ouro Preto, acreditamos que a tipografia que imprimia tal periódico pertencia a outros homens. Um ofício enviado à Câmara Municipal de Ouro Preto, em abril de 1851, informou que *a typographia em que s’ imprime os periódicos “Itamontano” e “Apostolo”, teria se mudado para a freguesia de Antônio Dias, rua de traz nº 12; a que esta mesma typographia é a que [girava] sob a forma de Duarte & Gama.*<sup>29</sup> Tal ofício foi assinado por “Duarte e Gama”. Gama se refere a Cesário Augusto Gama, homem que assumiu pertencer à oposição em uma correspondência publicada no jornal “O Conciliador”, de 04 de setembro 1851.<sup>30</sup> Certamente, os periódicos fundados por Domingos Soares Ferreira Pena eram bem diferentes daqueles publicados por Gama.

Infelizmente não existem mais exemplares dos jornais de oposição. Essas ausências nos chamam a atenção para as particularidades da pesquisa histórica. Segundo Lopes e Galvão (2001), o conhecimento produzido pela história é sempre um “conhecimento mutilado”. A seleção das fontes estudadas pelo historiador já foi, de alguma maneira, realizada. Ela foi feita tanto por aqueles que produziram o material, pelos que o conservaram ou que deixaram os rastros de uma destruição – intencional ou não –, por aqueles que o organizaram em acervos e pelo próprio tempo (LOPES & GALVÃO, 2001,

<sup>28</sup> “O Itamontano” nº 42, de 08 de abril de 1848, disponível em: <www.siaam.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>29</sup> Acervo do Arquivo Público Mineiro, SP CMOP110 cx 03, pacotilha 06.

<sup>30</sup> “O Conciliador” nº 242, de 04 de setembro de 1851, p. 4, disponível para consulta, em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em janeiro de 2009.

p.79). Nesse caso, foi deixado um “rastros da destruição” dos periódicos de oposição, o que indica a necessidade de considerar a existência de outras ideias e representações que circulavam em Ouro Preto, durante a década de 1850, além daquelas que encontramos nos periódicos analisados.

Os exemplares existentes do periódico “O Conciliador” foram publicados entre 02 de janeiro de 1851 e 19 de dezembro do mesmo ano. Eram impressos dois exemplares por semana, geralmente na segunda-feira e na quinta-feira. Tal impresso possui, em geral, quatro páginas. As primeiras divulgavam atas das sessões ordinárias e extraordinárias da Assembléia Provincial e o expediente da Secretaria do Governo Provincial. Por vezes, as publicações dos atos do governo eram demasiadamente extensas. Por isso, publicavam-se suplementos que ocupavam as eventuais quinta, sexta, sétima e oitava páginas. Outras vezes, uma mesma sessão da assembléia, ou expediente da secretaria eram impressos em mais de um exemplar do jornal.

Segundo Denise Malaquias Carlos e Cynthia Greive Veiga (2005, p.10), a iniciativa de se publicar os registros oficiais colocava em evidência os temas de interesse público. Objetivava-se *disponibilizá-los para que se formasse a opinião daquilo que deveria ser concebido como um interesse público*. É significativo, portanto, o fato de tais atos oficiais ocuparem grande parte desse jornal, o que reforça nosso argumento de que essa folha educava cidadãos, para atuarem na cena pública. O impresso contribuía para a formação / realização da opinião pública, de acordo com os valores dos grupos dominantes.

Geralmente, nas últimas páginas d’ “O Conciliador”, logo após as publicações oficiais, seguiam seções, tais como: “O Conciliador”, “Communicado”, “Correspondências”, “Misselanea”, “Tardes de conversação amigável”, “Annuncios”, “Variedades”, “Post-scriptum”, “Editaes”.<sup>31</sup> Não constatamos uma padronização em relação às últimas seções, mas, de maneira geral, podemos dizer que tal periódico ocupava-se em afirmar uma hegemonia e a satisfação dos brasileiros no que se refere à monarquia e ao imperador. Eram noticiadas festas, missas e manifestações que aconteciam em diversos locais da província, em regozijo pelo aniversário da independência, pelo nascimento do imperador, por ocasião de sua visita, ou da visita do presidente da província. Essas notícias destacavam uma constante presença da esfinge de D. Pedro II durante tais manifestações.

---

<sup>31</sup> É preciso destacar que não tomamos os jornais como objeto de pesquisa, mas, como fonte. Portanto, não faremos uma análise pormenorizada de sua materialidade e de todo o seu conteúdo.

Com a mesma motivação, eram feitas comparações entre o Brasil as nações republicanas, no intuito de demonstrar que a república era uma utopia e que a monarquia poderia ser mais justa e eficiente. Nessa direção, encontramos uma comparação entre o modo como os negros eram tratados nos Estados Unidos e o tratamento que recebiam no Brasil. O argumento era que a monarquia do Brasil era de todas as raças, enquanto a República dos Estados Unidos era dos brancos. Nessa matéria, o redator comenta que os negros eram impedidos de entrar no teatro em New York.<sup>32</sup> Observamos que, apesar de se pretender “neutro”, esse periódico disseminava valores e posicionamentos políticos específicos.

O redator d’ “O Conciliador” mantinha um debate intenso com os redatores dos jornais rivais, através de críticas às suas matérias, acusações sobre calúnias e mentiras publicadas por eles. Há um constante lamento pela extinção de uma oposição mais consistente, que enriquecesse o debate público, como aquela que, segundo os redatores d’ “O Conciliador”, existiu em Minas no início do século.<sup>33</sup> Tal debate também acontecia por meio de correspondências enviadas por leitores mobilizados por acusações injustas, segundo esses leitores/autores, feitas pelo “O Itamontano” e/ou “O Apóstolo”.

Outra presença forte nesse periódico são as notícias sobre os acontecimentos no Rio de Janeiro. Ao que parece, há um correspondente do jornal, encarregado de manter os leitores desse periódico inteirados sobre o que se passava na Corte.<sup>34</sup> A atitude de dar acesso às informações sobre a Corte conectava os leitores mineiros a questões internacionais e de todas as províncias do país, já que a Corte era o centro das relações internas e externas do país.

---

<sup>32</sup> “O Conciliador” nº 191, de 24 de março de 1851. Disponível em: <[www.siaamp.cultura.mg.gov.br](http://www.siaamp.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>33</sup> N’O *Conciliador* nº 255 de 02 de outubro de 1851, há uma matéria intitulada: “O que é a oposição nesta província”, que explicita o lamento por uma oposição sem princípios e convicção. O partido liberal, diferentemente do partido constitucional, no início do século, deixava claro seus interesses e convicções.

<sup>34</sup> O indício que nos leva a pensar que havia um correspondente do periódico na Corte, alguém responsável por enviar matérias com notícias do Rio de Janeiro, é a maneira como o autor constrói seu texto. No exemplar nº 187, de 11 de março de 1851, por exemplo, em correspondência de 23 de fevereiro de 1851, o autor traz vários tipos de notícias em blocos seguidos. Ao iniciar as novidades sobre o teatro, o fez da seguinte forma: *Para completar-se as notícias da côrte resta me falar-lhe dos theatros e dos bailes mascarados*. Esse trecho deixa-nos a impressão de que o autor estava cumprindo a tarefa de dar todas as notícias da Corte. Além disso, na folha nº 197, de 14 de abril de 1851, o autor da correspondência de 30 de março do Rio de Janeiro, deixa a mesma impressão, de que procurou saber todas as novidades da Corte para reportá-las, quando, após diversas notícias, iniciou as novidades sobre o jornalismo: *No Jornalismo a única novidade que merece menção é (...)*. O modo como começa a falar sobre o teatro, justificando a falta de uma notícia em outra data, também reforça nossas suspeitas: *Não lhe falei do theatro do dia 25 porque tinha assentado não occupar-me mais com o que vae por esse mundo(...)*.

Normalmente, a última matéria publicada nesse periódico era o “Anuncio”. São muito raros os exemplares que não possuem essa seção. Encontramos aí anúncios de apresentações teatrais, festas religiosas, apresentações de uma companhia de Ginástica Italiana<sup>35</sup> e outros divertimentos; de prêmios da loteria, informações sobre onde poderiam ser comprados os bilhetes e de quem seria o benefício dessas loterias, muitas vezes direcionados aos teatros e aos empresários de teatros do Rio de Janeiro.<sup>36</sup> Além disso, encontramos ainda anúncios da venda de peças teatrais e musicais.<sup>37</sup>

A leitura de “O Conciliador” rendeu dados para a pesquisa, em sua maior parte, localizados nas seções de “Anúncios”. Encontramos algumas informações e citações sobre o teatro nas publicações oficiais e nas correspondências do Rio de Janeiro. A experiência com esse jornal contribuiu para uma leitura mais eficiente e rápida dos outros periódicos. Ao percebemos a semelhança entre as folhas estudadas, e o fato de “O Conciliador”, por motivos que tentaremos esclarecer ao longo da dissertação, pouco ter publicado sobre a atividade dramática, buscamos, então, como prioridade, localizar anúncios de espetáculos teatrais e alguma matéria que tivesse, no título, palavras que remetesse ao assunto: teatro.

O periódico “O Bom Senso”, como destacamos anteriormente, tem uma organização muito semelhante à d’ “O Conciliador”. Existem 242 exemplares que foram publicados entre os dias 1º de janeiro de 1852 e 29 de dezembro de 1856. Foram lidos na íntegra os 50 exemplares existentes, publicados entre 01 de abril de 1852 e 30 de junho de 1853. Desse último ano, também lemos o periódico impresso em 14 de julho de 1853 e o de 28 de julho de 1853, além dos títulos das matérias e os anúncios dos últimos cinco jornais existentes nesse ano. Lemos inteiramente seis exemplares dos anos de 1854, 1855, 1856. Além disso, foi feita uma checagem nos títulos e a leitura dos anúncios de 15 jornais de 1854, 14 jornais de 1855 e quatro do ano de 1856.

Geralmente, eram vendidos dois exemplares d’ “O Bom Senso” por semana, às segundas e quintas-feiras. Essa folha possuía, na maioria das vezes, quatro páginas. Mas

---

<sup>35</sup> “O Conciliador”, nº 171, 172, 173, respectivamente de 09, 16 e 20 de janeiro de 1851. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>36</sup> Há dois anúncios de loterias que beneficiam o empresário João Caetano dos Santos. O primeiro, no exemplar nº 190, de 20 de março de 1851, cita João Caetano como o empresário do teatro São Francisco, da Corte. O segundo, no exemplar nº 193, de 31 de março do mesmo ano, é uma extração para indenização dos cofres públicos pelo auxílio mensal concedido à João Caetano.

<sup>37</sup> Na seção “Anuncio” d’ “O Conciliador”, encontramos dois anúncios de peças teatrais que aconteceriam no teatro da Capital e um anúncio de venda de textos teatrais na livraria de Bernardo Xavier Pinto de Souza. Esse último anúncio foi localizado no exemplar nº 232, de 25 de setembro de 1851. Os outros anúncios foram localizados nos exemplares nº 236, de 23 de agosto, e nº 242, de 04 de setembro de 1851. A venda de peças musicais foi anunciada no exemplar nº 231, de 14 de agosto de 1851.

esse número poderia variar, quando os assuntos oficiais demandavam mais espaço. Assim como acontecia com o periódico “O Conciliador”, “O Bom Senso” atendia a essas demandas, eventualmente aumentando o número de páginas ou publicando suplementos. As primeiras páginas eram dedicadas às publicações de seções da Assembléia Legislativa Provincial, extrato do expediente da Secretaria do Governo Provincial, publicações do Governo Geral.

No exemplar de 28 de abril de 1853,<sup>38</sup> há a notícia de que a Assembléia Legislativa analisou propostas da tipografia do periódico “Regeneração” e do “O Bom Senso”, para decidir qual deles ficaria responsável pela publicação de seus trabalhos. A proposta d’ “O Bom Senso” foi a escolhida. Nas páginas seguintes, desse periódico, após a impressão das matérias oficiais, eram publicadas seções como “O Bom Senso”, “Correspondencia”, “Editais”, “Variedades”, “Anuncios”, “Communicado”, “Publicações a pedido”. É interessante notar que, diferentemente d’ “O Conciliador”, esse periódico publicou grande número de notícias sobre o exterior, a respeito de países das Américas e da Europa.

Os dados que localizamos nas publicações dos atos do governo provincial e do governo geral nos dizem sobre as preocupações dos dirigentes com os custos do teatro e com a reforma de seu edifício. Respondem às demandas de administradores, de companhias teatrais e às propostas de diversas Câmaras Municipais, que pretendiam estabelecer regras para a realização de festas públicas.

Sobre o “Correio Oficial de Minas”, existem, no Arquivo Público Mineiro, 362 exemplares publicados entre os dias 08 de janeiro de 1857 e 09 de julho de 1860. Publicava-se às segundas e quintas-feiras. Assim como “O Conciliador” e “O Bom Senso”, esse periódico inicia suas páginas com as atas de sessões da Assembléia Legislativa, os extratos do expediente da Secretaria da Província e os atos do governo geral. Seguindo suas páginas, encontramos, também, as seções “Editaes”, “Publicação a pedido”, “Rio de Janeiro”, “Notícias diversas” – seção na qual aparecem as notícias sobre o exterior –, “Interior”, “Communicado”, “Correspondencias”, “Variedades”, “Anuncios”.

Conforme Carlos e Veiga (2005, p.13), que analisaram mais exemplares desse jornal, alguns publicavam *histórias*, cujos capítulos eram apresentados nas seqüências das edições. Na seleção que fizemos, não encontramos nenhuma crônica ou folhetim. Mas observamos que alguns exemplares utilizavam o recurso do rodapé para publicar matérias

---

<sup>38</sup> “O Bom Senso”, n° 123, de 28 de abril de 1853. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2008.

sobre a regeneração das raças cavaleares, relatórios de presidentes da província, manual de agricultura.

De acordo com Marco Morel e Mariana Monteiro de Barros (2003), “folhetim” nomeava o “largo rodapé” que geralmente ocupava a primeira página dos jornais – no caso do “Correio Oficial de Minas”, também aparece nas outras páginas. Ali podiam ser lidas: *piadas, charadas, receitas, novidades, historietas e cartas* (MOREL; BARROS, 2003, p.55). Para Ariane Ewald, Aurea Guimarães, Camila Bravo, Carolina Sobreira (2006), no “folhetim”, eram publicados crônicas e capítulos de romances traduzidos dos jornais franceses. No jornal ouro-pretano acima mencionado, podemos inferir que a variedade de textos que ocupava esse espaço no jornal era maior.

A constatação da existência de “histórias” no periódico “Correio Oficial de Minas”, pelas pesquisadoras Carlos e Veiga (2005), insere esse jornal no grupo daqueles que, em meados do século, disponibilizava livros, em capítulos, cativando o leitor pela curiosidade sobre a continuidade da história. Esses foram grandes incentivadores de escritores nacionais que começavam a ganhar espaço na imprensa. Logo, esses impressos teriam sido responsáveis por estabelecer a época dos homens de letras na imprensa.

As características desses jornais nos levaram a buscar fundamentação nos trabalhos, cujos autores estudaram a dimensão política da imprensa no Brasil. Segundo Eliana Dutra e Jean Yves Mollier (2006, p. 9), os impressos,

Nas suas diferentes formas, e na realidade crescente de sua circulação, eles tiveram papel ativo nos processos de transformações culturais, sociais e políticas que levaram à modernidade ocidental, a exemplo da secularização, da urbanização, da democratização. Sua ligação com o mundo da política pode ser mapeada na sua efetiva participação na constituição e ampliação de uma esfera pública; na sua condição de veículo de formação da opinião pública e divulgação das opiniões políticas, bem como de canal de mobilização política que se presta à convocação, ao engajamento e à confrontação de idéias; na sedimentação das solidariedades de grupo; na ligação decisiva com os processos históricos de edificação nacional e de construção das identidades culturais; na sua capacidade de difusão e transformação das culturas políticas.

Como já elucidamos, tais jornais tinham forte apelo político; podemos dizer que participavam da *constituição e ampliação de uma esfera pública*. Segundo Wlamir Silva (2006b), os impressos, no Brasil do século XIX, teriam a função de mediar a relação: Estado e Sociedade, na criação de uma nova cultura política. Seriam um meio privilegiado da pedagogia política em busca de hegemonia. Desse modo, utilizar esses jornais como

fontes para pensar o teatro em Ouro Preto, na década de 1850, pressupõe considerar as motivações políticas de seus redatores e no que consiste essa “pedagogia política”. Em outras palavras, pressupõe pensar nas estratégias que esses homens mobilizavam, a partir do periódico, para auxiliar na tarefa de educar a população a fim de que os indivíduos se posicionassem politicamente, contribuindo, assim para o progresso da nação.

A análise desses jornais demanda uma definição sobre o que estamos chamando de opinião pública. Inspiradas no trabalho de Morel (2005), trabalhamos com uma concepção historicamente datada de opinião pública. O autor analisou a imprensa periódica do Rio de Janeiro de 1820 a 1840, cruzando a origem da opinião pública e o processo de independência nacional. Segundo Morel, a gênese da opinião pública no Brasil se localiza no debate, no início do século, sobre onde deveria se estabelecer o centro da nação. Discutia-se, pois, se a família real portuguesa deveria permanecer no Brasil ou voltar para Portugal. Os letrados expressavam sua opinião; os esclarecidos tornavam suas reflexões públicas com a intenção de propagar as luzes do progresso e da civilização. Entre os anos de 1820 e 1830, o autor identificou duas concepções de opinião pública. A primeira, mais próxima da esfera literária, fundava-se na supremacia da razão, e a outra, mais coletiva e normativa, identificava-se com a vontade da maioria. Conforme Morel,

A época do processo de Independência na capital brasileira, na medida em que significou um momento inicial de instituição de um Estado nacional tendo como referência os modelos dos liberalismos políticos, marca também o início da afirmação da opinião pública fundada na razão crítica ou na vontade da maioria, mas em ambos os casos aparecendo na cena pública como instrumento de legitimidade política, distinguindo-se da soberania absolutista monárquica e, portanto inserida na perspectiva de instituição destas “novas idéias liberais” (2005, p.210).

Para trabalhar com jornais, também é preciso refletir sobre as seguintes questões: por quem são redigidos? Quem são seus leitores? Para quem eles são escritos? Os periódicos do século XIX eram redigidos por intelectuais que atuavam em diversas instâncias da sociedade. Eles conciliavam empregos públicos com atividades em sociedades particulares e irmandades religiosas.

Morel (2003) identifica dois tipos de públicos leitores, idealizados pelos redatores desses jornais: os leitores ativos e os leitores passivos. Os primeiros seriam homens de letras e grupos de dirigentes. Para o autor, esses intelectuais, redatores dos periódicos, buscavam formar um público privilegiado, além de consolidar alianças que aproximassem essa elite cultural das elites dirigentes e dominantes. Acreditamos que é preciso considerar



que muitos homens da elite mineira, durante o século XIX, poderiam ser considerados como parte de uma elite cultural, por se envolverem com atividades como o teatro, assim como pessoas de uma elite dirigente, envolvidas com o governo da província. Dessa forma, entendemos que os redatores escreviam para seus pares.

O segundo público identificado por Morel, chamado passivo, situava-se fora das fronteiras da “república das letras” e dos grupos de poder. Seria um público mais facilmente idealizado, rude, iletrado, pobre, sem instrução, miserável. Esse público seria alvo daqueles que não pretendiam escrever apenas para seus pares.

Não pretendemos, nesta dissertação, definir quem seriam os leitores idealizados pelos redatores dos periódicos, fontes de nosso trabalho. Consideraremos essas dimensões – o leitor e o redator – mais pontualmente, na medida em que o dado nos provocar tais questionamentos.

Por fim, vale notar que os periódicos eram vistos como importantes instrumentos de formação da população, de uma opinião pública. Os jornais preocupavam-se em deixar seus leitores inteirados dos atos dos governos provinciais e do Império. Criticavam seus rivais políticos, publicavam matérias justificando determinado posicionamento. Estavam, a todo o tempo, dando provas de uma posição coerente, preocupada com o bem comum. Demonstravam o quão eficiente eram seus projetos para a nação. Através da leitura dessas folhas, podemos ter acesso às disputas políticas, aos projetos de nação de determinados grupos, e perceber de que modo o teatro fazia parte das preocupações desses homens, especialmente os ouro-pretanos.

Um quarto grupo de fontes foi localizado no Arquivo Público Mineiro, onde não há um conjunto documental diretamente relacionado ao teatro. Desse modo, foi preciso ler sobre diversos assuntos em busca de fragmentos a respeito do nosso objeto de estudo. Foram consultados sete fundos. A escolha por essa documentação ocorreu, algumas vezes, de maneira intuitiva; em outras, por indicação da legislação do período e da literatura estudada sobre o teatro no século XIX.

No primeiro contato com os instrumentos de pesquisa do APM, selecionei alguns fundos, séries e subséries com a atenção voltada para os títulos dados ao conjunto documental. Procedendo dessa maneira em relação ao fundo da “Presidência de Província”, chamaram-me a atenção, na série Correspondências Recebidas, as subséries:

- 06 - Comércio, Agricultura, Artes, Indústria e Pecuária;<sup>39</sup>
- 07 - Sociedades Musicais, Políticas, Literárias, Filantrópicas, Partidos Políticos;<sup>40</sup>
- 24 - Polícia (Chefia, Delegacia, Subdelegacia);
- 31- Assembléia Provincial;
- 33 - Câmaras Municipais;
- 42 - Instrução Pública;
- 43 - Índice de Leis, Regulamentos Provinciais, Lista de ofícios e Portarias;
- 44 - Loterias;
- 46 - Obras Públicas;
- 54 - Assuntos diversos;

A subsérie seis foi escolhida por conter em seu título a palavra “artes”. A subsérie 43, por uma suposição de que haveria leis e regulamentos sobre o teatro durante o período estudado. Acreditávamos que os documentos contidos nas subséries 31 e 33 poderiam nos dar indícios sobre quais eram as preocupações relacionadas ao teatro, apresentadas pelos governantes da província mineira e de Ouro Preto. Partindo da mesma lógica, selecionamos, também, o fundo: Câmara Municipal de Ouro Preto. Movidas pela constatação de que o assunto “teatro” não definia nenhum fundo do APM, selecionamos a subsérie 54, apostando que os documentos que existissem sobre teatro poderiam ter sido classificados como “diversos”.

As outras escolhas foram guiadas por informações adquiridas através de leituras prévias. Ao realizar a monografia de conclusão do curso de Pedagogia, pude constatar que havia em Sabará, por volta do ano de 1839, uma sociedade administrativa do teatro. Por isso, julgamos que, na capital da província, poderiam ter existido sociedades semelhantes. Isso justifica a escolha pela subsérie 7. Também identifiquei em Sabará a concessão de loterias para o teatro; acreditando que o mesmo fato poderia ter acontecido em Ouro Preto, selecionamos a subsérie 44. A seleção da subsérie 42 se justifica por acreditarmos na possibilidade de existir uma aproximação entre teatro e instrução pública, já que a legislação do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX impõe fortemente a ideia de que o teatro era a “escola do povo”, que ele deveria ensinar a boa moral e os bons costumes.

---

<sup>39</sup> PP1/6 cx 09 possui documentos de 1851 até 1889. Foram lidos documentos da caixa nove, produzidos entre os anos 1851 e 1860, período que interessava para nossa pesquisa.

<sup>40</sup> PP1/7 cx 02 possui documentos de 1834 até 1889. Foram lidos aqueles produzidos entre os anos 1850 e 1860, período que interessava para nossa investigação. Entre diplomas, estatutos e cartas de sociedades de diferentes lugares da província, encontramos quatro cartas da Sociedade Dramática de Ouro Preto.

A subsérie 24 foi escolhida porque o Regulamento nº 120, de 31 de janeiro de 1842, das Leis do Império,<sup>41</sup> previa que os Chefes de Polícia seriam os responsáveis pela inspeção dos teatros em seus termos e poderiam delegar essa função aos delegados em seus distritos. Esses funcionários deveriam controlar o conteúdo do espetáculo, garantir as boas condições do local em que ocorreria a apresentação e o cumprimento do horário previsto; impediriam a venda de bilhetes por preços maiores que o estabelecido, além de controlar as reações do público na hora do espetáculo. A regulamentação nº 425, de 19 de julho de 1845, reforçava a necessidade do visto do Chefe de Polícia para as apresentações teatrais. Do mesmo modo a escolha do fundo Chefia de Polícia se justifica por essas atribuições estabelecidas para os Chefes de Polícia e para os delegados.

Ao realizar uma busca com a palavra-chave: “teatro”, no site do APM, encontrei uma carta de José Joaquim Vieira Souto sobre as contas e despesas com o teatro em Vila Rica, no ano de 1820, no fundo Casa dos Contos. Esse documento contém um mapa de atores empregados no teatro de Villa Rica e indica que o teatro era administrado “por Conta das Obras Publicas em 1820”.<sup>42</sup> Tal informação determinou a seleção do fundo da Presidência da Província, série Correspondência Recebida, quinze caixas<sup>43</sup> da subsérie Obras Públicas, além de três caixas do fundo Obras Públicas.

Após verificar os documentos selecionados do fundo Obras Públicas e iniciar a leitura das quinze caixas da subsérie: Obras Públicas (fundo da Presidência da Província), encontrei, em um relatório do Diretor Geral de Obras Públicas, uma referência à lei de 1848, nº 432, que regulamentava as atribuições desse cargo. Ao consultar essa lei, constatei que, entre as atribuições do Diretor Geral de Obras Públicas, não havia nada relacionado ao teatro. Por isso, não continuei a leitura desses documentos, que, até onde li,<sup>44</sup> tratavam sobre a construção de estradas, pontes, capelas, bem como sobre a manutenção de igrejas.

Foram também consultados os fundos: Coleção Família Rodrigues Pereira; Luiz Antônio Pinto, arquivos pessoais que continham fontes do período estudado. Esses arquivos e fundos foram escolhidos na expectativa de encontrar cartas pessoais em que seus autores comentassem sobre algum espetáculo teatral ou noite no teatro. Devido ao tempo que tínhamos e o tempo demandado pela pesquisa no Arquivo Público Mineiro, não

---

<sup>41</sup> A coleção das Leis do Império pode ser consultada no Arquivo Público Mineiro. Documento Microfilmado cx 05 Flash 02.

<sup>42</sup> Arquivo Público Mineiro – CC cx 134 – 21140.

<sup>43</sup> Arquivo Público Mineiro – PP 1/46 – cx. 29 até cx. 43.

<sup>44</sup> Li os documentos contidos nas caixas: 29, 30, 31, 32, 33.

foi possível esgotar as possibilidades daquele acervo. Existem, ainda, algumas caixas de documentos que, acreditamos, podem conter dados para nossa pesquisa.

Também utilizamos, em menores proporções, alguns relatos de viajantes e textos dramáticos como fontes. Ao analisarmos os relatos dos viajantes, não perdemos de vista os preconceitos, os estranhamentos, as representações e os objetivos dos estrangeiros, vindos das nações européias, ditas civilizadas, para Minas Gerais. Por seu turno, os textos dramáticos foram utilizados juntamente com os pareceres de censura dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro, para compreender o que era considerado uma boa peça teatral.

As fontes que utilizamos nesta pesquisa estavam dispersas. Como já ressaltamos, não existem, em nossos arquivos – com exceção do fundo do Conservatório Dramático Brasileiro da Biblioteca Nacional –, coleções de documentos sobre o teatro. Lidamos com muitas fontes que não tinham relação direta com nosso objeto de pesquisa. A descrição de Certeau (1982) sobre o trabalho do historiador com as fontes é representativa do modo como operamos com essa documentação. Para o autor,

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de copiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto a priori (CERTEAU, 1982, p.81).

A partir desse movimento de separar, isolar as fontes, construímos uma nova “coleção”. Assim como Eliane Lopes (1985), deixamos que o documento “falasse” a partir da formulação de questões que geraram o dado através do cruzamento das informações localizadas. Por fim, podemos dizer que esta dissertação se faz por meio de uma narrativa. Esforçamo-nos para realizar a pesquisa inspiradas no que nos ensina Roger Chartier (2009), ao analisar as reflexões de Michel de Certeau (1975) e de Carlo Ginzburg (1979), sobre a operação historiográfica. Logo, buscamos *associar conhecimento e relato, prova e retórica, saber crítico e narração* (CHARTIER, 2009, p. 16).

Organizamos este texto em cinco capítulos. No primeiro – “O teatro como estratégia educativa no Segundo Império: o ordenamento legal” –, analisamos a legislação voltada para o teatro, em vigor no Segundo Império, buscando apreender como se

construía a ideia da necessidade de um teatro educativo; identificar os mecanismos discursivos utilizados pela legislação para tornar-se legítima e eficiente, as práticas que tal legislação pretendia proibir – indícios do modo como a arte dramática acontecia naquele período, os comportamentos que pretendia fundar no edifício teatral e através dos espetáculos teatrais. Também, nesse capítulo, procuramos identificar os ideais de “teatro educativo” que, do ponto de vista do legislador, contribuiria para a construção de uma sociedade civilizada, ao mesmo tempo em que simbolizava a ilustração e a civilidade do grupo social em que estava inserido. Para redigir o primeiro capítulo, investigamos, também, as instituições e os mecanismos que a legislação mobilizou para viabilizar o cumprimento de suas ordens, e as tensões que esses novos mecanismos causaram numa sociedade em que o teatro e os esforços para regulá-lo não eram novidades. Por fim, buscamos compreender, através de um folheto que reunia algumas leis do Império, publicado em Ouro Preto, como os dirigentes ouro-pretanos se apropriavam dessa legislação e buscavam colocá-la em prática.

No segundo capítulo – “Desdobramentos do ordenamento legal: o julgamento do Conservatório Dramático Brasileiro” –, buscamos conhecer, a partir, principalmente, dos trabalhos de Silva (2006a) e Souza (2002), como se constituiu o Conservatório Dramático Brasileiro, quem eram as pessoas envolvidas com essa instituição, que função tal associação propunha desempenhar e o que ela conseguiu realizar, quais os motivos das tensões entre os membros do Conservatório e os funcionários da Polícia. Então, analisamos a documentação dessa instituição, consultada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para compreender o que era considerado, pelos censores, uma boa peça e uma peça inadequada para o teatro brasileiro. Foi possível perceber como um drama deveria ensinar, no entender desses homens.

No terceiro capítulo – “Diferentes interesses e investimentos na atividade teatral em Ouro Preto” –, analisamos, primeiramente, em que circunstância foi construída a Casa de Ópera em Vila Rica, edifício que permaneceu em uso na cidade de Ouro Preto, na década de 1850. Qual o significado desse prédio para o grupo de pessoas que o construiu e o idealizou? Que significados teria essa mesma edificação em Ouro Preto de 1850? Então, investigamos as disputas relacionadas com a arte entre a elite dirigente ouro-pretana, os significados atribuídos a ela e, conseqüentemente, à arte dramática. Dessa maneira, procuramos compreender a importância dada ao teatro pela elite dirigente e intelectual de

Ouro Preto, quais os investimentos nessa arte e com que objetivos se mobilizava em prol do teatro na capital mineira.

O quarto capítulo – “Amadores, Associação e Companhias Dramáticas em Ouro Preto, década de 1850” – é dedicado a relacionar quem eram os grupos que investiam no teatro de Ouro Preto, com que objetivos a Sociedade Dramática, as Companhias teatrais e os amadores se mobilizavam pela arte dramática e quais as disputas geradas por essa atividade, em torno da utilização do edifício teatral.

No quinto e último capítulo – “O repertório dramático lido e encenado na Capital da Província Mineira” – analisamos uma lista de textos dramáticos vendidos em Ouro Preto e anunciados num periódico da Capital. Além disso, investigamos as peças encenadas naquela cidade. Buscamos compreender as relações que esses repertórios – lido e encenado – tiveram com a noção de um teatro educativo. A comparação entre o teatro lido e o teatro encenado em Ouro Preto contribuiu para o entendimento dos significados do teatro para as pessoas envolvidas e interessadas na sua realização.

## **CAPÍTULO I – O TEATRO COMO ESTRATÉGIA EDUCATIVA NO SEGUNDO IMPÉRIO: O ORDENAMENTO LEGAL**

Neste capítulo, analisamos os modos de ordenamento legal do teatro no II Império, buscando apreender, na legislação do período, como se construía a idéia da necessidade de um teatro educativo. Partimos do pressuposto<sup>45</sup> de que, durante a década de 1850, havia uma crença, por parte da elite dirigente da Corte, na arte dramática como meio para educar o povo. Dessa maneira, educados pelo teatro, os indivíduos seriam capazes de refutar os vícios e adquirir virtudes, bons costumes, tornando-se civilizados. Apostava-se que o teatro contribuiria para criar uma identidade nacional, garantindo a unidade do Império.

Buscamos identificar os mecanismos discursivos utilizados pela legislação, que regulava o teatro no período, para tornar-se legítima e eficiente; as práticas que tal legislação pretendia proibir – indícios do modo como a arte dramática acontecia naquele período; os comportamentos que a lei pretendia fundar no edifício teatral e através dos espetáculos teatrais. Neste momento da dissertação, identificamos ainda os ideais de teatro educativo que construiria uma sociedade civilizada, ao mesmo tempo em que simbolizava a ilustração e a civilidade do grupo social em que estava inserido.

Aqui, evidenciamos também nossa investigação em torno das instituições e dos mecanismos que a legislação mobilizava para viabilizar o cumprimento de suas ordens, bem como as tensões que esses novos mecanismos causaram numa sociedade em que o teatro e os esforços para regulá-lo não eram novidades.<sup>46</sup> Por fim, buscamos compreender, através de um folheto que reunia algumas leis do Império, publicado em Ouro Preto, como os dirigentes ouro-pretanos se apropriavam dessa legislação e buscavam colocá-la em prática.

### **1.1 Leis que regulamentavam o teatro durante o século XIX**

Após a independência, o primeiro ato do governo imperial que expressou preocupação em regulamentar o teatro brasileiro foi a publicação, em 29 de novembro de

---

<sup>45</sup> Pressuposto fundamentado no conhecimento adquirido através da pesquisa de conclusão do curso – “A função dos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais. (Fins do século XVIII aos meados do século XIX)” – e no estudo realizado para elaboração do projeto de mestrado – “O teatro como espaço educativo em Sabará (1831-1850)”.

<sup>46</sup> Já no período colonial, o Rei de Portugal publicou alvarás que regulavam o teatro na América Portuguesa.

1824, de um edital que instituía “medidas de segurança e polícia” para um teatro da capital do Império. O Intendente Geral da Polícia da Corte e do Império, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, responsável por tal regulamentação, procurava garantir que o teatro fosse um “divertimento útil” ao povo brasileiro:

Faço saber que sendo conveniente ao bem público estabelecer e regular as medidas de segurança e polícia que devem observar-se todos os Teatros que nesta Capital se instituírem, para evitar dêste modo as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que êste divertimento deve-lhes produzir quando é bem ordenado; e imitando nesta parte as providências que as Nações mais civilizadas da Europa têm adotado, ordeno que no Teatro pequeno que se construiu nas salas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara se executem os seguintes artigos: (...) (Edital de 29 de novembro de 1824, *apud*, SOUSA, 1960, p.327).

A lei instituía, então, a necessidade de conter as desordens e irregularidades no teatro, pois elas impediriam que o “povo” desfrutasse de sua “utilidade”. Verificamos, aqui, um esforço para garantir a legitimidade desse edital, através de um discurso que sugere a preocupação com o bem comum: o proveito da utilidade do teatro pelo “povo”.<sup>47</sup> Além disso, o legislador recorreu às nações europeias, consideradas mais civilizadas, para endossar suas ideias. Esse edital reforçava a noção recorrente, desde a segunda metade do século XVIII, nas leis, de que o teatro deveria ser um “divertimento útil”, que só existiria, dessa maneira, se bem regulado. A presença dessa ideia na legislação, como discurso persuasivo que garantiria a sua legitimidade, indica-nos que esse aspecto encontrava ecos na sociedade. Da mesma forma, a referência de civilidade e ilustração das nações europeias fica evidente como uma perspectiva bastante disseminada e bem aceita por grande parte da elite brasileira. Segundo Faria Filho, *ter as nações Européias como referências de civilizações tratava-se de uma estratégia comum no Brasil e não uma retórica vazia. Pretendia-se demonstrar o sentido do próprio processo civilizatório vivido pelas sociedades humanas* (2002, p. 253).

Apesar de o Intendente Geral da Polícia reconhecer a necessidade de que todos os teatros da capital fossem regulados, assim como faziam as nações europeias, tal conjunto de leis era dirigido ao “Teatro pequeno” do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. Além da tentativa de controlar o texto dramático e as ideias que circulavam no teatro, o

---

<sup>47</sup> Análise inspirada na perspectiva proposta por Faria Filho (1998) de considerar a retórica persuasiva das leis, para uma aproximação com as tradições, os costumes e as práticas sociais que as geraram.



edital impunha medidas para preservar a integridade física do público e assegurar a ordem dentro desse estabelecimento.

Cuidava-se para que a estrutura do teatro garantisse segurança à plateia em caso de tumultos e incêndios, obrigando o administrador daquele espaço a preparar os utensílios necessários ao controle do fogo. Para permitir maior eficiência da ação policial, o número de bilhetes vendidos deveria corresponder ao número de cadeiras do teatro, evitando a superlotação do recinto. Era impedida a permanência de pessoas nas entradas, saídas, nos corredores e coxias durante o espetáculo. Para a saída dos espectadores, todas as portas do teatro seriam mantidas abertas, e as luzes, acesas. O empresário deveria cumprir o horário de início da apresentação ou comunicar ao público se ocorressem mudanças. Finalmente, a presença de um oficial da Intendência Geral da Polícia, identificado por uma medalha com a inscrição “Polícia do Teatro”, precisava ser garantida.

Com o objetivo de vigiar o conteúdo das apresentações, o texto dramático original deveria ser enviado, à política, antes de sua apresentação no teatro, para que sua encenação pudesse ser proibida se contrariasse os bons costumes e as leis do Império. É importante notar que, nesse momento, o governo não se organizava no sentido de definir os assuntos que precisavam ser abordados pelas peças no teatro, incentivando a escrita e a produção de espetáculos que tratassem das questões consideradas importantes para a educação da população. Dessa forma, a intenção educativa do governo se concretizava ao impedir que algumas ideias, consideradas impróprias, fizessem parte do repertório teatral.

O edital de Aragão pretendia, também, controlar as ideias que circulavam no teatro, proibindo os anúncios e as poesias que não estivessem previstas para o espetáculo da noite. Esses textos não poderiam ser recitados ou distribuídos.<sup>48</sup> Dessa maneira, garantir-se-ia a ordem nas noites de espetáculos, evitando que o teatro se tornasse espaço de debates intensos. Diversas regras que procuravam controlar as atitudes da plateia são indícios de que, naquele momento, o público fazia do teatro um espaço de debates. Frequentava-o para ouvir e ser ouvido. O edital de Aragão buscou modificar esse uso, educando a plateia para somente ouvir. Apenas o silêncio e as manifestações contidas sobre a qualidade do recitado eram permitidos. Proibiam-se “vozerias” antes de levantar o pano e não se podia falar alto.

---

<sup>48</sup> O artigo oitavo do edital faz tal proibição da seguinte maneira: *Dentro do Teatro não se poderão fazer anúncios de espécie alguma que não lhe sejam relativos; nem mesmo recitar poesias alheias do festejo do dia; ou espalhá-las por qualquer maneira sem licença do Ministro Inspetor.* É possível que Aragão estivesse se referindo a panfletos, folhetos ou a outras espécies de materiais escritos que circulavam nos teatros, quando se referiu a outra “qualquer maneira” de “espalhar” anúncios e poesias. A presença desses materiais escritos no Brasil, durante a década de 1820, constatada por Mônica Yumi Jinzenji (2008, p.20), fortalece essa hipótese.

É evidente, portanto, nas resoluções desse edital, o esforço para educar o público para agir “adequadamente”, dentro do edifício teatral. Era proibida a entrada, no cenário, de pessoas não envolvidas com a apresentação, durante o espetáculo, e também havia restrições quanto aos objetos levados pelo público. Armas, bengalas e chapéus-de-chuva não podiam entrar no teatro. Educava-se, ainda, ao expor o conjunto de regras elaborado por Aragão, para que todos tomassem conhecimento de qual seria o comportamento ideal dentro do teatro. O administrador desse edifício deveria, pois, deixar o público ciente do que era proibido e do que era permitido no teatro, afixando o edital impresso dentro e fora do estabelecimento.

A fixação desse edital do lado de fora do teatro pode ter sido determinada porque havia uma preocupação com a organização do lado externo do edifício. Obrigava-se a presença de uma guarda exterior, as carruagens e as seges deveriam ser arrumadas na Praça da Constituição pela ordem designada por soldados da polícia. Mas podemos pensar que dar acesso, às regras que deveriam ser seguidas dentro do teatro, às pessoas, antes que elas entrassem no estabelecimento, ou mesmo, antes que tivessem a intenção de entrar, servia também para inibir a entrada, no espaço teatral, de “desordeiros” e de pessoas que não compartilhavam com aquelas ideias, ou daquele modo de pensar e fazer o teatro.

A criação de leis, pelo governo imperial, com o objetivo de manter a ordem é uma atitude corrente tendo em vista a situação vivida naquele momento. Segundo Mônica Yumi Jinzenji (2008, p.18), no período pós-independência até fins da década de 1820, ideias relacionadas com a liberdade, a constituição, o patriotismo, confrontadas com as de despotismo, tirania e escravidão agitavam a população. Surgiram, além dos jornais, publicações como pasquins, folhetos e panfletos que eram utilizados como veículo de expressão e debate dessas temáticas. O fato de o Edital publicado em 1824 proibir a circulação no teatro de anúncios e poesias recitadas ou “espalhadas” de outras maneiras é indício da circulação desse material e dessas ideias nas noites de teatro.

Meses antes da publicação da regulamentação de Aragão, D. Pedro I outorgou a Constituição Política do Império do Brasil que estabelecia um governo monárquico, hereditário, constitucional e representativo. Nessa constituição, o Imperador instituiu um quarto poder, o Moderador, ao lado do Executivo, do Legislativo e do Judiciário. Por meio do Poder Moderador o Imperador nomeava os membros vitalícios do Conselho de Estado, os presidentes de província, as autoridades eclesiásticas da Igreja, o Senado vitalício. Também nomeava e destituía os ministros do Poder Executivo. Tal Constituição gerou

tensão entre grandes proprietários de terra, senhores de escravos, absolutistas, que estavam ao lado do monarca, e homens da imprensa, do comércio, que defendiam as ideias de liberdade e democracia. A regulamentação de 29 de novembro de 1824 revela essa tensão, pois deixa clara a preocupação do governo imperial em evitar que os ânimos se exaltassem contra sua atitude autoritária, a qual se refletia em atitudes, também, autoritárias, no teatro, tal como impedir, através da lei, algumas expressões nos textos dramáticos e manifestações espontâneas das plateias no momento dos espetáculos.

A existência desse edital é uma pista de que houve reações contra o imperador e manifestações, no teatro, contrárias ao seu modo de governar. Essas manifestações, nos primeiros anos da década de 1820, estariam restritas ao Teatro pequeno do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara? Por que, crendo na necessária regulamentação de todos os teatros da Corte, Aragão publicou tal edital, dirigido unicamente a esse edifício? Teria essa oposição uma atuação tão pontual? Os outros teatros não representavam ameaças à ordem, ao Império?

É preciso considerar que o Teatro pequeno era uma sala improvisada, segundo José Galante de Sousa (1960, p.150), no próprio Teatro São João, que se achava em reconstrução, após o incêndio ocorrido em 25 de março de 1824. Segundo o autor, em 1826, tal obra foi finalizada, e o Teatro São João passou a chamar-se Teatro São Pedro de Alcântara. Ao que parece, Aragão denominava, antes de 1826, a sala improvisada de Teatro pequeno do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara.

Importa sublinhar que oito meses depois do incêndio, ocorrido no teatro público da capital do Império, o Intendente Geral de Polícia publicou o edital que regulava especificamente a sala de espetáculos, improvisada para substituir o edifício incendiado, ainda que considerasse importante regular todos os teatros da Corte. Podemos interpretar essa atitude como uma reação ao incêndio ocorrido, muito inspirada no fato de o imperador e sua família frequentarem aquele teatro. Garantir a segurança e integridade física do público daquele espaço era assegurar que a família imperial pudesse continuar frequentando a casa de espetáculos sem riscos. Controlar o recitado e as reações espontâneas da plateia significava poupar o imperador de constrangimentos que demonstrariam a insatisfação de alguns brasileiros em relação ao seu governo. A escolha por esse teatro, como foco da regulamentação, é justificada pela presença da família imperial, por ser esse um teatro público que contava com recursos do governo e simbolizava o ideal de teatro segundo a elite dirigente e os soberanos do país.

O fato de a regulamentação não abranger os outros teatros da Corte não significa que tais manifestações, contrárias ao governo, não ocorressem, ou não precisassem ser contidas também em outros teatros, tanto do Rio de Janeiro, quanto em outras províncias do Império. A restrição direcionada unicamente ao “teatro público” da Corte pode estar relacionada a uma falta de estrutura e de condições do governo, naquele momento, para implementar tal legislação de maneira abrangente.

Cerca de quatro anos depois da publicação do edital de Aragão, em 1º de outubro de 1828, foi publicada uma lei que dava nova forma às Câmaras Municipais, marcava suas atribuições, o processo para a sua eleição e dos Juizes de Paz. No “Título III” que tratava das “Posturas Policiais”, o parágrafo 12 do artigo 66 atribuía à polícia a função de *autorizar espetáculos públicos nas ruas, praças, e arraiaes*, desde que não ofendessem a *moral pública*<sup>49</sup>. Dessa maneira, o governo se organizava com o objetivo de controlar a realização de espetáculos não só na Corte, mas também nas províncias. Contudo esta lei não conseguiu impedir manifestações, nos teatros, julgadas por alguns defensores do governo como inapropriadas.

Nos periódicos mineiros publicados alguns anos depois, foram impressas manifestações contra atitudes autoritárias do governo imperial, relacionadas ao teatro na província. O periódico “Estrela Marianense” publicou um relato que expunha a tensão existente entre o que Paula Souza, em discurso na Câmara, em 25 de junho de 1831, chamou de “opinião nacional” – representada pelo parlamento e pela imprensa – e o poder – representado pelo monarca.

Os sectários do governo absoluto cansam-se de afastar dos olhos do povo tudo aquilo que o pode instruir, receando que o povo ilustrado conheça os seus direitos e se torne amante e defensor do sistema Constitucional. Se dois cidadãos honrados se juntam e conversam em doce harmonia, já os cativos se enchem de terror e já lhes parece que forma um clube anárquico, republicano, incendiário. Se há um espetáculo público, se no teatro aparece alguma peça que não respire amor ao cativo e obediência cega a El-Rei Nosso Senhor, já eles dizem que as cousas não vão bem, que o amor da liberdade se vai desenvolvendo e que tudo está perdido.

---

<sup>49</sup> Lei – do 1º de Outubro de 1828. Título III – Posturas Policiaes. Art. 66. Terão a seu cargo tudo quanto diz respeito à polícia, e economia das povoações, e seus termos pelo que tomarão deliberações, e proverão por suas posturas sobre os objetos seguintes: § 12. Poderão autorizar espectáculos públicos nas ruas, praças, e arraiaes, uma vez que não offendam a moral pública, mediante alguma módica gratificação para as rendas do Conselho, que fixarão por suas posturas (Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>>. Acesso em jun. 2008).

Depois que aqui se pôs em cena a bela peça intitulada “Anel de Ferro” e que foi aplaudida pelo público, os tais homens não sossegam. Cheios de indignação diziam a cada passo que as peças devem ser sujeitas à censura, que no teatro se não deve falar em Constituição, porque assim corrompem-se os costumes e ilustra-se o povo que só deve ser estúpido e cheio de cega obediência e temor.

A êsses miseráveis só respondemos que nem os periódicos, nem o teatro, nem o ajuntamento de homens livres serão capazes de produzir uma revolução, quando as rédeas do Governo estão confiadas a uma Administração justa, franca e amiga das liberais instituições (“Estrela Marianense”, de 28 de agosto de 1830, *apud*, SEIXAS SOBRINHO, 1961, p.82-83).

Ao que parece, a oposição percebia o teatro como grande possibilidade educativa. Desejando mudanças sociais, apostava na educação / ilustração, como viabilizadora de tais modificações, e no teatro, como instrumento dessa educação. Para tanto, como pudemos observar na matéria transcrita acima, esses homens expunham nos palcos suas ideias e valores. O governo imperial não ignorava, ou discordava de que as apresentações dramáticas possuíssem um potencial educativo. Por isso, combatia ideias contrárias aos seus valores e pensamentos, expostas nos palcos do Império.

A peça “Anel de Ferro” também foi apresentada em São João D’El-Rei e foi elogiada pelo jornal “O Mentor das Brasileiras”. Esse jornal publicou, em outubro de 1830, o seguinte comentário:

Huma companhia de Jovens representarão no dia 23 do corrente a grande peça do ANEL DE FERRO, que pretendia fazer no dia 10, dia do Augusto nome de S.M.I.; esta peça foi muito applaudida pelo publico não só pelo seo bom desempenho, como por ser Constitucional; o theatro (quando nelle se representao actos desta natureza) he a melhor escola dos bons costumes, e civilisação dos povos; alli se exalta a virtude, e se abatem os vícios, e o povo apprende a conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra ellas.

Antes de se dar principio à representação, appareceo o retracto de S.M.I. e C., a quem se repetio hum bem traçado elogio, e cantou-se o hymno Nacional, a que o povo applaudio com bastante enthusiasmo: o divertimento terminou-se com vários pantomimas, danças, e hum bem jocoso entremez. O socego publico não foi alterado nem levemente.

Sentimos que nesta Villa não haja hum theatro para com melhor commodidade se reiterarem estes divertimentos que tem o útil de mistura com o agradavel. Huma renhida demanda deo cabo de hum, que se havia principiado com bons auspícios, e não sabemos quando quererão edificar outro; mas entretanto louvamos muito o gosto dos nossos Jovens

pela escolha da peça, que apresentarão (“O Mentor das Brasileiras”, nº48, sexta-feira, 29 de outubro de 1830. p.377-378).<sup>50</sup>

Aqui é possível observar que uma parcela da elite mineira acreditava na função pedagógica do teatro, voltada para ensinar os bons costumes, civilizar os povos, exaltar a virtude e dar fim aos vícios. Para essa elite, também era possível, por meio do teatro, conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra elas. É nesse último ponto que parece estar a tensão entre o monarca e essa elite.

Nos anos seguintes, continuaram as investidas contra o governo imperial através do teatro. Em 21 de julho de 1830, foi publicada a decisão do governo nº 141, que proibia a representação, nos teatros, de dramas ofensivos às corporações e autoridades públicas. Essa proibição alargava a censura que antes atingia apenas o teatro público, regulando também os teatros particulares.

(...) os estabelecimentos theatraes, que todas **as nações cultas** têm reconhecido como um dos meios mais efficazes para insinuar no coração dos povos as idéas de virtude, e adoçar a rudeza e barbaridade dos costumes; mas desejando ao mesmo tempo prevenir e evitar, por meio de uma **circumspecta vigilância** e prévio exame das peças que se hajam de representar, que tão úteis estabelecimentos degenerem daquelles louváveis fins pela introdução de doutrinas, umas oppostas aos bons costumes e à moral publica, e outras tendentes a inflammar as paixões exaltadas, e **a destruir por qualquer maneira o systema constitucional** que felizmente nos rege: Há por bem o mesmo Augusto Senhor que V. Ex. não consinta em theatro algum, seja publico ou particular, a representação de dramas em que se offendam corporações ou autoridades, que pelo contrário se devem respeitar, para conservação da boa ordem, e publica tranqüillidade (Coleção de Leis do Império. Decisão nº 141 de 21 de julho de 1830, Grifos meus).<sup>51</sup>

Novamente buscando respaldo na superioridade das “nações cultas” e no modo como elas lidavam com o teatro, o legislador encontrou, nesse momento, argumentos que legitimariam tal regulamentação para teatros que não contavam com o subsídio do governo. A vigilância que cercaria os teatros públicos e particulares, ou seja, a punição daqueles que desobedecessem às ordens era um dos elementos persuasivos. Para justificar a intervenção do Estado num espaço privado, o governo assegurava a proteção do “Sistema

<sup>50</sup> A matéria tem, como local e data, os seguintes: S. João d’El-Rei, 24 de Outubro de 1830. Esse trecho foi indicado pela pesquisadora, pós-doutoranda da FaE – UFMG, Mônica Yumi Jinzenji, integrante do GEPHE.

<sup>51</sup> Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>>. Acesso em jun. 2008.

Constitucional”, visto pela elite intelectual e dirigente como garantidor da liberdade e da democracia e que resguardaria o Império do despotismo e da anarquia.<sup>52</sup>

A decisão do governo nº 141 dá margem, portanto, a duas interpretações: sua publicação seria resultado de uma atitude mais incisiva nos teatros particulares, que passaram a apresentar espetáculos e permitir manifestações em oposição ao monarca, contra corporações e autoridades e em protesto contra a maneira como se estabelecia o “Sistema Constitucional”. Outra possibilidade é que esse seria um indício de que o governo se organizava, criando mecanismos de manutenção da ordem e de controle da população, de maior fôlego, para alcançar, além dos teatros públicos, os particulares. Possivelmente, esses teatros, há mais tempo, expunham ideias consideradas ofensivas às corporações e autoridades públicas. Certo é que as noites nos teatros particulares incomodavam o suficiente para merecerem a criação de leis reguladoras, e o governo encontrou maneiras de fazê-lo.

Os textos dessas leis nos indicam, além da crença de parcela da elite imperial brasileira no potencial educativo do teatro, uma relação estreita entre os acontecimentos políticos e as noites de apresentações teatrais. Tal relação foi possível por haver, naquele momento, certo consenso entre governistas e a elite oposicionista quanto à função educativa do teatro,<sup>53</sup> vista como uma ameaça por aqueles que não desejavam mudanças e como esperança para os outros que as desejavam. A importância atribuída à educação dos povos para formar uma sociedade civilizada explica o destaque dado às atividades supostamente educativas, tais como a imprensa, o ensino da leitura e da escrita, bem como o teatro, o que gerou a necessidade de regulá-las.

Segundo Affonso Ávila (1977), no período anterior à abdicação de D. Pedro I, até algum tempo depois, os acontecimentos políticos “refletiram suas conseqüências no teatro”. A mudança de nome do teatro de “São Pedro de Alcântara”, que homenageava o imperador D. Pedro I, para “Constitucional Fluminense”,<sup>54</sup> é uma evidência dessa relação.

---

<sup>52</sup> Segundo Mattos (1994, p.125), no período anterior à abdicação de D. Pedro I, havia o predomínio do princípio democrático, o *Constitucionalismo era a maneira de estabelecer a fronteira entre a área da vida privada e a da autoridade pública*. Embora houvesse divergências sobre a noção de “liberdade”, a Constituição era vista como um instrumento necessário ao Império brasileiro. Para alguns, a noção de liberdade estava colada à noção de igualdade, incluía os homens livres, pobres, ou seja, o que Mattos (1994) denominou de “plebe”. Outros entendiam que a liberdade era voltada apenas para o “mundo do governo”, homens de posses que compunham a elite dirigente, considerados, por Mattos, como “povo”.

<sup>53</sup> Aqui estamos nos referindo ao texto teatral e ao espaço do edifício teatral, que possibilitava manifestações de outra ordem, as quais também educavam.

<sup>54</sup> Segundo José Galante de Sousa (p. 153, 1960) esse teatro preservou o nome “Constitucional Fluminense” até o ano de 1838, quando voltou a se chamar “Teatro São Pedro de Alcântara”.

Esse fenômeno também ocorreu em outras províncias. Há registros, nos jornais e na documentação oficial da província mineira, de manifestações de cunho político nos teatros, durante o período anterior à abdicação de D. Pedro I. Em Sabará, por exemplo, segundo Passos (1929 *apud* SEIXAS SOBRINHO, 1961, p.97), por ocasião da visita do Imperador, em 10 de fevereiro de 1831, a plateia manifestou-se respondendo ao grito de costume – *Viva o Imperador D. Pedro I!* – com o atrevido complemento – (...) *enquanto for Constitucional!* No dia seguinte, D. Pedro I interrompendo a visita, regressou à Corte.

No livro de memórias do alemão Carl Friederichs August Seidler, que esteve no Brasil, no período de fevereiro de 1826 até 1836, há um relato sobre o teatro na Corte, logo após a abdicação de D. Pedro I. Segundo Seidler, o teatro teria assumido caráter político. Sua descrição está impregnada da ideia de que os brasileiros não eram um povo capaz de escolher os rumos da nação e que não sabiam se comportar em um teatro, reconhecer um bom drama. Esse tipo de julgamento pode ser explicado por se tratar de um autor europeu que não se adaptou ao lugar e não atingiu seus objetivos enquanto esteve no Brasil.<sup>55</sup> Para Seidler,

(...) desde que o teatro assumira caráter político, os espectadores ali não estavam seguros da vida. O povo tinha sacudido os grilhões, como um urso dançarino escapa a seu guia; sofrera fome e sede, pois na sua selvageria domada não sabia alimentar-se por si mesmo; procurava novo senhor, melhor, mas não podia decidir-se na escolha. O teatro imperial tornou-se o teatro do novo drama nacional. Toda gente participava na representação, no palco, atrás dos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora todos se supunham artistas natos (SEIDLER, 1835/2003, p.73).

Mesmo considerando as opiniões negativas de Seidler sobre o Brasil e sua nacionalidade alemã, que lhe confere referencial do teatro europeu, podemos perceber, em sua descrição, que o teatro na Corte, durante a regência, foi um espaço de manifestações políticas e de lutas pelo poder. Desorientadas ou não, ou seja, sem um guia ou um “novo senhor”, ou não, essas manifestações ocorriam e inflamavam as noites teatrais. Nosso argumento é fortalecido quando comparamos seu relato com as deliberações do edital do Intendente Geral de Polícia de 1824, descrito acima, que proibia a entrada, no cenário, de

---

<sup>55</sup> É preciso ter em vista a relação desse estrangeiro com o Brasil para analisar seus relatos. Segundo Ronaldo Vainfas (2002, p. 458), Seidler era um alemão que chegou ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1826, com a intenção de fazer fortuna. Durante dez anos, serviu como militar na guerra da Cisplatina, viajou pelo sul do país e, ao voltar para sua terra natal, escreveu o livro “Dez anos de Brasil”. Conforme Vainfas, tal relato *é dos mais queixosos quanto à terra e as gentes que conheceu do país, nele sobressaindo a frustração desse colono-soldado, na verdade mercenário, com a vida no além-mar.*



pessoas não envolvidas com a apresentação, durante o espetáculo; as “vozerias”; falar alto; etc.

No final da década de 1830 e no início da década de 1840, os “homens de letras” da Corte preocupavam-se com uma crítica teatral, voltada para o progresso da dramaturgia brasileira. Movidos por um desejo de se constituir uma identidade nacional, assim como de formar uma “cena” brasileira, os “homens de letras” buscavam contribuir para o movimento de definição do Estado-Nação. Por isso, os exames de peças teatrais deveriam ir além da simples censura, nos moldes do início do século. As primeiras ações nesse sentido já vinham acontecendo na Corte e eram voltadas para o seu teatro público desde 1832, com a substituição do Intendente Geral da Polícia – como o responsável pela regulamentação e fiscalização do teatro – pelo Juiz de Paz. Além disso, houve ainda a criação de uma comissão, em 1839, ligada unicamente ao mesmo “teatro da capital” do Império.

A Decisão do Governo de 20 de Junho de 1832 evidencia uma preocupação em regular a cena teatral com especial atenção para a dramaturgia e para a literatura. Foi atribuído ao Juiz de Paz, ou pessoa de sua confiança, o exame das peças que fossem à cena no teatro público da capital:

Foi presente á Regência o officio de Vm. de 19 do corrente, solicitando a nomeação de uma pessoa de litteratura com quem se podesse entender na revisão das peças que tiverem de ir á scena no theatro publico da capital; e compre-me responder-lhe, que encarregando a postura da Camara Municipal este exame ao Juiz de Paz, só a Vm. compete fazel-o, ou encarregal-o a pessoa de sua confiança, não podendo o Governo dispensar na dita postura (Coleção das Leis do Império. Decisão do Governo nº 198 - Justiça - em 20 de junho de 1832).<sup>56</sup>

Tal decisão do governo estabelecia que o Juiz de Paz, homem de literatura, estaria mais apto a examinar, com a atenção voltada para a dramaturgia, as peças que seriam apresentadas no teatro público da capital.

Além de encarregar uma pessoa “mais preparada” para regular o teatro nacional, outro movimento, com o objetivo de viabilizar a criação de uma dramaturgia nacional, foi assegurar a presença e a predominância de brasileiros no teatro. Segundo o viajante Seidler, do teatro público da Corte, foram expulsos todos os estrangeiros. O interesse em

---

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>>. Acesso em jun. 2008.

criar o teatro nacional também trazia, para a cena, supostos heróis nacionais, uma atitude política, nacionalista. Conforme Seidler,

Sem preâmbulos, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhiam patriótico aplauso geral dos espectadores. As velhas peças portuguesas de mandavam muito estudo e elevadas custas de encenação. Além disso, uma tão vultuosa revolução necessariamente tinha que dar logo à luz, com tantos ovos não postos, um drama popular. Os mulatos já são de nascença apenas obra de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas, como as mais novas produções dramáticas de França e Alemanha foram reproduzidas em horrível transformação, e não tinham fim os gracejos mais insossos, e as mais insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto 7 de abril de 1831, de memória carnavalesca (SEIDLER, 1835/2003, p.71).

As críticas de Seidler ajudam a entender a necessidade de responsabilizar um “homem de literatura” pelo exame das peças apresentadas no teatro da Corte. Mesmo considerando que eram críticas, possivelmente, mais severas, como já dissemos, elas tornam-se indícios mais plausíveis diante da preocupação dos “homens de letras” em aprimorar a dramaturgia brasileira. Esse tipo de investimento não dispensou a preocupação com a ordem. A fiscalização do público do modo como as pessoas se comportavam dentro do teatro, além do controle do conteúdo dessas peças, ainda aconteciam. Seidler relata, também, um episódio em que diante de uma briga entre republicanos e monarquistas, o juiz de paz deu ordem ao oficial de guarda para que imediatamente mandasse carregar as armas e ocupar as portas do teatro, *de modo que não pudesse escapar um só dos muitos desordeiros* (SEIDLER, 1835/2003, p.73-74).

Em 31 de Janeiro de 1842, foi publicado o Regulamento nº 120, primeiro conjunto de leis do Império do Brasil a regular os teatros na Corte e em todas as Províncias.<sup>57</sup> Tal regulamento inaugurou posturas do governo frente às apresentações teatrais. Houve um aumento do alcance da inspeção teatral, que passou a abranger todas as peças apresentadas em casa de espetáculo, circo, anfiteatro, ou qualquer outra armação permanente ou temporária, quando anteriormente, a preocupação do governo se voltava, principalmente, para o teatro público da Capital. Para que se efetivasse tal abrangência, era preciso que os

---

<sup>57</sup> Anteriormente, a maioria das regulamentações era voltada para teatros específicos e aconteciam através de avisos, decisões do governo, decretos e alvarás. Há apenas a lei de 1º de outubro de 1828, já mencionada nesta dissertação, em que foi publicado um parágrafo que regulava a apresentação de espetáculos públicos da Corte e todas as províncias.

encarregados pela inspeção dos teatros estivessem presentes nos locais onde ocorressem tais apresentações. Foram indicados, portanto, os Chefes de Polícia, nos Termos em que residissem, que deveriam, também, instruir os Delegados para inspecionar os teatros de seus respectivos Distritos.

Tal regulamento persistia na ideia, que muito aparecia nas regulamentações datadas desde o tempo da Colônia, de que as apresentações de peças que ofendessem a moral, a religião e a decência pública não deveriam ser admitidas. Essa disposição permitia várias interpretações, pois não havia uma definição clara do que caracterizariam esses insultos.

Outra característica do regulamento em questão é a ampliação, para todas as províncias, do esforço para ensinar aos espectadores sobre comportamentos considerados ideais dentro de espaços preparados para apresentações teatrais. Como o Edital publicado por Aragão em 1824, que regulava a pequena sala de espetáculos na Corte, o regulamento nº 120 também exigia o silêncio, a ordem, a decência e não permitia a permanência dos frequentadores nas escadas, nos corredores e nas portas de saída. Além disso, proibia o uso do chapéu. No entanto, essas regras deveriam ser seguidas em todos os teatros e locais destinados a espetáculos, em todas as províncias.

O Regulamento nº 120 não abordava a crítica literária e linguística dos dramas. Poderíamos pensar que os legisladores não acompanhavam, ou não apoiavam, os ideais dos “homens de letras” da Corte, pois, naquele momento, a grande preocupação ainda era com a segurança pública, com a necessidade de manter a ordem. Os responsáveis pela inspeção teatral voltavam a ser pessoas ligadas à polícia. Um dos motivos para tanto poderia ter sido o fato de que os Juízes de Paz não tinham condições de presenciar todas as apresentações teatrais que aconteciam, ou ainda, responsabilizava-se a polícia pela inspeção do teatro porque havia uma intenção de tornar tal inspeção mais voltada para a manutenção da ordem e do controle ideológico dos espetáculos.

Contudo, é preciso ponderar nossas conclusões. O Regulamento nº 120 focalizou a execução da parte policial e criminal da Lei nº 261, de 03 de Dezembro de 1841, que, por sua vez, reformou o código do processo criminal. O artigo 2º ordenava que os Chefes de Polícia fossem escolhidos entre os Desembargadores e Juízes de Direito, enquanto os Delegados e Subdelegados deveriam ser selecionados entre quaisquer Juízes e Cidadãos. No art. 4º § 1 da lei nº 261, algumas atribuições dos Juízes de Paz foram destinadas ao Chefe de Polícia. Esse funcionário era, portanto, uma pessoa tão capacitada quanto o Juiz de Paz para analisar a parte literária de uma peça teatral. Todavia, naquele momento não

existia uma instituição responsável pela análise literária dos textos teatrais, não havia critérios para uma censura que abordasse essa dimensão do texto. Isso, no entanto, não significa que os governantes não se importassem, como os “homens de letras”, com a necessidade de uma crítica teatral que visasse o desenvolvimento da dramaturgia brasileira. Simplesmente agiam dentro de suas possibilidades, priorizando,<sup>58</sup> aí, sim, a garantia da ordem durante os espetáculos. Também não podemos afirmar que os “homens de letras” ignoravam ou não viam a necessidade de uma censura policial do teatro.<sup>59</sup>

Apenas em 1843 o Conservatório Dramático Brasileiro foi oficialmente criado, segundo Souza (2002), para avaliar as peças apresentadas no teatro público da Corte. Em 1845, por meio da aprovação do decreto nº 425, a atividade dessa instituição passa a atingir os teatros das outras províncias.

Durante a década de 1850, foram publicados alguns decretos e leis relacionados a teatros específicos. A partir da análise de um folheto impresso em Ouro Preto, no ano de 1889, é possível supor qual foi o conjunto de leis que regeu o teatro durante a década de 50, na província mineira. O folheto “Inspeção de Theatros e Espectáculos Públicos”, publicado pela TYP. DE J.F. Paula Castro,<sup>60</sup> é uma coletânea de artigos de regulamentos, avisos, leis e decretos da “Coleção das Leis Imperiais do Brasil” que regulavam o teatro. O folheto foi produzido pela Secretaria da Polícia, em Ouro Preto, e tem a data de publicação referente ao dia 8 de julho de 1889. Foi escrito pelo secretário, José Maria da Câmara Leal, e assinado pelo Chefe de polícia, Carlos Hanaria Benedicto Ottoni. Apesar de ter sido publicado no final do século XIX, as regulamentações citadas são, principalmente, de meados do século. São elas:

- Lei de 1º de outubro de 1828;<sup>61</sup>
- Lei nº 261, de 03 de dezembro de 1841;<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Essas prioridades podem ser explicadas pelo momento político vivido no Império. O Golpe da Maioridade havia ocorrido há poucos meses. Segundo Mattos (1994), o modo como a Maioridade foi celebrada a transformou numa conquista de todos que “amavam a liberdade”. Para o autor, *Caminhando com suas contradições, os Liberais não conseguiram evitar – à época da Maioridade – que a Liberdade que defendiam fosse atrelada ao princípio da Ordem e à Monarquia, aos quais também aderiram* (MATTOS, 1994, p.134). *Associava-se a Liberdade à segurança (isto é, à noção de Ordem), à Monarquia constitucional e à manutenção da integridade territorial. Ficava claro também que a maior soma de liberdade estava em correspondência direta com a força do governo, isto é, o Poder Executivo* (MATTOS, 1994, p.137).

<sup>59</sup> Abordaremos esse assunto mais adiante.

<sup>60</sup> Folheto: “Inspeção de Theatros e Espectáculos Públicos”. Typ. De J. F. Paula Castro. Rua das Mercês, nº 1, Ouro Preto, 1889. Acervo do Arquivo Público Mineiro, F12 352 M cx. F. 4 e 6.

<sup>61</sup> Da Coleção de Leis do Império – “Dá nova forma às Camaras Municipaes, Marca suas attribuições, e o processo para sua eleição e dos Juizes de Paz”. Título III – “Posturas Policiaes”. Art. 66 § 12. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

- Regulamento nº 120, de 31 de janeiro de 1842;<sup>63</sup>
- Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845;<sup>64</sup>
- Aviso nº 296, de 17 de dezembro de 1851;<sup>65</sup>
- Aviso nº 61, de 22 de fevereiro de 1858.<sup>66</sup>

Na realidade, o folheto é uma reprodução do Regulamento nº 120, de janeiro de 1842, acrescida de um artigo da Lei nº 261, de dezembro de 1841, dois artigos do Decreto nº 425, de julho de 1845, e dos Avisos nº 296, de dezembro de 1851, e nº 61, de fevereiro de 1858. Há também um artigo, sobre o qual o organizador do folheto não indicou a lei de origem. Não localizamos determinação similar nas leis do Império nem nas leis mineiras.

A Lei nº 261, de 1841, art. 4º § 6º, corresponde ao art. 131 do regulamento nº 120, que atribuía ao Chefe de Polícia a função de inspecionar os teatros e espetáculos nos Termos em que residisse, acrescentando a possibilidade desse Chefe de Polícia encarregar outras autoridades para a função. Acreditamos que o organizador do folheto reforçava a determinação do regulamento nº 120, dando-lhe mais legitimidade, ao citar a lei anterior a ele.<sup>67</sup> O Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, estabeleceu regras para a censura das peças, estipulando a função do Conservatório Dramático Brasileiro, dos Chefes de Polícia e de seus subordinados. Os artigos 1º ao 9º detalhavam como deveria ser o trâmite para o

<sup>62</sup> Da Coleção de Leis do Império – “Reformando o Código do Processo Criminal”, Título I: “Disposições Criminaes”, Capítulo I: “Da Polícia”. Art. 4º § 6º. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

<sup>63</sup> Da Coleção de Leis de Império – “Regula a execução da parte policial e criminal da Lei nº 261 de 03 de dezembro de 1841”. Disposições Policiaes. Capítulo V – “Da fôrma, por que se hade proceder nos diferentes actos da competência da Policia”. Secção VI – “Da inspecção dos Theatros e espectaculos públicos”. Artigos 131,132,133,134,135,136,137,138,139,140,141,142,143. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

<sup>64</sup> Da Coleção das Leis do Império. Tomo 8º, Parte 2ª, Secção 24ª. Artigos 11 e 12. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

<sup>65</sup> Da Coleção das Leis do Império. Aviso Nº 296 – IMPERIO – Em 17 de Dezembro de 1851. *Declara que a censura das peças revistas e licenciadas pelo Conservatório Dramatico Brasileiro deve ser respeitada tão somente na parte litteraria, sem que de nenhum modo fique vedado ao Chefe de Policia e a seus Delegados o exercício da attribuição que lhe confere o Art. 137 do Regulamento de 31 de Janeiro de 1842.* Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

<sup>66</sup> Da Coleção das Leis do Império. Aviso Nº 61 – JUSTIÇA – Aviso de 22 de Fevereiro de 1858 – *Dirigido ao Presidente da Provincia do Pará. – Declara que o Delegado de Policia he competente para entrar em qualquer teatro a fim de inspeccional-o, quer a representação se dê mediante paga, quer por convite*. 3ª Secção. Ministerio dos Negocios da Justiça. Rio de Janeiro em 22 de Fevereiro de 1858. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

<sup>67</sup> Segundo Faria Filho (2008, p.106), ao analisar a legislação voltada para a educação: as leis eram (...) geralmente discutidas e aprovadas pela Assembléa Provincial a partir de um projeto do executivo, eram sancionadas e publicadas pelo Presidente de Província (...). Por sua vez, os regulamentos eram (...) produzidos pelo próprio executivo, a partir de autorizações, ora da legislação educacional específica, ora por algum artigo de leis de caráter mais geral, as quais, por vezes, nenhuma relação mantinham com a educação. O regulamento nº 120 refere-se aos procedimentos para execução da lei nº 261, de 03 de dezembro de 1841. Por isso, citar tal lei daria mais legitimidade ao regulamento.

pedido por uma licença, a censura do drama e a concessão, ou não, dessa licença. Também são designados os membros do Conservatório que estariam responsáveis por cada tarefa. Acreditamos que, por terem um conteúdo que regulava especificamente a função do Conservatório, esses artigos não foram incluídos no folheto, visto que essa foi uma publicação produzida pela Secretaria de Polícia da Província Mineira, certamente com o objetivo de colocar as autoridades policiais mineiras cientes de suas obrigações legais relacionadas ao teatro.

Os artigos 11º e 12º foram transcritos nessa coletânea e previam punições para aqueles que anunciassem peças sem o visto do Chefe de Polícia e/ou representassem dramas sem a sua aprovação. O artigo 10º do Decreto nº 425, exposto abaixo, não compunha o folheto.

Art. 10º. Nenhuma Peça será apresentada ao Chefe de Policia para sua aprovação, em conformidade do Artigo cento e trinta e sete do Decreto de trinta e hum de Janeiro de mil oitocentos quarenta e dous, que não vá acompanhada da censura do Conservatório Dramático Brasileiro, em qualquer sentido que seja, sem o que não lhe porá o visto (Coleção das Leis do Império. Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845. Tomo 8º, Parte 2ª, Secção 24ª).<sup>68</sup>

Esse artigo ordenava que nenhuma peça poderia ser apresentada ao Chefe de Polícia, para sua aprovação, sem a censura do Conservatório Dramático Brasileiro. Se um drama não licenciado pelo Conservatório chegasse às mãos desse funcionário, ele estaria proibido de lhe conceder o visto. O artigo 10º destacava que a aprovação pela polícia deveria ocorrer em conformidade com o artigo 137 do Regulamento nº 120 de 1842. Isso quer dizer que era da responsabilidade do Chefe de Polícia ou do delegado não permitir, ou não conceder, o visto a peças que ofendessem a moral, a religião e a decência pública. Tal exame poderia ser feito com base na avaliação do encenado ou do “programa”.

Um trecho do artigo 10º dizia que as peças analisadas pela polícia deveriam ser acompanhadas da censura do Conservatório *em qualquer sentido que seja* [fosse], *sem o que não lhe porá o visto*, o que possivelmente provocava certa confusão na interpretação da regra, deixando obscuras as atribuições de cada órgão envolvido com a inspeção do teatro. Uma interpretação possível do regulamento é que a censura do Conservatório deveria ser considerada *em qualquer sentido*, ou seja, uma censura relacionada à parte literária do texto ou às questões que ofendessem a moral, a religião e a decência pública.

---

<sup>68</sup> Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

Dessa maneira, criava-se um conflito entre os dois órgãos por uma indefinição de suas atribuições.

Outro modo de ler o artigo é o seguinte: se a peça fosse enviada com a censura do Conservatório, *em qualquer sentido que fosse*, ou seja, aprovada ou não, deveria ser avaliada pelo Chefe de Polícia, responsável pelo veredicto sobre a encenação do drama, baseado no seu caráter moral, de respeito à religião e à decência pública. A primeira interpretação servia aos interesses do Conservatório, e a segunda, aos interesses da polícia. Ainda que não seja possível indicar as interpretações exatas, feitas pelos homens envolvidos com o teatro no Brasil, no que se refere a tal lei, podemos concluir que suas determinações eram, no mínimo, obscuras.<sup>69</sup> Aqui percebemos a legislação criando novas práticas e conflitos sociais, que, por sua vez, acabaram gerando outras leis, como veremos a seguir.

O artigo 10º do Decreto nº 425 foi, portanto, ignorado pelo folheto e, de certa forma, substituído pelo aviso nº 296, de 17 de dezembro de 1851, que esclarecia quais seriam o papel do Conservatório e da Polícia com relação ao exame e à aprovação das peças. O seguinte trecho é transcrito no folheto:

Art. 12 a censura do Conservatório Dramático Brasileiro tão somente deve ser respeitada na parte litteraria, não sendo, nesta parte licito ao chefe de policia ou aos seus delegados desfazer as correccões feitas pelo Conservatório ou permittir que se represente aquillo que elle tiver supprimido em qualquer peça, mas de nenhum modo fica vedado ao mesmo chefe ou aos seus delegados o exercício da attribuição que lhe confere o art. 137 do regulamento nº 120 e antes sempre que continuem a exercel-o em toda a plenitude, devendo para esse fim, não obstante as suppressões e emendas ou correções feitas pelo Conservatório na parte litteraria, fazer quaesquer outras que sejam reclamadas pelas publicas conveniencias; podendo nesse caso negar a sua approvação, embora tenham sido approvadas no Conservatório na parte litteraria. Av. de 17 de / dezembro de 1851 (OURO PRETO, 1889).<sup>70</sup>

O artigo 12 do folheto definia, então, que o Conservatório Dramático Brasileiro seria o responsável pela censura da parte literária das peças. Os Chefes de Polícia, ou seus delegados, estariam proibidos de desfazerem as correções feitas pelo Conservatório. Eles seriam os responsáveis por impedir que se representasse aquilo que o Conservatório tivesse suprimido, bem como por garantir o respeito à moral, à religião e à decência pública. O

---

<sup>69</sup> Abordaremos as tensões entre o Conservatório Dramático Brasileiro e a polícia, no próximo capítulo.

<sup>70</sup> Folheto: “Inspeção de Theatros e Espectaculos Públicos”. Typ. De J. F. Paula Castro. Rua das Mercês nº 1, Ouro Preto, 1889. Acervo do Arquivo Público Mineiro, F12 352 M cx. F. 4 e 6.

aviso nº 296 distribuía as funções de inspeção do teatro, deixando mais claras as atribuições da polícia e do Conservatório, ao mesmo tempo em que guardava a autonomia dos dois órgãos em matérias distintas. No entanto, o poder de decisão final sobre o destino das peças no Império era dado à polícia. A constatação nos textos ou nas encenações de imoralidades, por exemplo, impediria a apresentação do drama, independentemente de uma avaliação positiva sobre a parte literária da peça, feita pelo conservatório. Possivelmente, a publicação do aviso nº 296 correspondia a uma tentativa de amenizar a tensão existente entre os membros do Conservatório e da polícia, que procuravam resguardar sua autoridade e sua atuação relacionada à arte dramática.<sup>71</sup>

Ao privilegiar o aviso nº 296 e não mencionar o artigo 10º do decreto nº 425, a Secretaria de Polícia de Ouro Preto resguardava a autoridade policial, atendendo à ordem legal que limitava o poder do Conservatório na censura das peças apresentadas em Minas Gerais.

O aviso nº 61 de 1858, também incluso no folheto ouro-pretano, ampliava a inspeção, feita nos espetáculos pagos, aos espetáculos feitos para convidados. Além desse aviso, o artigo 16 do folheto é acrescentado. Esse artigo proibia o hábito de fumar na plateia, nos corredores e nos camarotes. Também previa que os transgressores fossem retirados do teatro. Não encontramos essa proibição em outras leis do Império, podemos, pois, supor que o hábito de fumar no teatro fosse considerado um problema para a polícia mineira.

Alencastro (1997, p.60) afirma que *o hábito usual nas varandas das casas ou nas solidões dos caminhos, fumar – gesto público de sociabilidade – virou moda na Regência e no Segundo Reinado*. Por que a elite de Ouro Preto vetaria uma moda da Corte? O clima frio de Ouro Preto poderia ser a causa de tal proibição. Considerando que a capital mineira recebia pessoas de diversos locais da província e que elas, muitas vezes, tinham problemas de saúde por uma dificuldade de adaptação ao clima,<sup>72</sup> a fumaça dos charutos tornava-se

---

<sup>71</sup> Essa tensão pode ser explicada pelo fato de o Conservatório ter se voltado para uma censura moral, religiosa e ideológica das peças, pois, viu-se obrigado a abandonar o projeto inicial de incentivo à criação de uma dramaturgia nacional, por limitações financeiras, o que fez com que a instituição perdesse legitimidade. Trataremos disso, com mais cuidado, no próximo capítulo.

<sup>72</sup> Em discussão na sessão ordinária de 02 de setembro de 1851 na Assembléia Provincial sobre a instalação de um liceu na cidade, o deputado Ferraz questiona se não seriam um empecilho para tal empreendimento, as condições de saúde que Ouro Preto oferecia aos jovens que chegassem para morar na cidade. O deputado Athaide responde dizendo que todos na cidade gozam de boa saúde, que alguns homens chegavam à idade de cem anos e que os jovens é que já vinham enfermos de suas casas. Tal deputado acrescenta: *quem não se der bem com o clima frio, que vá morar, ou estudar na Bahia ou Pernambuco, que são paizes quentes*. (“O Conciliador”, nº 275 de 13 de novembro de 1851, p. 2). Dessa maneira o deputado assumia que algumas pessoas não se adaptavam ao clima frio da cidade que, realmente, poderia causar-lhes problemas de saúde.



um grande incômodo. Nas noites frias do inverno ouro-pretano, certamente, o teatro ficava fechado, o que possivelmente potencializava o incômodo em relação à fumaça e poderia ter motivado a criação dessa regra, que se sobrepunha ao desejo da elite imitar os hábitos da Corte, símbolos da ilustração e da civilidade, como seria o costume de fumar charutos.

Em resumo, os artigos publicados nesse folheto, estipulavam as atribuições da polícia na inspeção dos teatros e espetáculos públicos. Recomendavam que os Chefes de Polícia inspecionassem os teatros e os espetáculos dentro do Termo em que residissem; que os delegados exercessem essa função em seus distritos, obedecendo às instruções dadas pelo Chefe de Polícia. Tal inspeção compreendia quaisquer teatros onde a apresentação fosse paga, ou gratuita, além de Casas de Espetáculo, Circo, Anfiteatro ou qualquer armação permanente ou temporária nas ruas, nas praças e nos arraiais para apresentações de peças dramáticas, mímicas, jogos, cavalhadas, danças e outros quaisquer divertimentos lícitos.

Deveria a autoridade encarregada não conceder o visto necessário, para que subissem à cena, àqueles espetáculos que oferecessem riscos de desastres para o público e para os particulares, que ofendessem a moral, a religião e a decência pública. Além disso, os encarregados da inspeção eram obrigados a assistir a todas as apresentações, comparecendo antes do começo e sendo os últimos a sair. Eles deveriam garantir que fosse oferecida a devida comodidade aos espectadores, que o número de bilhetes vendidos não fosse superior ao número de assentos disponíveis e que a hora marcada para o início e para término das apresentações fosse cumprida. Eram também encarregados de vigiar os atores e verificar se utilizavam gestos e palavras com sentidos equivocados ou ofensivos à decência ou à moral, se, dentro do teatro, havia ordem, decência e o silêncio necessários. Deveriam zelar para que fossem respeitadas as proibições do uso de chapéus e do hábito de fumar. Não poderiam permitir ainda que pessoas permanecessem paradas nas escadas, nos corredores e nas portas, impedindo a circulação. Além disso, deveriam garantir que os bilhetes não fossem vendidos por valores mais altos que o estabelecido, nem pelo empresário responsável, nem por particulares. As autoridades também cuidavam para que as correções literárias feitas pelo Conservatório Dramático Brasileiro fossem respeitadas, não permitindo que se encenasse o que o Conservatório censurara, mas tendo o poder de desaprovar o que por ele fora aprovado.

No folheto, foram também mencionados os procedimentos devidos no caso de transgressões. Por exemplo, se fosse anunciado um espetáculo que não possuísse o visto do

Chefe de Polícia, o teatro deveria ser fechado. Se essas peças fossem apresentadas, seus diretores estariam sujeitos à prisão e à multa. O indivíduo que usasse chapéu ou que fumasse no teatro seria convidado a se retirar e, se preciso, seria usada a força e esses sujeitos seriam punidos.

O folheto publicado em Ouro Preto, em 1889, aproxima-nos de uma intenção ou um projeto de comportamento, práticas e costumes ideais para o teatro daquela cidade e da província mineira. São práticas ordenadas pela polícia, que permitiria ao público o acesso a “divertimentos úteis”, num espaço que não oferecia riscos à sua integridade física. Tais frequentadores permaneceriam, durante o espetáculo, devidamente acomodados em suas cadeiras, em silêncio, sem chapéus e respeitando a regra de não fumar. Nos palcos pintavam-se muitos exemplos da boa moral, de virtudes e do respeito à religião. Para uma aproximação do modo com as pessoas significavam esse ideal e se apropriavam dessas regras, seria preciso ter acesso a outras documentações.

Os artigos publicados no folheto citado acima delimitavam muito superficialmente as atribuições do Conservatório Dramático Brasileiro, responsabilizando-o pelas correções literárias nas peças teatrais, sem detalhar os critérios dessas correções. O mesmo fato acontece ao se atribuir à polícia a função de aprovar as peças teatrais que não ofendessem a moral, a religião e a decência pública; a lei não especificava o que caracterizavam essas ofensas. É possível pensar que esses julgamentos estavam sujeitos às interpretações diversas e particulares, gerando conflitos e uma diversidade de censuras baseadas nas concepções de cada censor e/ou chefe de polícia, no que se refere ao que o teatro deveria ensinar.

Podemos concluir que por meio da legislação do Império, a partir do discurso de que se buscava o bem comum; do respaldo na maneira como os países da Europa, vistos como adiantados em civilização, lidavam com o teatro; da criação de punições para aqueles que desrespeitassem suas determinações, pretendia-se convencer a população de que o teatro deveria se configurar como a “escola do povo”, um “divertimento útil” que simbolizava ilustração e civilidade. Para tanto, era preciso seguir suas determinações, as quais pressupunham um modo “adequado” de agir dentro do edifício teatral, de organizar as apresentações, de distribuir os bilhetes, de ocupar o espaço interno e externo ao teatro. O respeito às determinações que criavam um conteúdo ideal para as encenações e atividades nos edifícios teatrais também era considerado imprescindível para a formação do teatro idealizado pelos legisladores.

Através da análise da regulamentação que pretendia estabelecer a ordem no teatro – coibindo o público para que ficasse sentado em seu devido lugar, calado, aprendendo o conteúdo e o modo de ser ideal, encenados no palco –, percebemos que havia outra maneira de se estar no teatro e provavelmente outros significados atribuídos aos momentos de espetáculos, que a legislação desqualificava. Possivelmente, para parte significativa da elite brasileira que frequentava o teatro, as noites no teatro eram momentos – e o teatro era um espaço – de manifestação política. As peças contestavam as ações do governo; o público demonstrava seus contentamentos e descontentamentos; folhetos circulavam; enfim, o teatro era um espaço de debates.

Refletindo sobre a abrangência das leis publicadas ao longo do tempo – as regulamentações inicialmente atingiam apenas o “teatro público” da Corte; aos poucos, criaram-se leis que regulavam outros teatros no Império –, pudemos perceber o movimento do Estado, que inventava mecanismos para viabilizar o estabelecimento dessa legislação, ou seja, o controle do cumprimento dessas determinações. Na década de 1850, o Estado já regulava os teatros de todo o Império; a utilização do edifício teatral e as encenações em Ouro Preto precisavam seguir suas determinações. O folheto que reúne parte dessa legislação, publicado em Ouro Preto, ainda que em período posterior ao que estudamos, é indício de uma preocupação da polícia em informar seus funcionários dessas leis. A seleção de artigos da lei que garantiriam à polícia maior autonomia no controle do encenado, é sinal da apropriação da legislação do Império pela polícia mineira. Tal documentação também indica a criação de regras que atendiam a demandas específicas daquela localidade – como a proibição do hábito de fumar no teatro.

## **CAPÍTULO II – DESDOBRAMENTOS DO ORDENAMENTO LEGAL: O JULGAMENTO DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO**

Para produzir este capítulo, investigamos o papel do Conservatório Dramático Brasileiro e, secundariamente, da polícia, na tarefa de executar, por meio de estratégias como a censura e o controle dos comportamentos no espaço teatral, o projeto idealizado, pela legislação, para o teatro brasileiro. Inicialmente, buscamos conhecer, a partir, principalmente, dos trabalhos de Silva (2006a) e Souza (2002), como se constituiu o Conservatório Dramático Brasileiro, quem eram as pessoas envolvidas com essa instituição, que função tal associação propunha desempenhar, e o que ela conseguiu realizar.

Então, analisamos a documentação dessa instituição, consultada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para compreender o que era considerado, pelos censores, uma boa peça e uma peça inadequada para o teatro brasileiro; que tipo de arte dramática educava e qual era a diversidade de opiniões em relação a esse entendimento; o que as peças enviadas ao Conservatório Dramático Brasileiro pretendiam ensinar.

### **2.1 O Conservatório Dramático Brasileiro**

O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado por iniciativa de alguns intelectuais, “homens de letras”, que estavam envolvidos com a comissão<sup>73</sup> responsável pela censura prévia das peças apresentadas no teatro público da Corte. A iniciativa de Cândido José de Araújo Viana, Januário da Cunha Barbosa entre outros “homens de letras”, ao criar o Conservatório Dramático Brasileiro, foi endossada pelo imperador em 1843 que, através da aprovação dos “Artigos Orgânicos” da instituição, ampliou a censura para os demais teatros do Rio de Janeiro. Os objetivos traçados pelos criadores do Conservatório, já referidos na introdução desta dissertação, foram inspirados, segundo Souza (2002), no modelo do “Conservatoire de Paris” e no “Real Conservatório Dramático de Lisboa”. Buscava-se incentivar o talento nacional para a arte dramática, corrigir os

---

<sup>73</sup> Segundo Souza (2002), Cândido José de Araújo Viana, visconde de Sapucaí, recebeu, no dia 7 de outubro de 1839, uma carta do Paço Imperial que solicitava a formação de uma comissão composta por “pessoas inteligentes” – o destinatário da carta era o Cônego Januário da Cunha Barbosa – para realizar o necessário exame prévio das peças apresentadas no teatro de São Pedro, no Rio de Janeiro.

“vícios” da dramaturgia brasileira, julgar obras nacionais e estrangeiras que pretendessem ser representadas nos palcos do Brasil, *dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta* (SOUSA, 1960, p.330),<sup>74</sup> que apontasse os “defeitos” e indicasse os “métodos” de os corrigir, publicar semanalmente um jornal que abordasse a arte dramática, noticiando o ocorrido nos teatros da Corte, com reflexões críticas quanto à “invenção dos dramas” e sua execução. Souza (2002) acrescenta que os “homens de letras” almejavam fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, estabelecer a crítica literária e linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame e, a exemplo de Portugal, organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária.<sup>75</sup>

É importante destacar o sentido da censura proposta pelos membros do Conservatório. Segundo Souza (2002), Antônio Souza Bastos, autor que escreveu no final do século XIX e no início do século XX, assinalou que a palavra “censura” poderia ter dois sentidos: *um ato que impede, proíbe, destrói, enquanto o outro diz respeito a um compromisso e uma negociação com a ordem e a razão dominantes* (SOUZA, 2002, p.154). Para Souza (2002), ao avaliar os termos dos “Artigos Orgânicos”, o sentido dado pelos membros idealizadores do Conservatório ao trabalho de exame e avaliação das peças teatrais seria o da censura como um compromisso e uma negociação. Os “homens de letras” “controlariam” *os produtos culturais em circulação e a polícia [manteria] a ordem e segurança públicas* (SOUZA, 2002, p.154). A censura realizada pelo Conservatório era, portanto, uma negociação com os autores, diretores, empresários do teatro, com o objetivo de adequar as peças à razão dominante. Dessa maneira, diferia do trabalho feito pela polícia que se resumiria ao corte, à proibição, objetivando manter a ordem e a segurança. É preciso, contudo, questionar quais seriam as reais possibilidades dos produtores de teatro e dos autores negociarem com os censores do Conservatório. Consideramos que tal possibilidade existia dentro de limites bem definidos pelos “homens de letras” do Conservatório. A diferença entre a censura feita por essa instituição e aquela feita pela polícia estava no fato de os censores apontarem os erros e as possíveis correções que

---

<sup>74</sup> Anexo III, Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro, p. 330.

<sup>75</sup> Souza (2002) faz tais afirmações, tendo como base os “Artigos Orgânicos” do Conservatório, consultados por ela na “Seção de Manuscritos”, da Biblioteca Nacional. É possível que esse, documento seja uma versão modificada dos artigos orgânicos, diferente daquela disponibilizada por José G. de Sousa em seu trabalho publicado em 1960. Isso explicaria os acréscimos da autora, em relação ao que podemos observar no anexo da obra de José G. de Sousa.

deveriam ser feitas para que os textos teatrais se “adequassem” a seus princípios. Mas essas correções e adequações se caracterizavam como imposições não negociáveis.

O Conservatório Dramático integrava um conjunto de instituições que ocupavam o lugar da autoridade em relação às questões culturais na sociedade brasileira. Essas organizações buscavam criar uma cultura nacional, legítima, através das artes e da literatura. Segundo Souza (2002), desde 1835, havia uma preocupação daqueles que desejavam a ascensão de D. Pedro II ao trono em criar uma unidade do Império, começando pela questão cultural. A autora destaca algumas instituições ligadas à cultura que assumiram a função de produzir *um saber e um discurso oficiais voltados para a construção e legitimação de uma identidade para o país* (SOUZA, 2002, p.141).

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes integravam as iniciativas que viabilizariam a criação da unidade cultural do Império. O IHGB tinha a função de construir uma memória brasileira, escrever a história do Brasil a partir do olhar dos brasileiros, pois nossa história já vinha sendo escrita por alguns estrangeiros e viajantes. Conforme Lilia Moritz Schwarcz (1998, p.126), *a partir dos anos 50 o IHGB se afirmaria como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais.*

A Academia Imperial de Belas Artes, filiada ao romantismo,<sup>76</sup> pretendia criar uma identidade nacional através da imagem. Pintava-se o exótico, o que havia de particular no Brasil. Assim como na literatura, o índio se tornou símbolo dessa nacionalidade. O herói nacional – o Estado Monárquico – era construído a partir de pinturas históricas,<sup>77</sup> que retratavam cenas de grandes feitos e acontecimentos históricos, como é o caso da obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre – “Coroação de D. Pedro II, 1845-1846” – e da “Primeira Missa no Brasil”, de 1860, de Victor Meireles.

---

<sup>76</sup> Para Schwarcz (1998, p.148-149), *apesar das críticas do grupo realista e do grupo boêmio, que entenderam o gênero como excessivamente imaginoso, subjetivo e muito vinculado e dependente do Império, a representação romântica criou raízes no país. Sua popularidade talvez advenha menos do que contém de artificial e exterior e mais de seu processo de invenção, reelaboração e adaptação à realidade dos trópicos. Como um bom selvagem tropical, o indígena mitificado permitiu à jovem nação fazer as pazes com um passado honroso, anúncio de um futuro promissor. Se dissensões existiam, o projeto oficial tratava de apagá-la.*

<sup>77</sup> De acordo com Schwarcz (1998, p.146-147), a Academia Imperial de Belas Artes era: *Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a Academia ditará não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem e a pintura histórica estarão em voga, trazendo para as telas representações do Império próximas da produção literária do IHGB. Em boa parte realizadas no exterior, em razão da política de financiamento, essas obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve de longe, sem contato com a realidade.*



Figura 01 - Porto-Alegre, Manuel de Araújo. “Coroação de D. Pedro II”, 1845-1846. Óleo sobre tela 80 x 110cm. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ).<sup>78</sup>

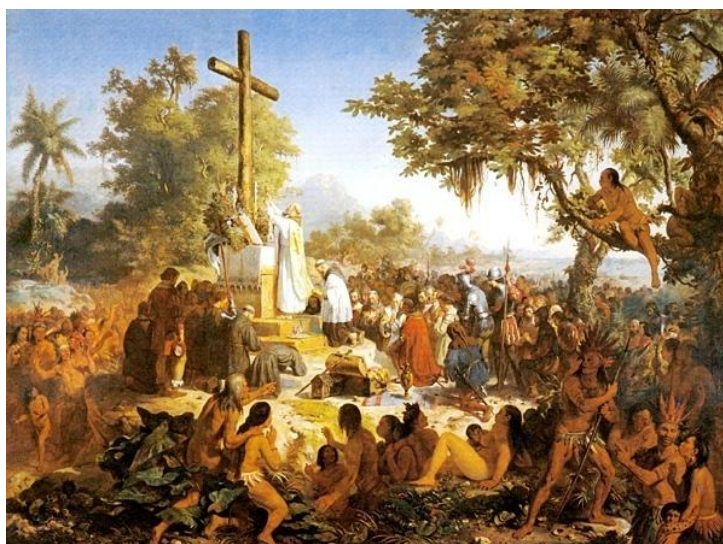


Figura 02 - Meirelles, Victor. “Primeira Missa no Brasil”, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).<sup>79</sup>

Segundo Silva (2006a) o teatro e a literatura seriam

(...) “braços” de uma mesma força unificadora, o poder imperial. (...) observa-se na produção literária e teatral da época um desenho “plástico” e “montado” da sociedade, devendo estar ausentes dele o conflito, a diferença, a divergência e todas as contradições próprias de uma estrutura social profundamente marcada pela violência e pela desigualdade (SILVA, 2006, p.12).

<sup>78</sup> Imagens obtidas no site do Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em abril de 2009.

<sup>79</sup> *Idem*.

Podemos acrescentar ainda, como “braços dessa força unificadora”, a produção pictórica e os trabalhos do IHGB que se somavam aos esforços da literatura e do teatro. Para Souza (2002, p.142), *tal movimento tinha em mira a poesia, o romance, a história, a pintura e a música.*

O Conservatório Dramático Brasileiro seria, portanto, do ponto de vista daqueles que o idealizaram e dos governantes, a instituição responsável por garantir um teatro engajado nos propósitos do governo imperial, ou seja, uma instituição preocupada em contribuir para a criação da identidade nacional e da unidade do Império. A associação responsabilizar-se-ia por um teatro nacional que pintasse, nos palcos, um ideal de comportamento, uma sociedade civilizada, com domínio de um modo adequado de falar e agir, além de retratar a história do país, seus heróis e a monarquia como garantidora de uma unidade nacional.<sup>80</sup>

Para alguns autores iniciantes, o Conservatório era considerado a autoridade capaz de julgar suas obras e definir seus futuros como escritores. Silva (2006a) assinala que *o Conservatório Dramático Brasileiro também foi alvo de autores estreados e desconhecidos. Pelo que se observa a partir da leitura dos pareceres emitidos para a instituição, a avaliação da censura oficial era vista por escritores anônimos como uma entrada no mundo das letras* (p.178).

Contudo, o Conservatório não foi bem conceituado por toda a sociedade brasileira. A polícia, por exemplo, foi bastante resistente à sua afirmação como instituição reguladora do teatro nacional. Essa instituição representava uma ameaça à autoridade policial.

O envolvimento da polícia com a inspeção do teatro remonta aos primeiros anos após a independência do Brasil. Como já dissemos, após 1822, a primeira regulamentação<sup>81</sup> sobre o teatro já instituíu a censura prévia dos textos teatrais. Essa regulamentação foi publicada pelo Intendente Geral da Polícia, que encarregava seus oficiais para esse trabalho. Em 1824, portanto, um oficial da Intendência Geral da Polícia, identificado como a “polícia do teatro”, já marcava presença no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara.

---

<sup>80</sup> Souza (2002, p.154) afirma que, após sua inauguração, o Conservatório *decidiu aprovar uma lista de assuntos “da história do país [...] oferecendo-se os mesmos assuntos como programas aos literatos brasileiros que queiram com suas composições enriquecer a literatura nacional”.*

<sup>81</sup> Edital de 29 de novembro de 1824, *apud* Sousa, 1960, p.327.



A lei de 1828 estabelecia as posturas policiais e previa que a polícia poderia autorizar ou não espetáculos mediante gratificação. A tensão entre os integrantes desse órgão e os membros do Conservatório poderia ter ligação com uma disputa por tais gratificações, mas também havia uma preocupação em relação ao lugar da autoridade.

Segundo Thomas H. Holloway (1997),<sup>82</sup> em 1832, através do código de processo criminal, foi criado o cargo de Chefe de Polícia. Após a gestão de Eusébio de Queirós, de 1833 até 1844, ser chefe de polícia era algo mais do que o trabalho judicial; seus deveres incluíam

(...) além das atribuições rotineiras relativas ao controle de atividades tradicionalmente consideradas criminosas, a elaboração de projetos que intervinham na própria organização social da corte e que previam a urbanização e a substituição da mão-de-obra escrava: recolher crianças das ruas para “dar-lhes educação”; tornar a mendicância crime passível de prisão, impondo aos “desocupados” a lógica do trabalho; perseguir e vigiar suspeitos foram medidas de caráter coercitivo e, ao mesmo tempo, civilizadoras tomadas pelo chefe de polícia. É com essa autoridade que o chefe de polícia vai também opinar sobre questões relativas ao teatro até a fundação do Conservatório em 1843 (SILVA, 2006a, p.33).

Em 1842, foram indicados, através do Regulamento nº 120, os Chefes de Polícia como responsáveis pela inspeção dos teatros, palcos temporários e circos de todas as províncias. A criação, em 1843, do Conservatório Dramático, associação cuja finalidade era realizar a tarefa que, até aquele momento, era atribuída à polícia, foi vista como uma ameaça à autoridade dessa instituição. A tensão que se estabeleceu demandou um esclarecimento sobre qual seria, a partir de então, a função da polícia e as atribuições do Conservatório quanto à inspeção dos teatros do Império.

Na tentativa de responder a essa demanda, foi publicado, em 1845, o decreto nº 425, que, como já dissemos no capítulo anterior, estabeleceu regras para a censura das peças, estipulando a função do Conservatório Dramático Brasileiro, dos Chefes de Polícia e de seus subordinados. Contudo, o texto dessa lei não esclarecia a distribuição de tarefas entre polícia e Conservatório, dando margem para diversas interpretações. Por isso, no lugar de promover uma parceria, intensificou o mal-estar entre essas instituições.

Desde a década de 1830, a polícia contribuía para educar / civilizar a população brasileira. Poucos anos antes da criação do Conservatório, ela ganhava espaço e importância como viabilizadora do projeto do governo imperial de criar uma unidade

---

<sup>82</sup> *Apud* Silva (2006a, p.33).

nacional, civilizar a população. O fato de o decreto nº 425 possibilitar, por uma apropriação “indevida” de suas determinações, a interferência dos censores do Conservatório no trabalho que a polícia realizava há algum tempo gerou grande descontentamento. Podemos supor que, se assim não o fosse, estaria a polícia assumindo certa incompetência de seus funcionários para realizar aquela tarefa.

Como mencionamos no primeiro capítulo, em dezembro de 1851, foi publicado o aviso nº 296 das leis do Império, que

Declara[va] que a censura das peças revistas e licenciadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro deve[ria] ser respeitada tão somente na parte litteraria, sem que de nenhum modo fique vedado ao Chefe de Policia e a seus Delegados o exercício da attribuição que lhe confere o Art. 137 do Regulamento de 31 de Janeiro de 1842.<sup>83</sup>

Certamente, tal regulamento foi resultado da tensão entre membros do Conservatório e policiais. Os primeiros buscavam legitimidade e um maior apoio político e financeiro do governo imperial, e os últimos estavam insatisfeitos com a atuação do Conservatório, no exame moral e ideológico das peças, concorrente com sua atuação. O aviso atendia à demanda de uma melhor definição dos limites da censura do Conservatório e da polícia, pois reservava, ao Conservatório, um exame da parte literária do texto, e, à polícia, a avaliação sobre a peça relacionada às ofensas à moral, à religião e à decência pública.

O descontentamento dos membros da polícia foi um dos fatores que dificultou a legitimação do Conservatório diante da sociedade brasileira. Os policiais colocavam à prova, a todo o momento, a autoridade dos censores do Conservatório. Além disso, o governo imperial não apoiou a instituição satisfatoriamente. Diferentemente do IHGB, que contou com uma sala do Paço Imperial que lhe serviu de sede, com a presença do imperador em suas reuniões ordinárias, além de recursos financeiros, o Conservatório Dramático Brasileiro, não obstante ter recebido o aval do governo, não foi munido de condições para realizar o trabalho a que se propunha. Segundo Souza (2002), a associação funcionou, durante a década de 1840, na casa de um de seus sócios fundadores, Diogo Soares da Silva de Bivar, e, durante a década de 1850, nas salas de Aula do Comércio e no Teatro Provisório, porque não recebeu subsídios do governo imperial. Seu sustento mínimo

---

<sup>83</sup> Da Coleção das Leis do Império. Aviso nº 296 – IMPERIO – Em 17 de Dezembro de 1851. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

era garantido pela contribuição dos sócios efetivos e correspondentes.<sup>84</sup> A falta de recursos impossibilitou a publicação do periódico semanal da instituição, que nunca existiu, e a criação de uma escola de teatro. Enfim, conforme Silva (2006a, p.23), *pode-se dizer que todos os projetos da instituição que transcendiam a questão moral e sugeriam um maior esforço artístico não foram realizados.*

A hipótese de Souza (2002), que explicaria o fracasso dessa instituição, é a de que

(...) o Conservatório Dramático Brasileiro tornou-se uma instituição inoperante porque a importância a ele atribuída por aqueles que dele participaram era inversamente proporcional à compreensão dos significados que dele fizeram outros sujeitos históricos, diretamente ou indiretamente envolvidos com as artes cênicas na ocasião (SOUZA, 2002, p.28).

Os empresários, diretores e sociedades teatrais, muitas vezes, viam o Conservatório como um obstáculo para as representações que pretendiam realizar. Por isso, não foram poucas as tentativas bem e malsucedidas de burlar as deliberações do Conservatório. Alguns julgamentos dos censores sobre um mesmo drama demonstravam certo desacordo entre eles, sobre o que era uma boa peça e um drama inadequado. Quando os requerentes por licenças para apresentar espetáculos perceberam essa falta de coesão entre os membros do Conservatório, passaram a criar estratégias, como a de reenviar uma peça que teve a licença negada, com outro título, para que fosse examinada de maneira diferente por outro censor.

Às discordâncias entre membros do Conservatório somavam-se as atitudes do presidente dessa instituição que contribuía para o aumento do descrédito da associação. Segundo Silva (2006a), Diogo Soares da Silva de Bivar, presidente do Conservatório, costumava desrespeitar as regras da instituição, visando obter pareceres que validassem sua opinião sobre as obras examinadas. Para Souza (2002), durante a presidência de Diogo Bivar, os censores tenderam a priorizar, no exame das peças, a análise de seu conteúdo e não de sua forma literária, realizando, assim, uma tarefa auxiliar à da “censura policial” dos teatros, prática que teria abalado as bases da associação. Segundo a autora, a promessa

---

<sup>84</sup> Nos “Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro”, anexados no trabalho de José Galante de Sousa (1960), o artigo 2º previa que a Associação teria um número ilimitado de membros. Os chamados efetivos seriam aqueles que residissem no Rio de Janeiro; os que morassem fora da Corte seriam denominados correspondentes. De acordo com Souza (2002), os primeiros contribuía com dez mil réis ao entrar para o Conservatório e com seis mil réis mensais. Os sócios correspondentes não precisavam fazer contribuições.

de uma censura literária das peças não se cumpriu, porque não ultrapassou os limites de uma censura moral e ideológica, concorrente com o trabalho policial.

A falta de respeito da polícia pelas deliberações do Conservatório e as discordâncias entre seus membros contribuíram para um descrédito da instituição entre as pessoas envolvidas com o teatro brasileiro que acabavam por

(...) burlar as deliberações dos censores, ensaiando ou mesmo encenando peças sem licença formal, contando para isto com certa complacência da polícia, que quase sempre se omitia diante de tais situações. No geral, estes desrespeitos, quando muito, deram origem a uma série infindável de ofícios elaborados pelo Conservatório e enviados para os diretores do teatro com cópias para a polícia e o ministro do Império (SOUZA, 2002, p.166-167).

Acreditamos que essas transgressões foram, também, resultado do número pequeno de representantes, no Conservatório, de pessoas do meio teatral, ou seja, de produtores, empresários, atores e diretores de teatro.

A maioria dos sócios do Conservatório era da elite econômica,<sup>85</sup> política e intelectual da Corte. Esses homens tinham formação superior na Europa ou nas faculdades brasileiras de Direito, Medicina e Engenharia. Atuavam como redatores e colaboradores de periódicos, como membros de outras associações e sociedades como o IHGB e a Academia Imperial de Belas-Artes, além de exercerem cargos públicos no ministério, no senado e na câmara dos deputados. Segundo Souza (2002), Januário da Cunha Barbosa, Diogo de Bivar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José Clemente Pereira, entre outros menos conhecidos, eram membros do Conservatório Dramático Brasileiro, da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e do IHGB.

João Caetano, apesar de não pertencer à elite da Corte e não ter uma formação ilustrada foi um dos poucos representantes das pessoas envolvidas diretamente com a produção de espetáculos, no Conservatório. Acreditamos que seu reconhecido sucesso como ator e empresário teatral contribuíram para o seu ingresso nessa associação. De

---

<sup>85</sup> Haja vista a necessidade de pagar dez mil réis para ingressar na associação e seis mil réis mensais para permanecer como sócio do Conservatório, como era o caso dos membros que moravam no Rio de Janeiro, ou seja, os sócios efetivos. Segundo os artigos orgânicos da associação, consultados nos anexos do trabalho de José Galante de Sousa (1960), 18 sócios efetivos formavam o conselho de direção e administrativo do Conservatório. Esses membros eram escolhidos através de eleição realizada pela assembléia geral dos sócios convocados para esse ato. O conselho de direção e administrativo nomeava, entre seus membros, o presidente, o vice-presidente, dois secretários, um tesoureiro e um procurador. Entre suas atribuições, estava a de nomear sócios efetivos e correspondentes. Eram criadas comissões de censura compostas por três membros, seus pareceres eram submetidos ao conselho de direção que deveria discuti-los e votar o despacho final, o que constituía o julgamento do júri dramático.

acordo com Souza (2002), outros homens vindos do meio teatral foram membros do Conservatório, tais como: Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, Florindo Joaquim da Silva e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Joaquim Heliodoro também era um importante empresário do teatro na Corte.

Inicialmente, os membros do Conservatório eram egressos da comissão criada, em 1839, pelo governo regencial para regular o teatro público da Corte. Os “Artigos Orgânicos do Conservatório”, consultados na obra de José Galante de Sousa (1960), foram assinados pelos seguintes sócios: Diogo Soares da Silva de Bivar,<sup>86</sup> presidente; José Rufino Rodrigues de Vasconcelos,<sup>87</sup> primeiro secretário; Luis Carlos Martins Pena, segundo secretário; Francisco de Paula Vieira de Azevedo; Luís Honório Vieira Souto; José Florindo de Figueiredo Rocha; Hermógenes Francisco de Aguiar Pantoja; Manuel de Araújo Porto Alegre; Cônego Januario da Cunha Barbosa; Agostinho Nunes Montez; José Pereira Lopes Cardal; Luís Garcia Soares de Bivar. Além desses sócios, Silva (2006a) acrescenta João Carneiro do Amaral, Joaquim Gonçalves Ledo, como membros do Conservatório no momento de sua fundação.

Para Souza (2002), esses homens estavam, de alguma maneira, vinculados ao plano do governo imperial de criar uma unidade nacional e ambicionavam dotar o país de uma autonomia cultural. O prestígio dos sócios do Conservatório é explicado pela adesão ao

---

<sup>86</sup> Segundo Souza (2002, p.188-189), Diogo Soares da Silva de Bivar foi: *Degredado de Portugal por haver contribuído com o governo napoleônico, Bivar veio dar com os costados na Bahia por intervenção do conde de Arcos, que conseguiu permissão do rei de Portugal para que cumprisse pena no Brasil. Anistiado por Pedro I em 1821, Bivar dedicou-se à causa da Independência militando no jornalismo. Em 1836 já poderia ser encontrado no Rio de Janeiro, participando da Sociedade Promotora da Colonização e, algum tempo depois, do IHGB, onde provavelmente estabeleceu seus primeiros contatos e construiu laços de amizade com alguns dos futuros articuladores da fundação do Conservatório, do qual foi eleito presidente em 1843.*

<sup>87</sup> Segundo Silva (2006a, p.136-137), *José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, nascido no Porto em 1807, como censor e primeiro secretário da instituição, foi um dos árdios defensores da moral, dos costumes considerados bons e da religião oficial nos teatros da corte. Rufino teve vida longa, faleceu no Rio de Janeiro em 1893, e parte significativa dela foi dedicada ao trabalho em favor da censura teatral. Pode-se dizer que, tanto quanto Diogo Sousa de Bivar, fundador e presidente do órgão, José Rufino foi um dos sócios mais atuantes e engajados na defesa da instituição. Sendo sócio-fundador do Conservatório Dramático Brasileiro, a ele serviu de 1843 até 1864, quando o órgão foi extinto. De seu trabalho como censor, resulta um ponto de vista excessivamente moralista acerca da produção artística; fato que, numa primeira análise, parece não representar nenhuma novidade, tendo em vista o objetivo “moral” da própria instituição. Rufino teve uma trajetória intelectual de pouco fôlego e, talvez, por isso, tenha feito do Conservatório Dramático Brasileiro a sua mais alta referência no mundo das letras. Além de atuar como censor, José Rufino participou de agremiações literárias, religiosas e algumas de natureza política. Quanto a um possível reconhecimento público a respeito de seu trabalho, apenas se tem notícia de que recebera, ao longo da vida, algumas promoções, aposentando-se como diretor da Secretaria de Estado dos Negócios de Guerra. Foi cavaleiro das ordens de Cristo e da Rosa. No campo literário, escreveu livros moralizantes e algumas peças teatrais. Entre elas, “A noite do castelo”, representada no Ginásio Dramático e, pelo que sugere a sua biografia, o seu mais alto trabalho intelectual. Rufino também colaborou no “Jornal dos Tipógrafos” e no “Jornal das Famílias”. Também publicou os seguintes títulos: “Lições morais e religiosas” (1858); “Colônias militares” (1867); “O assassino” (1842) e “O homem misterioso”. Todos desconhecidos do grande público e, certamente, de pouca repercussão no momento em que foram publicados.*

plano do governo e pela proximidade com D. Pedro II de alguns como: Januario da Cunha Barbosa, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Araujo Porto Alegre, chamados “artistas do imperador”.

Durante o período de 1843 a 1860, como já mencionamos, Diogo Soares da Silva de Bivar ocupou o cargo de presidente do Conservatório. Sua gestão foi muito criticada por alguns integrantes da associação. Conforme Souza (2002), Martins Pena reclamou de sua direção autoritária e “doméstica”. As assembleias gerais e todo o expediente da censura aconteciam na casa de Bivar. Sua filha e seu filho eram membros atuantes do Conservatório; ocupavam diferentes e importantes cargos na associação. Violante Bivar era muito requisitada como censora e tradutora.<sup>88</sup> Luiz Garcia de Bivar, além de traduzir e dar pareceres de censura, também atuou como tesoureiro, procurador e secretário. A gestão de Bivar atendia a seus interesses particulares, atitudes que também asseguraram sua manutenção na presidência do Conservatório, durante 15 anos.

Muitos veredictos finais sobre a censura de peças teatrais foram dados por Bivar através de uma análise que priorizava o exame do conteúdo dos dramas, resguardando, assim, domínios políticos.<sup>89</sup> Segundo Souza (2002, p.190), no final da década de 1850, Martins Pena, Quintino Bocaiúva e Machado de Assis criticavam o Conservatório, diante das atitudes de seu presidente, *por desvirtuar os objetivos literários para concentrar-se na censura política e de costumes*.

Criticava-se Bivar, também, por permitir que qualquer pessoa fosse aceita como membro da associação, sem a preocupação em agregar pessoas de literatura, “homens de letras”. Segundo Souza (2002), em 1858, o Conservatório contava com 112 associados, número que dificultava o consenso entre eles para a tomada de decisões. Contudo, para Silva (2006a), o perfil dos homens que se associavam ao Conservatório não era muito diferente do encontrado em outras instâncias vinculadas à produção artística e intelectual; associavam-se atores, clérigos, conselheiros do Império, dramaturgos, literatos, funcionários públicos e ministros.

Após a demissão de Bivar em 1858, os membros do Conservatório, diante das severas críticas feitas à atuação da instituição, começaram um esforço de reestruturação. Em 1862, formou-se uma comissão para formular novos estatutos. De acordo com Souza (2002), essa era uma tentativa de retomar os objetivos que levaram à criação do

---

<sup>88</sup> Segundo Souza (2002), Violante Bivar é a única mulher de que se tem notícia como sócia do Conservatório.

<sup>89</sup> Para mais detalhes sobre esse tema, ver Souza (2002).

Conservatório, que incorporava novas propostas a partir da experiência adquirida pela instituição, como a criação de um júri dramático permanente e da crítica literária obrigatória. Tal movimento buscava recuperar a imagem e identidade da associação. Para a autora, *o que parecia incomodar aqueles intelectuais era o fato do Conservatório haver se tornado uma simples comissão de polícia, numa conotação considerada pejorativa para eles e não no sentido de cultura, polimento, “progresso” das artes e “civilização”* (SOUZA, 2002, p.198).

O novo estatuto estabelecia medidas que preservavam o trabalho do Conservatório das interferências da polícia e previa taxas, impostas àqueles que levassem as peças à censura, para cobrirem os gastos da instituição. Souza (2002, p.198) afirma que, ao enviar os estatutos para o ministro do Império, os membros do Conservatório destacavam, no documento, que só seria possível exercer com excelência a função de impedir a representação de peças *indignas de um povo culto, embora livre de imoralidades*, se a associação possuísse *autoridade direta sobre os teatros*, “prestígio” e “força moral”.

Em 1864, os membros do Conservatório resolveram dissolver a instituição, pois o governo imperial não respondeu ao apelo que fizeram, que viabilizaria o trabalho da associação.<sup>90</sup>

Ao escolhermos analisar a documentação dessa instituição, assumimos que concordamos com Silva (2006a) quando afirma que, mesmo tendo passado por provações e descréditos,

(...) o Conservatório Dramático Brasileiro caracterizou-se como instituição de poder. Nele se manteve e, em nome dele e por ele, selecionou verdades e condenou autores e composições à obscuridade; impôs e consolidou recortes sobre a mulher, sobre o negro, sobre a fé e sobre o que era bom ou ruim para o Estado nacional (p.195).

Nossa crença no poder que o Conservatório exerceu, na influência das decisões, reflexões e polêmicas sobre a cena brasileira, entre seus membros, é que nos levou à análise da documentação produzida por seus integrantes.

---

<sup>90</sup> Segundo Silva (2006a), o Conservatório Dramático Brasileiro existiu entre os anos de 1843 e 1864; entre os anos de 1871 e 1897.

## 2.2 Critérios para uma peça teatral ganhar os palcos do Império

Uma elite intelectual e dirigente do Império, sobretudo uma parcela da elite residente na Corte, em meados do século XIX, acreditava no potencial educativo do teatro que servia à criação da unidade nacional e para civilizar os povos, prepará-los para contribuírem com o progresso da nação. Entre os elementos educativos sobre os quais o governo imperial se precava, estavam as manifestações da platéia, os panfletos e folhetos que circulavam durante as noites de espetáculos. Existiam, ainda, elementos educativos criados pelo governo, como os rituais do costume nos dias de comemorações cívicas,<sup>91</sup> a legislação que regulava o teatro, a fiscalização dos funcionários da polícia. As peças teatrais eram, também, pensadas como parte importante desse conjunto, por isso, precisavam passar por uma censura. Durante a década de 1850, os censores do Conservatório Dramático Brasileiro e a polícia eram os responsáveis por determinar as peças que estariam aptas para os palcos do Império e aquelas que não poderiam ser encenadas. Então, quais seriam as características de um texto teatral adequado aos palcos brasileiros, segundo os homens do Conservatório? Que características impediriam que uma peça fosse licenciada? Que traços fariam com que uma peça não conseguisse a permissão para ser apresentada?

A análise da documentação do Conservatório Dramático Brasileiro é fundamental para entendermos o pensamento de seus membros sobre o que era considerada uma “boa” peça e uma de “mau gosto”. A partir de uma lista de peças encenadas<sup>92</sup> e vendidas<sup>93</sup> em Ouro Preto, localizamos a documentação da censura desses textos, realizada pelos membros do Conservatório. Os dados que nos ajudaram a responder a essas questões foram encontrados nos requerimentos, designações e nos pareceres da censura. Nessa documentação, é possível identificar alguns critérios utilizados para destacar qualidades e/ou defeitos dos textos dramáticos, relacionados ao **histórico**, ao **conteúdo**, ao **tipo de escrita** e à **autoria da peça**.

---

<sup>91</sup> Como a exposição da imagem do Imperador, a execução de hinos e a saudação – os vivos – ao Imperador, à constituição e à independência do Brasil.

<sup>92</sup> Ver anexo 1 – Lista de peças encenadas em Ouro Preto durante a década de 1850.

<sup>93</sup> Ver Tabela 02 – Lista de textos dramáticos vendidos em Ouro Preto, p.191.



### 2.2.1 Lei como diretriz para os critérios de exame das peças

As peças enviadas ao Conservatório, para exame e concessão da licença que permitia sua encenação, eram encaminhadas para o censor com o documento de designação, que o encarregava do exame do texto dramático anexado. A designação continha as leis que regulavam a censura, ordenavam o serviço e indicavam as diretrizes que deveriam ser seguidas. Tal regulamentação estabelecia critérios mais gerais.<sup>94</sup> Assim, dramas que continham *expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquellas em que a Imperial Familia honrar com a Sua Presença o espectáculo*,<sup>95</sup> eram censurados. Nosso esforço foi para compreender que expressões ofenderiam o decoro e os costumes e quais seriam as atenções devidas em todas as ocasiões.

É interessante notar uma preocupação com a presença da família imperial. Tal preocupação nos leva a supor que o teatro em que a peça seria apresentada e a companhia que a encenaria também eram informações importantes que influiriam na avaliação do censor. Isso porque, se a presença da família imperial, nesses teatros, fosse possível, certamente, a avaliação em relação às ofensas aos soberanos seria mais rigorosa.

Os dramas que desrespeitassem a religião, os poderes políticos da nação, as autoridades; que fossem contra a moral e a decência pública, também eram impedidos. No caso das peças que pecassem “contra a castidade da língua”,<sup>96</sup> poderiam ser indicados seus erros, mas não deveria ser negada a licença. Esses critérios são mencionados em forma de lei<sup>97</sup> sem que se explicita claramente o que era considerado desrespeitoso à religião, aos poderes políticos e às autoridades. A análise dos pareceres pode ser útil para explicitar tais critérios, ou as diversas apropriações dessas leis. Que moral e decência pública essa censura resguardava? Que tipo de erro macularia a língua, na opinião dos censores do Conservatório?

Alguns censores produziram pareceres curtos que respondiam literalmente às diretrizes impostas. Registravam, como no parecer sobre o drama: “Um Erro”, escrito por

---

<sup>94</sup> Os censores eram designados através desse formulário impresso e preenchido à tinta, com o nome do designado para examinar o drama, seu título e a data.

<sup>95</sup> Esse é um trecho do aviso de 1843 que está anexado em alguns formulários de designação, como um de 29 de dezembro de 1846, designando José Rufino Roiz Vasconcelos para julgar o drama *Glenarvon*. Esse documento encontra-se na página 3 da pacotilha I-08, 05, 053, da Coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional.

<sup>96</sup> Mais adiante, abordaremos esse critério.

<sup>97</sup> Esses são termos da Resolução Imperial de 26 de Agosto de 1845.

Luis Garcia Soares de Bivar, em agosto de 1844, que o drama examinado não apresentava *expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar*.<sup>98</sup> Portanto, continham cópias de trechos dos regulamentos, que compunham afirmações de que os dramas atendiam às exigências do Conservatório.

Outros examinadores utilizaram estratégia semelhante. Focados nas diretrizes, empregaram os mesmos termos mencionados nos regulamentos. Por exemplo, o censor Manuel Ferreira Lagos examinou, em 04 de outubro de 1845, o drama “O Caxeiro da Taverna”. Seu parecer foi escrito da seguinte forma: *Li o Drama acima mencionado e não encontrando n’elle expressão alguma que possa offender á moral publica e bons costumes, sou do parecer que o Conservatório Dramatico Brasileiro deve permittir a sua representação (...)* (grifos meus).<sup>99</sup>

## 2.2.2 Histórico das peças

Um primeiro critério que, acreditamos, contribuía para a avaliação de uma peça, está relacionado com o seu histórico<sup>100</sup>. Trata-se de informações sobre licenciamentos anteriores da peça enviada<sup>101</sup>; representações que agradaram ao público; destaques para textos conhecidos e a notícia de que a companhia que pretendia encená-los já havia iniciado os ensaios<sup>102</sup>. Tais informações pesavam para um exame positivo das peças.

---

<sup>98</sup> Localização na coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,02,008 p.12.

<sup>99</sup> Localização na coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,03,030.

<sup>100</sup> Os seguintes requerimentos acrescentam dados sobre o histórico da peça: I-08,23,073; I-08,02,008 p.10; I-08,23,068; I-08,24,021; I-08,24,004; I-08,13,094; I-08,03,047; I-08,05,053 p.1,2; I-08,03,008n°006 p.3; I-08,10,016 p.1,7; I-08,23,059; I-08,17,113 p.5, 7; I-08,23,006; I-08,03,020; I-08,10,062; I-08,02,012; I-08,02,054.

<sup>101</sup> Dados como esses foram produzidos pelo presidente do Conservatório, no próprio requerimento, como notas nas margens do documento. Parece-nos que essas notas tinham o objetivo de organizar o trabalho dessa instituição, evitando que peças já licenciadas, e que não sofreram modificações, fossem novamente examinadas. Essa suspeita se justifica pelo fato de que essas notas eram acompanhadas de outras, deferindo o pedido, em pacotilhas que não continham designações nem pareceres datados no mesmo período do requerimento, ou seja, documentos em resposta a tais solicitações. Esse é o caso dos seguintes documentos: I-08,23,071; I-08,23,073; I-08,02,008 p.1,2; I-08,23,068; I-08,24,021; I-08,24,004; I-08,13,094; I-08,15,035; I-08,07,064 p.12; I-08,14,009; I-08,23,059; I-08,23,006; I-08,23,009; I-08,10,062; I-08,02,012 p.3. Também ocorria de tais notas indicarem que a peça já teria sido licenciada, mas que o novo requerimento apresentava o texto sem as supressões da censura anterior ou com alguma modificação, o que demandaria novo exame. Esse é o caso dos documentos: I-08,02,008 p.12; I-08,01,046 p.10. Além disso, quando o requerimento era para apresentações durante a quaresma, essas notas acrescentavam que as peças teriam sido licenciadas, mas não para a quaresma, ou que teriam sido licenciadas também para a quaresma. Essas ocorrências podem ser verificadas nas seguintes pacotilhas: I-08,22,098; I-08,23,068; I-08,03,008n°006 p.5; I-08,10,016 p.7.

<sup>102</sup> Isso acontecia, geralmente, quando o requerente administrava uma companhia de prestígio.

Geralmente alguns requerimentos<sup>103</sup> eram acrescidos de dados como esses com o objetivo de persuadir os censores sobre a qualidade da peça e a necessária concessão da licença. Alguns censores e mesmo o presidente do Conservatório utilizavam tais informações para justificar o mérito da dramaturgia que seria licenciada.

### 2.2.3 O Conteúdo

Os pareceres que consideramos mais detalhados tinham o objetivo de adequar as peças ou justificar o voto contrário à concessão da licença. Para tanto, destacavam, em relação ao conteúdo desses textos, os excertos que eram considerados imorais. “Pedro Sem: que já teve e agora não tem<sup>104</sup>” foi um drama muito elogiado pelo censor Thomas Jose Pinto Cerqueira. Segundo o censor, essa peça era uma das produções que *mais honra fazia ao teatro brasileiro*.<sup>105</sup> Ainda assim, após realizar uma síntese da obra, Thomas Cerqueira indicou alguns “defeitos” que precisavam ser corrigidos. Entre eles, estavam dois fragmentos que ofenderiam a moral. O primeiro, na cena quatro do primeiro ato, referia-se à seguinte fala da personagem Lourenço:

– Um bocado a senhora Josefa! Saboroso Manjar do coração! Se algum dia lhe pudesse meter o dente... Quem Sabe? Sendo ela casada com meu amigo (...).<sup>106</sup>

O censor sugeriu que a frase – *se algum dia lhe pudesse meter o dente* – fosse retirada. Na quinta cena do segundo ato, também mandou suprimir ou substituir outro trecho.<sup>107</sup> Segundo Thomas Jose Pinto Cerqueira, essas partes do drama incentivavam o

---

<sup>103</sup> Outros requerimentos – enviados por administradores de teatros, diretores e autores – eram mais diretos. Possuem o título da peça submetida à censura e a solicitação pela licença. Encontramos esse tipo de requerimentos nas seguintes pacotilhas: I-08,23,071; I-08,22,098; I-08,02,008 p.1; I-08,15,035; I-08,03,008 n° 001; I-08,03,008n°006 p.5, 7; I-08,07,064 p.1, 12; I-08,14,009; I-08,01,046 p.1, 10, 12; I-08,23,009; I-08,03,030 p.1; I-08,16,066 p.1; I-08,10,039 p.1,3; I-08,01,084 p.5; I-08,24,031.

<sup>104</sup> O título dessa peça está escrito de maneiras diferentes nos documentos do Conservatório – “Pedro Cem”, “Pedro Sem”. Por meio do nome do autor, foi possível identificar que o título completo da peça é: “Pedro Sem: que já teve e agora não tem”. A partir de agora, vamos nos referir a esse texto apenas como “Pedro Sem”.

<sup>105</sup> Trecho localizado na coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,03,020 p.3.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> Thomas Cerqueira apenas indica as palavras que iniciam o trecho que deveria ser suprimido ou substituído: *E quando um desses afiadores das filhas de Jerusalém [?] até o fim*. O texto a que tivemos acesso não contém esse excerto. Impresso em *casa de Eduardo e Henrique Laemmert*, no Rio de Janeiro, tal versão trazia a informação que o drama teria sido aprovado pelo Conservatório Dramático Brasileiro e pelo

adultério. Supomos, portanto, que expor, nos palcos do Império, o desejo pela esposa do amigo, cogitar a possibilidade de “prová-la”, ou de acudir essa vontade, eram considerados ofensas à moral. Uma peça não poderia apresentar uma personagem imaginando o quanto seria prazeroso a concretização de um adultério. Isso era considerado um conteúdo degradante para o casamento, instituição valorizada na época.<sup>108</sup>

Um conteúdo que pudesse gerar gestos imorais dos atores em cena também era vetado pelos censores. Em parecer sobre a farsa “O Chapeo Pardo”, Luiz Honório Vieira Souto concedeu a licença solicitada, sugerindo que algumas frases fossem suprimidas. São elas:

Temos sacudidellas a compasso!

(...)

Tomei-as para casa para trabalharem de mãos. Vmce em vez de dar para diante mette por traz!<sup>109</sup>

O censor argumentou que constantemente os gestos dos atores, somados ao tom com que pronunciavam tais frases, davam-lhes um sentido “soberanamente obsceno”.

Talvez por uma preocupação semelhante, o censor do drama “O Noviço” sugeriu a modificação da fala do personagem Ambrósio, na página 102 – *com uma mão sobre o coração e com a outra... Onde queres que ponha a outra?*<sup>110</sup>. Essa frase é dita por um marido infiel que fazia juras para convencer sua esposa de que ela era seu único amor. A

de Lisboa. Por isso, acreditamos que tais supressões ou substituições já teriam sido feitas. Somente essas palavras não permitem uma interpretação do fragmento indicado pelo censor.

<sup>108</sup> Segundo Mary Del Priore (2001, p.33-34), *o casamento cristão não é tão antigo quanto o cristianismo*. A idéia de que o casamento é um bem instituído por Deus e elevado por *Jesus Cristo ao papel sublime de representar sua própria união com a igreja*, teria sido uma definição de Santo Agostinho. Os valores, como a castidade feminina antes do casamento, representam um modo de vida burguês que começou no século XIX. Del Priore (1997, 379) acrescenta que a emergência da “vida privada” em oposição à pública é datada do século XVIII. Tal divisão da vida social, em *espaço de produção das condições materiais de vida* e o lugar da *reprodução da existência*, segundo a autora, transformou a “vida cotidiana” e as relações sociais, o que lhe permitiu falar da “invenção do cotidiano” em torno do século XVIII. O Brasil, naquele momento, possuía uma população bastante heterogênea, que certamente, lidava de maneiras diferentes com o relacionamento entre homem e mulher. A fidelidade era um valor em construção. A exemplo disso, o viajante Tuckey, em 1803, identificou e justificou a poligamia masculina como necessária, pois as mulheres brasileiras, aos vinte anos, já estavam *murchas como a rosa desfolhada no outono*. Ao refletirmos sobre a influência dos valores burgueses no Brasil, concluímos que o teatro contribuía para a produção da idéia de fidelidade – pilar do casamento como instituição da sociedade burguesa. A arte dramática era parte, dessa maneira, da “invenção do cotidiano” brasileiro em meados do século XIX (DEL PRIORE, 1997, p.379)

<sup>109</sup> Localização: coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,01,062.

<sup>110</sup> Localização: coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,10,016 p.3v.

esposa, impaciente e descrente, responde: – *Ponha lá aonde quiser...*<sup>111</sup>. Podemos imaginar as possíveis apropriações dessa cena, pelos atores, que provavelmente seriam consideradas obscenas pelos censores do Conservatório.

No terceiro ato do mesmo drama, o censor Thomas Jose Pinto Cerqueira julgou impróprio que um dos personagens, Carlos, se escondesse debaixo da cama de sua tia. Termina seu parecer, sugerindo um guarda-roupa como esconderijo.<sup>112</sup> A sexta cena do terceiro ato se passa em um quarto.<sup>113</sup> A tia de Carlos, sentada no leito, conversa com o Padre-Mestre que está sentando numa cadeira. Florência, prima e amada de Carlos, encontra-se de pé, ao lado da cama da tia. Em determinado momento, Carlos, que estava escondido debaixo da cama, *bota a cabeça de fora e puxa pelo vestido de Emília*,<sup>114</sup> sua amada. A cama, num primeiro instante, poderia parecer um esconderijo inocente. No entanto, quando analisamos sua inserção na cena como um todo, percebemos os prováveis constrangimentos morais, gerados por sua utilização como esconderijo de um rapaz. Considerando que os atores, como sugere Luiz Honório, para exercerem certa autonomia nos palcos, criavam estratégias como a do emprego de gestos e entonações que davam outro sentido às frases, como seria explorada uma cena em que o rapaz poderia ver a barra do vestido de sua amada? Ou ainda, independente das interferências dos atores, a posição do rapaz com relação ao vestido da moça já não seria imprópria por si só?

Outras imoralidades impedidas de serem representadas foram identificadas pelo censor José Rufino Rodrigues Vasconcelos, que avaliou a peça “Glenarvon”<sup>115</sup> como ofensiva à moral. Em destaque, a última cena do terceiro ato, em que um filho acusa a própria mãe de um crime que envergonhara toda a família e depois a perdoa. Interessante notar que o censor não citou o crime pelo qual a mãe era responsabilizada. Mais imoral / impróprio do que o delito, para José Rufino, fora a atitude do filho ao acusar a própria mãe. O filho violava, dessa maneira, a autonomia do espaço privado que se buscava forjar

---

<sup>111</sup> Tivemos acesso à resposta da esposa e à situação em que a frase do marido foi dita, através da leitura da obra de Martins Pena, num exemplar publicado em 1974, em Belo Horizonte, pela editora Opus. Tal impressão informava se tratar do texto integral. Talvez por isso, encontramos as frases censuradas sem nenhuma modificação.

<sup>112</sup> Localização: coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,10,016 p.3v.

<sup>113</sup> Tivemos acesso a essa cena através da obra citada na nota 111. PENNA, Martins. *O Noviço* (Texto integral, com Introdução do Prof. Sami Sirihal). Belo Horizonte: OPUS Editora, 1974.

<sup>114</sup> Tivemos acesso a essa cena através da obra citada na nota 111. PENNA, Martins. *O Noviço* (Texto integral, com Introdução do Prof. Sami Sirihal). Belo Horizonte: OPUS Editora, 1974.

<sup>115</sup> Não temos notícias da encenação da peça “Glenarvon” em Ouro Preto. Selecionamos esse título porque seu texto escrito foi vendido na cidade.

naquele momento, revelando-o ao público,<sup>116</sup> além disso, degradava a imagem da mãe, um dos pilares da família, figura imaculada.

Segundo Raquel Lima e Igor Teixeira (2008), no século XIX, criava-se um novo lugar social feminino. O núcleo da “família moderna” era a casa, *um lugar privado e protegido contra as influências do pensamento que vigorava fora de seus muros externos* (LIMA; TEIXEIRA, 2008, p.119). Construía-se a idéia de que a mãe era a guardiã moral da família e tinha a função de zelar pelos filhos e pelo marido. Ela era a responsável por criar e educar os novos homens. Segundo a autora e o autor, ser mãe era sacrificar-se em função do outro; a mulher alcançaria sua salvação através da maternidade, do sacrifício. É possível pensar que o censor da peça “Glenarvon”, influenciado por esse ideal de família, considerasse imprópria a atitude “ingrata” de um filho: acusar a própria mãe – que se dedicou inteiramente à maternidade – e desmoralizar aquela que seria a guardiã moral de seu grupo familiar.

Além disso, acreditamos que o perdão concedido à mãe pelo filho também era visto como impróprio. Temos outros indícios que nos levam a pensar que havia uma grande preocupação com a exposição de crimes nos palcos, quando não seguidos por punições compatíveis com sua gravidade. Então, é provável que a mãe, na peça “Glenarvon”, não tivesse pagado por seus erros “adequadamente”.<sup>117</sup>

Para alguns censores do Conservatório, *combater os maus costumes, expor os ridículos e os vícios* para que pudessem ser corrigidos era tarefa de uma boa peça teatral. No parecer favorável à representação do drama “Pedro Sem”,<sup>118</sup> Thomas Jose Pinto Cerqueira também sugere que o autor modifique uma frase de uma das cenas do sexto ato, que seria ofensiva ao clero. Mesmo considerando e reafirmando o poder dessa “classe”, o censor não eliminou a crítica feita a alguns padres, ou, pelo menos, fez questão de deixar claro que via a importância daquela crítica.

Thomas Cerqueira chamou a atenção para a generalização que o autor da obra fez ao escrever – *os padres não tem filhos, mas costumão ter muitos sobrinhos*. Dessa maneira, afirmava-se que todos os padres, sem exceções, estariam na mesma situação. Sugerindo a mudança para – *há padres, que tem hum horror de sobrinhos* – o censor acrescentou que o pensamento do autor ficaria anunciado do mesmo modo. Poderíamos pensar que Cerqueira demonstrou, dessa maneira, respeito à crítica feita pelo autor da obra, chamando a atenção,

---

<sup>116</sup> Para mais informações sobre a diferenciação entre espaço público e espaço privado, ver Del Priore (1997).

<sup>117</sup> Retomaremos essa discussão mais adiante.

<sup>118</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,03,020.

apenas, para o fato de ser desnecessário desrespeitar toda uma “classe”, sendo possível atingir somente os que se vissem naquela situação. A lição seria, pois, direcionada àqueles que necessitavam dela.

Partindo do entendimento de que a frase original do autor insinuava que os sobrinhos dos padres poderiam ser seus filhos, o censor, ao remover o trecho – *não tem filhos* –, não retiraria um sentido importante da frase? O trecho sugerido não indicaria certa crença na afirmação de que alguns padres teriam um “horror de sobrinhos”? Ainda que a segunda versão pudesse ser lida, também, como uma insinuação, tal frase não teria um efeito muito mais sutil do que a primeira?

Deparamo-nos, aqui, com dois critérios que caracterizavam uma boa peça teatral, que, em algumas situações, tornavam-se conflitantes. Um bom drama não podia desrespeitar as instituições do país, a religião e as autoridades. Devia também combater os vícios, o ridículo; contribuir para o *melhoramento dos costumes*.<sup>119</sup> Esses dois conjuntos de tarefas tornavam-se conflitantes quando membros das instituições do país, do clero e autoridades, no ponto de vista dos autores de algumas peças e de alguns censores, também precisavam melhorar seus costumes. Acreditamos que, por essa razão, o censor, ao mesmo tempo em que não suprimiu a crítica feita a alguns padres, fez com que o trecho em questão tivesse um tom mais discreto.

Todavia, percebemos, em outros pareceres, que os maus costumes e vícios dos membros do clero não eram expostos sem constrangimentos. João Carneiro do Amaral, examinando o drama: “A última Assembleia dos Condes Livres”,<sup>120</sup> aprovou-o, indicando alguns problemas que deveriam ser sanados. Um dos defeitos notados pelo censor foi o caráter pouco decente de um personagem religioso, o qual, na sua perspectiva, traía, desmoralizava e destruía. Preocupado em resguardar a imagem de um padre, se, hipoteticamente, João Carneiro tivesse examinado “Pedro Sem”, teria ele preservado a crítica do autor daquela obra? Jamais teremos essa resposta. Mas a pergunta nos ajuda a desconstruir a ideia de um consenso, entre os censores, sobre qual seria o conteúdo de uma boa peça e, mais, sobre os valores daquela sociedade – o que precisava ser delatado, que valores deveriam ser saudados, que imagens / referências precisavam ser preservadas, louvadas e, poderíamos dizer, construídas / criadas.

---

<sup>119</sup> O censor André Pereira Lima, em maio de 1844, negou a licença para a representação do drama: “O Juis de Paz na Roça”, o qual, entre outros problemas, nada conteria que contribuísse para o *melhoramento dos costumes*. Da coleção de Manuscrito da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,046.

<sup>120</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,02,012.

Além de demonstrar certo constrangimento ao delatar padres, João Carneiro nos ajuda a entender o que seria um comportamento pouco decente para um religioso. Trair, desmoralizar e destruir não eram atitudes adequadas a um representante de Deus na Terra. Um religioso que deveria amar ao próximo, fazer sacrifícios a favor dos miseráveis e oprimidos, perdoar e manter sigilo sobre os pecados dos homens e não expô-los como fazem aqueles que desmoralizam e traem. Um padre deveria oferecer a salvação através do Cristo e não destruir seus seguidores.

A partir das análises feitas até o momento, poderíamos separar, de forma inteligível, duas maneiras de ensinar por meio do teatro. Ensinava-se **através do bom exemplo**. Acreditamos que é com essa perspectiva que João Carneiro impediu a presença de um padre que daria maus exemplos nos palcos. Também se ensinava **a partir da denúncia**, que constrangeria pessoas imorais, amantes de vícios e dos maus costumes, provocando-as a corrigir suas atitudes. É possível que esse pensamento tivesse mobilizado Thomas Cerqueira a manter a crítica, mesmo que sutil, contra alguns padres.

Precisamos refletir a respeito da possibilidade de um censor acreditar na eficiência de apenas uma das maneiras de ensinar através do teatro. Será que suas concepções sobre ensinar por meio do exemplo ou através da denúncia mudariam de acordo com a “matéria” ensinada?

Manoel Ferreira Lagos, em parecer sobre a comédia “O Judas”,<sup>121</sup> atribui, às peças teatrais, a função de combater os maus costumes, abusos e ridículos, ao mesmo tempo em que vetava, aos dramas, conteúdos que contrariassem a moral pública, a religião e os bons costumes. Segundo Lagos,

Li a comedia em um acto = O Judas = e sou de parecer que o Conservatorio Dramatico Brasileiro deve não só permittir, mas até recommendar sua representação, (...) junta o de não conter expressão alguma, que vá de encontro á moral publica, religião e bons costumes, combatendo antes, com jocosidade, certos abuzos e ridículos que infelizmente se tem introduzido em algumas classes de nosso paiz.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Escrito em agosto de 1844, Manoel Ferreira Lagos, menciona apenas – “O Judas” – para se referir ao título da peça. Acreditamos que se trata de “O Judas em Sábado de Aleluia”, por dois motivos. Em primeiro lugar, Lagos, sem citar nomes, menciona que tal peça teria sido escrita por um brasileiro. Provavelmente, o censor se referia a Martins Pena, autor de: “O Judas em Sábado de Aleluia”. Em segundo lugar, os arquivistas da Biblioteca Nacional classificaram, como assunto dessa documentação, a seguinte legenda: “O Judas em Sabado de Aleluia”.

<sup>122</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,077.



Podemos pensar que um drama que combatia os “abusos e ridículos” da sociedade ensinava delatando; para tanto, precisaria conter expressões contrárias aos bons costumes, à religião e / ou à moral pública. Senão, os crimes e maus costumes não seriam representados. Então, para esse censor, que outras expressões poderiam existir na peça “O Judas” que caracterizariam uma ofensa? O que eximiria tais expressões, necessárias para relatar os “abusos e ridículos” da sociedade, dessa caracterização ofensiva? Seria possível que expressões idênticas apresentadas em contextos distintos – de denúncia ou simplesmente contemplativo – fossem consideradas diferentemente com relação a ofender ou não a moral, a religião e os bons costumes?

A partir da análise da comédia “O Judas em Sábado de Aleluia”,<sup>123</sup> podemos dizer que ela ensinava através da denúncia, pois expunha membros da Guarda Nacional corruptos, desonestos e criminosos. Havia um capitão da Guarda Nacional da Corte que cobrava pagamentos mensais daqueles que não queriam ser “chamados para o serviço”, certamente, o serviço militar. Além disso, o oficial abusava de sua autoridade para prejudicar um rival. Existia também um cabo de esquadra, cúmplice do capitão, que falsificava moedas.

Manoel Ferreira Lagos acreditava no potencial do teatro para corrigir os costumes através da representação, nos palcos, dos maus costumes, crimes e vícios, não poupando autoridades corruptas e imorais. “O Judas” ajudava, então, a combater os “abusos e ridículos” dos militares. Podemos concluir que, no limite de uma trama que corrigisse tais atitudes criminosas, havia espaço para expressões ofensivas, “maus exemplos” de autoridades e do clero. Se essas cenas não representavam problemas, no caso de “O Judas”, então, quais seriam as expressões que poderiam ir *de encontro à moral pública, religião e bons costumes*? Estaria o censor se referindo a frases obscenas e blasfêmias?<sup>124</sup>

O parecer de José Joaquim Vieira Souto sobre o drama “O filho do alfaiate” ou “As más companhias”<sup>125</sup> fornece-nos mais indícios sobre a aposta no teatro como reformador dos costumes. Tal censor empreendeu uma reflexão contrária à escola realista,<sup>126</sup> a qual, na sua opinião, definia o teatro como o *espelho do mundo*, que devia

<sup>123</sup> Versão 15ª, publicada pela Ediouro, no Rio de Janeiro, em 1996.

<sup>124</sup> A encenação de “O Judas” foi impedida por outros censores. Trataremos sobre esse assunto adiante.

<sup>125</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

<sup>126</sup> Segundo Souza (2002), a escola realista, gênero dramático francês, foi muito bem recebida pelos literatos brasileiros interessados em romper com a estética romântica e em criar uma sintonia do teatro nacional com a dramaturgia que acontecia na Europa. Os dramaturgos realistas franceses levavam aos palcos costumes e valores burgueses, classe social da qual alguns deles faziam parte. Para a autora (p.26), *o palco era transformado em tribuna para a consagração de uma suposta superioridade dos valores éticos e das*

*reproduzir a verdade nua e crua, sem atenção, sem respeito a conveniências.* José Joaquim acreditava que os adeptos da escola realista estavam destruindo a moral em nome da mesma moral.

Para combater tal pensamento, o censor descreveu qual seria, do seu ponto de vista, o verdadeiro papel do teatro. Ao dividir a dramaturgia em três gêneros<sup>127</sup> – drama, tragédia e comédia –, atribuiu a cada um deles uma função diferenciada. A comédia teria o papel de *apresentar pelo lado ridículo e desprezível as extravagâncias, os desmandos, os vícios menos odiosos dos homens, p<sup>a</sup> q delles se corrião*. Logo, a comédia ensinaria através da denúncia e, para tanto, teria, em seu conteúdo, expressões que, em outros casos, se não fossem apresentadas pelo “lado ridículo e desprezível”, poderiam ser consideradas impróprias.

O pensamento desse censor é coerente com as características da comédia “O Judas” e com a maneira pela qual ela foi examinada por Manoel Ferreira Lagos. Tal peça, do ponto de vista do censor, não continha expressões impróprias e, ao mesmo tempo, combatia os maus costumes. Podemos então afirmar que, para alguns censores, expressões como essas seriam consideradas adequadas, se apresentadas pelo “lado ridículo e desprezível”, e inadequadas se não fossem apresentadas sob essa condição.

O drama, como gênero teatral, para José Joaquim Vieira Souto, era

uma pintura variada do coração humano, dos diversos movimentos q o agitação e das diferentes paixões q o tyrannisão, nas desiguaes circunstancias da vida; é desafiar a piedade dos homens p<sup>a</sup> os males da humanidade; é mostrar-lhes q devem ser prudentes e cautelosos na prosperidade, humildes no infortúnio, tolerantes e generosos p<sup>a</sup> com seus semelhantes.<sup>128</sup>

José Joaquim, ao detalhar a função do drama, fala-nos sobre pinturas, demonstrações de um modo ideal de ser e agir. O gênero dramático mostrar-nos-ia

---

*concepções de mundo dessa mesma classe.* Associada à ideia do teatro educativo, a comédia realista retratava uma sociedade “civilizada” e alicerçada sobre valores como o casamento, o trabalho, a família, a propriedade, a honra e a inteligência, tais peças colocaram estas mesmas questões no centro dos debates nos palcos da cidade do Rio de Janeiro (p.26). Introduzido na Corte em 1855, pelo “Teatro Ginásio Dramático”, era considerado pelos literatos um gênero sério. Apostava-se nessa estética, como o caminho de formação de um teatro nacional. Conforme a autora, a “comédia de costumes puxada à farsa” foi o produto mais representativo da influência do teatro realista no Brasil. Em relação à estética realista, Sousa (2002, p.68) faz a seguinte descrição: *Em termos de tempo dramático, passou-se a privilegiar o presente; como técnica, voltou-se para enredos simples, com ausência de monólogos; como diálogo, a linguagem do cotidiano; como heróis, não mais reis e príncipes, mas os homens comuns; como temas, o dinheiro, o casamento, o adultério e a alta prostituição, estes últimos trabalhados como ameaças à sociedade.*

<sup>127</sup> Trataremos sobre a classificação da dramaturgia por gêneros no quinto capítulo.

<sup>128</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

exemplos de moralidade e bons costumes. Ensinava, portanto, por meio do exemplo. O drama deveria apresentar as distintas situações adversas a que o homem estava submetido ao longo da vida; demonstrar como era possível ser piedoso diante da maldade e do erro humano; dar exemplos do porquê era necessário ser prudente e cauteloso na prosperidade, resguardando-se das maldades dos outros; retratar a importância da humildade quando necessitados de ajuda; além de representar a tolerância e a generosidade com os próximos.

Por fim, à tragédia o censor atribuía a tarefa de apresentar *os grandes feitos da história, as paixões nobres como exemplo para serem imitados*. Nesse fragmento, fica explícita a crença no modo de ensinar através do exemplo. A tragédia, assim como o drama, concretizaria um ideal de conduta no palco. Levaria para diante dos olhos dos povos atitudes e comportamentos nos quais deveriam se espelhar. A cena recriava a realidade. Ao que tudo indica, para esse censor, nos palcos, era preciso pintar o ideal porque a vida copiaria a cena. Aí estava a tensão entre o pensamento de José Joaquim Vieira Souto e os seguidores da escola realista que, para ele, acreditavam na eficiência da vida espelhada nos palcos tal como ela é, para transformar as atitudes e os valores da platéia.

A partir da definição de Souto, sobre os gêneros, é possível observar que cada um deles pressupõe uma temática. A comédia estaria mais voltada para os costumes, o cotidiano. O Drama abordaria os sentimentos, inquietações e impasses sofridos por homens e mulheres ao longo da vida. Por sua vez, as tragédias contariam a história do Brasil e do mundo, os grandes feitos, os heróis.

Ao definir a função educativa da tragédia, José Joaquim menciona outra característica que classificaria uma peça como boa, presente também em outros pareceres do Conservatório. Referimo-nos aqui a um conteúdo que exaltava os soberanos. Reis, princesas, rainhas, independente do reino que governassem, não poderiam ser ridicularizados no palco. O drama apresentado ao Conservatório que expusesse uma personagem imoral da realeza era rejeitado. A peça “Maria Tudor”, de Victor Hugo, foi examinada por José Clemente Pereira em 20 de janeiro de 1844. Seu parecer revela a preocupação em preservar uma imagem virtuosa dos soberanos: *O Drama – Maria Tudor – apresentando o deplorável espectáculo de huma Princesa soberana, digna de censura pelos escândalos de sua moral prevertida [sic], como mulher, e como Raynha, não pode deixar de diminuir, e muito, o prestígio da Realeza, se chegar a representar-se!*<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Coleção de manuscritos da Biblioteca Pública Nacional. Loc. I-08,22,048.

José Clemente acrescentou ainda que um drama precisava inspirar, em seus espectadores, sentimentos de amor, veneração e respeito ao trono. Essa preocupação se intensificava quando se considerava a presença da família imperial no teatro. O censor enfatizava que era preciso impedir a apresentação dessa peça, principalmente no teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, muito frequentado pela família imperial, sem aviso prévio.

O segundo censor que examinou “Maria Tudor”, José Florindo de Figueredo Rocha, também ressaltou tal preocupação em seu parecer – *não deve ser representado nos Theatros Brasileiros, máxime na augusta Presença de S.S.M.M. Imperiaes*. Tal atitude é coerente com o período, no qual se buscava consolidar o Império, em que a imagem do imperador era construída como aquele que asseguraria a ordem, a liberdade e o bem comum. Conforme Ilmar Mattos (1994), *com a antecipação da Maioridade, voltaram a se reunir na face complementar da moeda colonial o Imperador e a idéia que encarnava. Desde esse momento, e mais do que nunca, a idéia de Império seria associada à garantia de uma unidade e de uma continuidade*. (MATTOS, 1994, p.79).

Em 1844, a representação de “Maria Tudor” foi impedida. Porém, o drama foi vendido na livraria de Bernardo Xavier Pinto de Souza, em Ouro Preto. Tal venda foi anunciada algumas vezes pelo jornal: “O Conciliador”, em setembro de 1851, dado que comprova uma circulação lícita desse texto escrito. Podemos pensar que a imagem do imperador, em 1851, estivesse mais consolidada, o que permitiria a circulação da obra de Victor Hugo. Ou ainda poderíamos pensar que, assim como em 1844, o drama seria impedido de subir aos palcos do Império, mas não, de circular como texto escrito. Isso poderia não ser visto como um problema já que o público leitor era extremamente mais restrito.

“Glenarvon” ou “os Puritanos de Londres” também teve a licença negada em 02 de janeiro de 1846.<sup>130</sup> O primeiro censor, José Rufino Rodrigues Vasconcelos, argumentou que não poderia conceder seu voto para a representação do drama, pois, entre outros defeitos, a peça comprometia a dignidade de um monarca. Ele destaca a quinta cena do quarto ato, descrevendo-a. Nessa cena, observa-se *um Rei mascarado saltando janellas e prostituindo Titulos e Honras em troco da [honra] de um pai... ou melhor, para comprar*

---

<sup>130</sup> Coleção de Manuscritos da Biblioteca Pública Nacional. Loc. I-08,05,053. Despacho – p.7, primeiro parecer – p.3,4, segundo parecer – p.5,6. Assim como “Maria Tudor”, a peça “Glenarvon”, como dissemos na nota 115, foi vendida como texto escrito em Ouro Preto, o que reforça nosso argumento de que alguns textos considerados impróprios aos palcos não eram vistos como impróprios para serem lidos.

uma [amazia].<sup>131</sup> Como não tivemos acesso ao texto original, essa síntese nos indica que um rei prostituía títulos e honras para comprar uma amásia, ou seja, em troca do amor de uma concubina. Sacrificava, assim, a moral do trono por uma mulher ilegítima. Tratar-se-ia de um amor imoral e vicioso. O segundo censor de “Glenarvon”, João Antonio de Miranda, foi mais objetivo, registrando que, como *homem de princípios (...)* *essencialmente em matéria de moral*, não poderia contribuir para o *assoalhamento de immoralidades*.<sup>132</sup>

Por outro lado, um drama era louvado se abordasse os atos heróicos dos membros da família imperial brasileira, suas virtudes e seus feitos históricos. “Amor e Pátria”, escrito por Joaquim Manoel de Macedo, foi examinado por Francisco Joaquim Bithencourt da Silva em 30 de agosto de 1859. O drama foi considerado, por seu censor, como *um grandioso episódio familiar que se supõe incedido no dia em que nesta corte, se espalhou a notícia do que o Imperador Pedro 1º havia dado, nos campo do Ypiranga, o grito de Independencia ou Morte*.<sup>133</sup>

A partir da leitura do texto, percebemos que “Amor e Pátria”, além de mencionar o dia da independência do Brasil, dá uma verdadeira aula sobre os grandes feitos do Imperador D. Pedro I e sobre os heróis militares brasileiros no ano de 1822. “Amor e Pátria” foi identificado como um drama familiar porque tem, como pano de fundo, a vida de uma família. A trama acontece no Rio de Janeiro, em 15 de setembro de 1822. Plácido e Leonídia preparam uma surpresa para sua filha Afonsina, pelo seu aniversário. Prudêncio, irmão de Leonídia e tio de Afonsina, discorda da maneira como a sobrinha era educada. Na sua perspectiva, Afonsina

(...) conversa com os homens como se eles fossem mulheres; é capaz de discutir sobre teologia com Frei Sampaio, e sobre arte militar com o general Conrado; mais se lhe perguntarem como se toma ponto a uma das meias, como se prepara um bom jantar, como se governa uma casa, espicha-se completamente: eu até aposto que ela não sabe rezar.<sup>134</sup>

Afonsina demonstra-se aflita por saber qual seria a surpresa preparada por seus pais. Seu tio, então, começa a apontar-lhes defeitos – teimosa, curiosa, caprichosa,

---

<sup>131</sup> Coleção de Manuscritos da Biblioteca Pública Nacional. Loc. I-08,05,053. Despacho – p.7, primeiro parecer – p.3,4, segundo parecer – p.5,6.

<sup>132</sup> *Idem*.

<sup>133</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,16,066.

<sup>134</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de. *Amor e Pátria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p.149-172. (Clássicos do Teatro Brasileiro). Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em mai. 2009.

ardilosa, vaidosa. Inicia-se uma disputa entre sobrinha e tio, sobre qual dos dois teria os piores defeitos. Afonsina acusa Prudêncio, que era tenente, de covardia por ter fugido das “grandes crises e momento supremos”, vividos naqueles tempos.

O autor, então, através de Afonsina, relata tais “momentos supremos”, como o dia 09 de janeiro de 1822, em que D. Pedro I declarou que ficaria no Brasil, “para o bem de todos e a felicidade da nação”. Relata também o dia 11 do mesmo mês em que Avilez e as tropas lusitanas ocuparam o morro do Castelo e foram combatidas pelos “voluntários” brasileiros. Afonsina dava, então, lições de virtude, patriotismo, inspirada no exemplo de seu amado Luciano, que chefiava uma companhia de voluntários nas lutas, no campo de Santana, e acompanhava de perto todos esses momentos supremos. Há aqui um indício de mudança no papel da mulher na sociedade imperial.

Segundo D’Incao (2001), no século XIX, as mulheres das elites urbanas passaram a frequentar salões, bailes, teatros. Lidavam, em suas casas, com domínios públicos e privados. Aprendiam regras de convivência, para bem-receber, bem-representar diante das visitas que adentravam a sala de jantar e os salões. Essas mulheres brancas, das elites urbanas, recebiam a importante função de garantir o *status* social da família. Os maridos dependiam da imagem que suas mulheres representavam para as outras pessoas. Elas passaram a significar um capital simbólico importante: *esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinha (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público e ajudavam a manter sua posição social* (D’INCAO, 2001, p.229).

Afonsina, portanto, mostrava-se uma perfeita esposa para Luciano, militar dedicado, que defendia as questões do Brasil, um verdadeiro patriota. A esposa ideal para esse homem público precisava entender seus valores, a ponto de ser capaz de não só compreendê-lo, mas incentivá-lo a, se preciso, sacrificar-se – e a um grande amor – pelo amor à pátria.

Muito elogiada por Francisco Joaquim Bithencourt da Silva, “Amor e pátria” ensinava o que era ser patriota:

(...) O patriota é aquele que além de estar pronto a dar a vida pela causa do seu país, sabe também honrá-lo com a prática de virtudes, e com o exemplo da honestidade; o patriota prova que o é no campo de batalha, nos comícios públicos, no serviço regular do estado e no seio da família; em uma palavra, quem não é homem probro, não pode ser patriota.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de. Amor e Pátria. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p.149-172. (Clássicos do Teatro Brasileiro). Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em mai. 2009.

Ensinava também porque o Brasil era digno de ser amado acima do amor de uma mulher, da própria vida e de uma gorda herança:

(...) Riquezas! Eu as terei; a terra abençoada por Deus, o Brasil, minha bela e portentosa pátria, abre ao homem que trabalha um seio imenso repleto de tesouros inesgotáveis; colherei, pois esses tesouros por minhas mãos, enriquecerei com o meu trabalho, e ninguém, ninguém jamais terá o direito de humilhar-me!<sup>136</sup>

Nesse trecho, é evidente a intenção de se construir uma identidade nacional, a unidade do Império. A partir da promessa e da defesa de uma pátria rica que guardava tesouros para homens virtuosos, trabalhadores, despertava-se o desejo de ser brasileiro, de pertencer a uma pátria tão rica e generosa. Com a mesma intenção, são contemplados na peça símbolos nacionais, como a bandeira.

Segundo Mattos (1994), nesse período, acreditava-se “exageradamente” nas virtudes naturais do país. De modo ingênuo, construía-se um nacionalismo que englobava o nativismo. Assim, *predominava o sentimento da natureza, de afeto pelo país – “um país tão favorecido da natureza... onde com qualquer indústria e com mui pouco trabalho podem ter a certeza de viverem numa abundância” – e o patriotismo, isto é, o sentimento da polis, o apreço pela jovem nação* (MATTOS, 1994, p.12).

Para o autor, *tal exageração cumpria o papel de por em relevo um determinado corpo político – o Império do Brasil, assim como o “Monarca ilustrado que o governa”* (MATTOS, 1994, p.12). “Amor e Pátria”, portanto, não foi apenas um drama que mencionou o grito do Ipiranga, mas uma peça que inspirava o patriotismo; exaltava o Brasil como nação unificada, generosa com seus compatriotas; criava e reforçava símbolos que concretizavam tal sentimento de amor. Esse sentimento, no texto a ser encenado, estava acima do amor entre um homem e uma mulher. Além disso, a peça reforçava / construía valores como: o apreço pelo trabalho, pela família; a importância da mulher como agente educadora.

José Joaquim Vieira Souto,<sup>137</sup> como já mencionamos, atribuiu ao gênero tragédia a tarefa de *apresentar os grandes feitos da história, as paixões nobres como exemplo para serem imitados*. Uma boa peça teatral, do ponto de vista de alguns censores, ou uma boa

<sup>136</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de. Amor e Pátria. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p.149-172. (Clássicos do Teatro Brasileiro). Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em mai. 2009.

<sup>137</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

tragédia, do ponto de vista de José Joaquim, deveria desfilas cenas de heroísmos e feitos históricos que ensinariam ao povo o amor e o respeito aos soberanos. O teatro, dessa maneira, se configurava como uma estratégia para ensinar ao povo o que era ser brasileiro. O teatro seria, pois, o produtor de uma imagem do imperador, de uma ideia de Império, do sentimento de pertencimento, cumplicidade, que resultariam no amor, no respeito e na veneração à pátria. A unidade se faria no reconhecimento de heróis e símbolos comuns, sobretudo por meio do reconhecimento de um representante da nação virtuoso.

Um bom drama também deveria conter um conteúdo respeitoso em relação aos poderes políticos, às autoridades e às instituições do país. A peça: “O Juiz de Paz da Roça” foi considerada inadequada para os palcos do Império por André Pereira Lima, que a avaliava *indiretamente ofensiva as instituições do país*. Ele afirmou que o drama *choca[va] a dignidade* dessas instituições.<sup>138</sup>

A peça “O Juiz de Paz da Roça” expõe um juiz de paz que se aproveitava de sua autoridade para defender seus interesses pessoais. Um bom exemplo dessa conduta se vê no modo como ele solucionou o impasse entre um cidadão, que se apossou do leitão do vizinho, porque o animal teria invadido seu quintal e destruído sua horta. O tal vizinho argumentou que isso não lhe dava o direito da posse do leitão. Para solucionar o caso, o juiz sugeriu que os dois o presentassem com o leitão. Diante da autoridade, os dois cidadãos não hesitaram em seguir aqueles “conselhos”. Além de comprar votos, o juiz também passava por cima da constituição. O excerto a seguir ilustra tal situação:

Manuel André – Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

Juiz – Você replica? Olhe que o mando para a cadeira.

Manuel André – Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

Juiz – A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derogada, e mande-me prender este homem.<sup>139</sup>

A autoridade que deveria representar a lei, o “poder administrativo do Estado” naquela localidade, ou seja, aproximar as determinações da Coroa das atividades do interior do país,<sup>140</sup> mostrava-se desrespeitosa com a Constituição, que, para Mattos (1994),

<sup>138</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,046.

<sup>139</sup> Versão publicada pela Ediouro, no Rio de Janeiro, em 1996.

<sup>140</sup> Nos dizeres de Mattos (1994): as autoridades locais, que detinham o poder administrativo do Estado, eram responsáveis por aproximar o “Governo do Estado” do “Governo da Casa”.



era instrumento através do qual o povo e o soberano repartiam a administração do Estado. O juiz zombava da Constituição, sugerindo que sua autoridade fosse superior. Para piorar, ou quem sabe, para redimi-la, a peça retratava um juiz ignorante que não sabia realizar suas mínimas atribuições:

Juiz – Agora que estamos com a pança cheia, vamos trabalhar um pouco. (Assentam-se à mesa.)

Escrivão – Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

Juiz – Vou sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

Escrivão – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

Juiz – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar.” Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar.” Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

Juiz – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós que ninguém nos ouve, quantos juízes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juízes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe.<sup>141</sup>

Para Mattos (1994), as comédias de Martins Pena eram o meio através do qual o “Governo da Casa” internalizaria *os padrões e normas considerados civilizados e que pareciam ter na Corte o seu ponto de irradiação. Olhando para si, comparando o modo de agir, pensar e sentir da “roça” com aquele prevalecente na “Corte”* (MATTOS, 1994, p.192). O censor da comédia: “O Juiz de Paz da Roça”, afirmou que ela era *indiretamente ofensiva as instituições do país*. Ao revelar a extrema ignorância do juiz de paz da roça, a comédia amenizava as ofensas ao Império do Brasil. O comportamento desse sujeito era, de certa maneira, esperado, pois o Estado estava em construção. Ao desqualificar os juízes de paz e de direito da roça, a peça justificava sua atitude corrupta, negligente e eximia a Corte desse “absurdo”. Por isso, acreditamos, a ofensa foi avaliada como *indireta*.

Sendo negada a licença pelo primeiro censor, a peça “O Juiz de Paz da Roça” foi enviada a Joaquim Norberto da S. S. para uma segunda avaliação. Mais preocupado com algumas frases que ofenderiam a “delicadeza do sexo”, o censor não fez comentários sobre

---

<sup>141</sup> Versão publicada pela Ediouro, no Rio de Janeiro, em 1996.

as ofensas às instituições do país, sublinhadas por André Pereira Lima. Ao constatar que o drama já estava limpo de alguns termos reprováveis, concedeu a licença, que foi sancionada pelo presidente do Conservatório.

É preciso considerar que tal comédia é de autoria de um dos membros fundadores do Conservatório Dramático Brasileiro. Martins Pena figura como segundo secretário, nos Artigos Orgânicos da instituição, aprovados pelo aviso de 24 de abril de 1843. Mas, ainda assim, acreditamos que a crítica aos juizes de paz da roça pode ter sido considerada, por alguns censores do Conservatório, como educativa, e, não, ofensiva. A peça cumpria o papel de disseminar a civilidade da Corte para o restante do país. Isso garantiu sua presença nos palcos do Império.

A peça “O Judas”, aprovada e recomendada por Manoel Ferreira Lagos, em 06 de agosto de 1844, como dissemos anteriormente, foi julgada de maneira bem diferente por João Antônio de Miranda em 14 de março de 1851. Tal censor avaliou a comédia como *uma immoderada censura á execução das leis que regulão o processo de punição dos moedeiros (...)*.<sup>142</sup> Essa peça expunha as autoridades ao ridículo por ignorar que elas tinham conhecimento sobre o crime de falsificação de moedas e por não mencionar a repressão que se fazia aos criminosos que cometiam tais delitos. Todo o processo criminoso foi descrito pelo autor, e a impunidade foi assinalada. No texto que seria encenado, o Cabo de Esquadra da Guarda Nacional, José Pimenta, trava o seguinte diálogo com o comerciante Antônio Domingos:

Antônio – Chegou nova remessa do Porto. Os sócios continuam a trabalhar com ardor. Aqui estão dous contos (tira da algibeira dous maços de papéis), um em cada maço; é dos azuis. Desta vez vieram mais bem feitos. (Mostra uma nota de cinco mil-réis que tira do bolso do colete). Veja; está perfeitíssima.

Pimenta, examinando-a – Assim é.

Antônio – Mandei aos sócios fabricantes o relatório do exame que fizeram na Caixa da Amortização, sobre as da penúltima remessa, e eles emendaram a mão. Aposto que ninguém as diferenciará das verdadeiras.

Pimenta – Quando chegaram?

Antônio – Ontem, no navio que chegou do Porto.

Pimenta – E como vieram?

Antônio – Dentro de um barril de paios.

Pimenta – O lucro que deixa não é mau; mas arrisca-se a pele...

Antônio – O que receia?

Pimenta – O que receio? Se nos dão na malhada, adeus minhas encomendas! Tenho filhos.

---

<sup>142</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,07,064.

Antônio – Deixe-se de sustos. Já tivemos duas remessas, e o senhor só por sua parte passou dous contos e quinhentos mil-réis, e nada lhe aconteceu.<sup>143</sup>

Ao demonstrar conhecimento das etapas do crime, o autor ridicularizou as autoridades que não conseguiam conter a circulação de notas falsas. Aí está uma pista do que seria ofender, chocar a dignidade de uma instituição, das leis do país. Questionar as ações e a eficiência de uma autoridade, ou de uma lei, era, portanto, considerado uma afronta. Note-se que, nesse caso, estamos falando da Guarda Nacional do Rio de Janeiro, de onde, como propagavam os Saquaremas, irradiava civilidade para todo o Brasil.

Os pareceres sobre a peça “O Judas em Sábado de Aleluia” indicam que expor um crime ou um criminoso, sem, no desenrolar do drama, narrar uma punição à altura dos delitos cometidos, resultaria fatalmente na negação da licença. No caso da peça citada, um parecer negativo deveu-se ao fato de o crime não ter sido seguido por uma punição **adequada**, ou seja, pela prisão e pelo julgamento do criminoso através da ação das autoridades policiais. José Pimenta foi humilhado, obrigado a retirar as botas de seu delator – Faustino – e a lhe conceder a mão de sua filha, Chiquinha, em casamento. Antônio foi obrigado por Faustino a retirar-lhe o casaco e a casar-se com a filha “namoradeira” de Pimenta. O justiceiro Faustino terminou, então, o drama da seguinte maneira:

(...) Os falsários já não morrem enforcados; lá se foi esse bom tempo! Se eu o denunciasses, ia o senhor para a cadeia e de lá fugiria, como acontece a muitos da sua laia. Este castigo seria muito suave... Eis aqui o que lhe destino. (Apresentando-lhe Maricota:) É moça, bonita, ardilosa, e namoradeira; nada lhe falta para seu tormento. Esta pena não vem no Código; mas não admira, porque lá faltam outras muitas cousas. Abracem-se, em sinal de guerra! (Impele um para o outro).<sup>144</sup>

A peça, dessa maneira, destruía a idéia de um “Estado moderno”<sup>145</sup> que as elites imperiais buscavam construir no Brasil. O movimento era por edificar o Império da Lei, ou seja, uma nação que operasse por uma ordem legal e que buscava monopolizar o uso legítimo da força. A justiça só poderia ser feita pelas autoridades policiais e judiciárias. A

---

<sup>143</sup> PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio, Ediouro, 1996.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> Segundo (MATTOS, 1994, p.82-83), *No seu esforço pela instituição de uma ordem legal, pela criação de uma burocracia, pelo exercício de uma jurisdição compulsória sobre um território e pela monopolização do uso legítimo da força, a Coroa não deixava de se aproximar daquelas características que, de acordo com alguns, definem um Estado moderno.*

desconstrução dessas ideias agravou a situação do drama em relação à avaliação dos censores.

Mas há outro fator importante a considerar no que se refere a “O Judas em Sábado de Aleluia”. O primeiro censor – Antônio José de Araújo – negou a licença,<sup>146</sup> alegando que sua representação seria inconveniente, pois vivia-se um momento de crescimento do número de notas falsas no Império. A peça, ao colocar em cena o crime de falsificação de moedas, segundo Antônio Araújo, *tão odioso à sociedade*, sem acrescentar o *lado moral da punição*, não seria *rasoavel*. Acreditamos que tal conteúdo poderia, na visão do censor, incentivar o crime, uma vez que somava, ao aumento “real” da falsificação, uma suposta impunidade.

Aqui se faz necessário um pequeno parêntese. Como já nos referimos, essa mesma peça foi licenciada com louvor, em 1844, por Manoel F. Lagos. Seu parecer enfatizava que o Conservatório deveria permitir sua representação e até recomendá-la. Teria sido uma peça muito aplaudida nos palcos brasileiros, escrita por um brasileiro. Ela combatia os maus costumes e não continha expressões impróprias à moral pública e à religião. No entanto, em 1851, respondendo a um requerimento para representar esse drama na quaresma, o primeiro censor negou a licença para o período da quaresma e mesmo para outros momentos. O segundo censor, mesmo assinalando que se tratava de um drama “divertido e engenhoso”, também negou a licença com os mesmos argumentos do primeiro, já descritos e analisados acima.

Segundo Sáez (2008), o Brasil vivia uma crise monetária entre as décadas de 1830 e 1850. Na Câmara dos Deputados discutia-se soluções para resolver o problema da desvalorização da moeda e da incapacidade do meio circulante se ajustar às necessidades do mercado. A falência do primeiro Banco do Brasil, em 1830, teria provocado esses debates. Como resultado das discussões ocorridas até 1845, o ministro da fazenda Manoel dos Alves propôs a criação de um banco nacional que realizasse a substituição das notas do tesouro por seus bilhetes. Esses bilhetes teriam uma circulação restrita a alguns mercados provinciais. O autor acredita que *a provincialização do meio circulante foi uma idéia que nasceu do combate à falsificação das notas em circulação e da intenção de melhoria do meio circulante. Aparentemente, a prática criminal era tão grande que chegou a prejudicar a credibilidade que a “moeda-papel” tinha* (SÁEZ, 2008, p.163).

---

<sup>146</sup> O segundo censor teria sido João Antônio de Miranda, que reforçou a decisão de Antônio José de Araújo.

Os pareceres contrários à encenação da comédia, “O Judas em Sábado de Aleluia”, destacavam, como um grande problema, a exposição do crime de falsificação de moedas sem a punição adequada e o fato de que aquele tipo de delito afligia a sociedade no momento em que os pareceres foram exarados. Trata-se, portanto, de um indício de que os critérios para que uma peça fosse licenciada ou não estavam sujeitos ao contexto político e social vivenciado no momento. O conteúdo de uma peça poderia tornar-se impróprio se contribuísse para agravar situações tensas, vivenciadas por aquela sociedade. Mas, o que explicaria o fato de, em 1844, a mesma peça ter sido aprovada com louvor? Isso seria apenas o resultado da diversidade de opiniões, entre os censores do Conservatório, sobre a maneira como o teatro educava? Ou podemos pensar que o crime de falsificação, no início dos anos 1850, era sentido com mais intensidade, por um número maior de pessoas, do que nos primeiros anos da década de 1840? Essa pode ser uma hipótese pertinente se considerarmos o crescimento das relações comerciais na Corte a partir de 1850.<sup>147</sup>

Segundo Duarte (1995), “O Judas” foi encenado em junho de 1855, em Ouro Preto. Os responsáveis por tal representação teriam desobedecido as ordens do Conservatório? Teria outro censor concedido a licença à comédia nesse ano? Fato é que a polícia e a elite dirigente ouro-pretana não se incomodaram com a representação da peça.

Voltamos a analisar os critérios que definiam uma boa e uma má peça. “Glenarvon”<sup>148</sup> foi um drama impedido de subir aos palcos. Como já foi dito, um dos motivos que, para o censor, justificava tal avaliação era a existência de uma cena em que o filho perdoava sua mãe por um crime, o qual ele mesmo delatou. Sem ter acesso ao texto na íntegra, não podemos afirmar que a mãe não teria, na peça, uma punição adequada. Mas é possível dizer que a censura destacou, como defeitos do drama, o perdão concedido a ela, o que é forte indício de que não teria havido uma punição apropriada para a época.

O parecer, escrito por Thomas Cerqueira, sobre o drama “Pedro Sem”, fortalece nossa hipótese quanto ao fato de que, do ponto de vista dos censores do Conservatório, um criminoso poderia ser perdoado depois que pagasse por suas faltas, além de reafirmar a importância de representar o crime, seguido de um castigo apropriado. De acordo com o censor, o protagonista Pedro seduziu a filha de seu bem feitor, negou seu crime renegando

---

<sup>147</sup> Segundo Alencastro (1997, p.37), houve um crescimento de 150% do valor das importações do Rio de Janeiro se compararmos o período de 1845-50 ao de 1850-5. *Vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados – bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, jóias etc. – destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas.* Além disso, em 1850, foi inaugurada uma linha regular de navio a vapor entre a Inglaterra e o Rio de Janeiro, que intensifica as relações comerciais.

<sup>148</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,05,053.

a própria filha, casou-se com uma prima, interessado em sua herança, maltratou seus parentes e mulher, envolveu-se com outras mulheres, participou de orgias, negou dinheiro para enterrar a avó da esposa que a havia criado. Contudo, Pedro, em uma única noite de tempestade, enviuvou, perdeu dezoito navios naufragados com encomendas da Índia, foi abandonado por falsos amigos, viu-se extremamente miserável, tendo de pedir esmolas a seus antigos criados. Por fim, foi acolhido por sua filha, sem que ela soubesse do parentesco entre ambos. Pedro se mostrou agradecido e a salvou de uma tentativa de rapto. Ao salvá-la, quase foi assassinado. O fato de o protagonista agradecer a ajuda recebida demonstra humildade. Além disso, ao colocar a própria vida em risco para salvar a filha, de certa maneira, Pedro estaria se redimindo. Para simbolizar sua completa redenção, o protagonista casa-se com a filha de seu bem feitor, mãe de sua filha, que, por isso, é legitimada. A peça termina com a morte de Pedro.

“Pedro Sem” foi licenciada por seu censor e considerada, como já foi dito, *iminentemente moral, uma das produções que mais honra fazia ao teatro do Império*.<sup>149</sup> Thomas Cerqueira ainda acrescentou que a obra *satisfez á risca a aquele que manda ensinar delatando*. O censor deixou explícita, desse modo, a intenção de ensinar através do teatro, denunciando crimes. A partir da descrição do drama, acrescentaríamos que a peça ensinava denunciando crimes e demonstrando que, de alguma maneira, os delitos não ficariam impunes.

“O filho do alfaiate”, ou “As más companhias”, é um bom exemplo de uma peça considerada imprópria por seus censores, principalmente por não punir adequadamente os crimes nela apresentados. O primeiro censor, José Joaquim Vieira Souto,<sup>150</sup> depois de fazer uma síntese do drama em seis páginas, justificou seu voto contra sua representação, dizendo que não poderia permitir que viesse à cena uma peça *cujo protagonista comete os crimes mais degradantes e torpes sem sofrer uma pena proporcional a seus delitos*.<sup>151</sup> Bruno, protagonista de “O filho do alfaiate”, gastava o dinheiro de sua mãe em bailes e no jogo. Roubou o pai que, por sua vez, pagou pelo crime de Bruno em uma prisão de trabalho, onde ficou cego. Foi um guarda-livros e um caixa desonesto de um ingênuo negociante. Era *casado clandestinamente* com a filha desse negociante; desprezava sua

---

<sup>149</sup> Localização: coleção de manuscritos da Biblioteca Nacional: I-08,03,020 p.3.

<sup>150</sup> Como dissemos acima, José Joaquim Vieira Souto iniciou seu parecer, argumentando contra a pensamento da escola realista. Segundo Souto, os seguidores desse pensamento entendiam que a verdade, quando fielmente retratada nos palcos, era para o vício o melhor remédio. No entanto, acabavam destruindo a moral com a intenção de disseminá-la.

<sup>151</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

esposa como a seus pais. Só se preocupava em se divertir. Entrou para uma sociedade de passadores de notas falsas. Assassinou um ourives que lhe cobrava um pagamento em moedas verdadeiras, pois Bruno lhe havia pagado com notas falsas. Desprezou sua esposa quando ela lhe contou sobre sua gravidez; renegou seu filho. Envenenou o negociante, avô de seu filho, e, ainda, tentou matar sua esposa. Tais crimes “degradantes e torpes” foram punidos com o desprezo de um falso amigo que lhe dera as costas quando o inocente negociante, pouco antes de morrer, rasgou seu testamento em que declarava Bruno como seu herdeiro. Além disso, um aneurisma de coração o matou minutos antes de lhe baterem à porta policiais que o levariam para a prisão. Bruno ainda foi perdoado por sua esposa e seus pais, antes de seu falecimento.

O autor da obra, “O filho do alfaiate” pintou uma cena cheia de maus exemplos que não são colocados ao “lado do ridículo, do desprezível”. A morte de Bruno poderia ser caracterizada como uma penalidade às faltas por ele cometidas, mas mais pareceu um presente a ele, porque o livrou da prisão. Sem se arrepender e sem pagar por seus erros, Bruno foi perdoado por seus pais e por sua esposa. Dessa forma, o drama incentivaria a má conduta, o crime, o que justificava a negação da licença para ser encenado.

É importante assinalar que a peça “O Filho do alfaiate” teve a licença negada em julho de 1858. Segundo Duarte (1995) tal drama foi encenado em Ouro Preto no dia 25 de março de 1859. Nessa data comemorava-se o aniversário do juramento da constituição do Império. Tal encenação pode ter ocorrido com o aval do governo da província durante as comemorações “do costume”, ou aconteceu como uma afronta ao governo. Acreditamos, porém, que a primeira hipótese é mais provável, pois do contrário o espetáculo teria sido interrompido.

Entre os textos encenados em Ouro Preto e avaliados pelo Conservatório que analisamos, apenas esse não foi licenciado. Isso é um sinal de que nem todas das determinações do Conservatório eram seguidas ou de que essa instituição tinha problemas para divulgar todos os pareceres exarados.

#### **2.2.4 Tipos de escrita**

As qualidades ou defeitos de uma peça também estavam relacionados com o tipo de escrita, ou seja, com o modo como o autor desenvolveu a trama, ou com o domínio da língua portuguesa demonstrado.

José Rufino, ao examinar “Glenarvon”,<sup>152</sup> apesar de negar-lhe a licença, comentou que o drama oferecia um “interessante desenvolvimento”. Thomas José Pinto Cerqueira avaliou o drama “Pedro Sem” e fez a seguinte afirmação – (...) *em minha opinião he bello, mui bello; deve produzir excellente effeito no theatro, e ainda mais no coração de todos aquelles q o virem representar*<sup>153</sup> – um belo texto poderia gerar uma bela representação. Existiria, portanto, um tipo de escrita, um modo de desenvolver um drama, capaz de produzir um bom efeito nos palcos. Que tipo de escrita seria esse? Um texto dramático bem escrito seria suficiente para garantir um bom espetáculo? O ator funcionaria como mediador do texto; assim, que importância teria a representação?

Em agosto de 1861, Bithencourt da Silva, examinando a cena cômica “O irmão das almas”, consentiu com sua representação, afirmando que, *como tantas outras*, a cena era uma *desfiada de frases a que só a graça do ator pode emprestar graça*.<sup>154</sup> Isso é tudo o que diz Bithencourt em seu parecer, o que nos ajuda a entender que o ator, para alguns censores, tinha uma função que ia além de recitar fielmente o texto, como mandava a legislação do período.<sup>155</sup> Um tom tedioso no parecer de Bithencourt nos leva a supor que “O irmão das almas” não teria vida no papel. O texto se completaria no palco. Seria então necessário um bom texto para que tivéssemos, nos palcos brasileiros, boas representações teatrais? Qual a importância do ator ao representar textos “abertos”<sup>156</sup>, como “O irmão das

<sup>152</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,05,053.

<sup>153</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,03,020 p.3.

<sup>154</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,17,113 p.1v.

<sup>155</sup> Regulamento nº 120 – de 31 de Janeiro de 1842. Disposições Policiaes, Capítulo V, Secção VI, Art. 138. Disponível no site da Câmara dos Deputados: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/doimperio>>.

<sup>156</sup> Fernando Antonio Mencarelli (1999) caracteriza o gênero dramático revista de ano como uma “cena aberta”. Segundo o autor, a revista de ano encenava nos palcos do Rio de Janeiro, os principais acontecimentos do ano que tiveram lugar na Corte. Uma personagem era o fio condutor da peça – *compère* – *misto de mestre de cerimônias e personagem central*. Guiados pelo “compère”, o espectador é posto diante do confronto de ideias e opiniões diversas sobre os assuntos expostos no palco. O dramaturgo daria voz, por meio da personagem principal, a pessoas de diversos grupos sociais da Corte. Para o autor, *a cena se constitui como um convite ao debate e à reflexão. Por isso seu caráter aberto, à revelia da intenção do escritor. (...) O resultado é que, mesmo podendo emitir uma palavra final sobre a questão, o autor produz um texto particularmente aberto para diferentes leituras, com grande potencial polissêmico*. (MENCARELLI, 1999, p.181-182). O trabalho do ator era imprescindível para assegurar o riso, ou seja, o caráter cômico da peça. Conforme Mencarelli (1999): *Atores, cenógrafos, compositores, produtores, somavam-se ao dramaturgo nessa composição. A cena se abria para as interpretações no palco e na platéia* (p.308). As peças, sobre as quais, nos referimos nesta dissertação são muito diferentes da revista de ano, a começar por sua estrutura, mais tradicional, linear, além disso, ditavam modos de ver a realidade e guiavam o público para uma única solução da cena. Diferente da revista de ano que se caracteriza pela *independência das cenas, percorrendo um curso curvo, e fazendo do espectador um observador capaz de posicionar-se diante do que o teatro lhe apresenta* (MENCARELLI, 1999, p.164). Ainda assim, a reflexão desse autor nos ajuda a pensar algumas apropriações dos atores e atrizes ao encenar o teatro tradicional, principalmente as comédias, que, a nosso ver, muitas vezes, eram textos abertos que se completavam no palco.



almas”? É possível que essa “abertura” ou incompletude, que possibilitava uma reescrita nos palcos, representasse, para alguns, uma característica da boa dramaturgia?

Entretanto, o entusiasmo de Thomas José, ao ler o drama “Pedro Sem”, indica-nos que um texto dramático poderia ter vida própria e gerar outro texto em cena. Como já dissemos, “O Juiz de Paz da Roça” foi examinado por Joaquim Norberto de S. S. que exarou o segundo parecer,<sup>157</sup> favorável à representação da peça. Essa peça seria bem conhecida nos teatros brasileiros e estaria *agora limpa de alguns termos que pelo concerto de phrases amphibologicas tornaram-se facilmente a má parte e que eram mto. de reprovar(...)*.<sup>158</sup> Norberto sinaliza para o corte de algumas frases ambíguas do drama. Esse texto teria, portanto, características de um texto “aberto”; os sentidos dessas frases se completariam no palco, através dos gestos e das entonações dos atores. Revelava, assim, o intangível pela censura. Tal supressão nos indica que a possibilidade de uma “reescrita” no palco não agradava a todos os censores. Provavelmente, a dificuldade de controlar os sentidos gerados por frases anfícológicas, ou seja, ambíguas, motivava esses cortes.

O censor acrescentou que tais frases *tornavam-se facilmente a má parte e que eram mto. de reprovar attendendo a delicadeza do sexo ao qual não é vedado o espectáculo de comedias como na antiga Grecia*.<sup>159</sup> Esse tipo de escrita, ao ser representado no palco, portanto, tenderia a ter seu significado convertido num sentido impróprio para uma platéia que contava com a presença de mulheres. Nas palavras do censor, era preciso atender à “delicadeza do sexo”, o que não seria necessário, se, como na Grécia Antiga, o público do teatro fosse unicamente masculino.

Na realidade, o que temos aqui é a exigência por uma escrita clara e objetiva, que não deixasse brechas para interpretações variadas, não impossibilitasse o controle do Conservatório sobre conteúdos supostamente imorais e impróprios. O ator, responsável por encenar os textos no palco, seria controlado através do próprio texto. Ao que parece, essa estratégia não era suficiente para conter uma nova “escrita” dos atores no palco, pois a legislação que regulava a atuação dos chefes de polícia atribuía-lhe a tarefa de *vigiar que o programma e o recitado sejam [fossem] conformes ao aprovado, e que os actores não procurem[assem] dar ás palavras e gestos um sentido equivoco ou offencivo da decencia,*

---

<sup>157</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,046 p.5.

<sup>158</sup> *Idem*.

<sup>159</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,046 p.5.

*ou da moral*.<sup>160</sup> Do ponto de vista do legislador e do censor do Conservatório, o texto deveria existir além do ator, deveria sobrepor a representação.

O modo como o autor construía as personagens de um drama também é característica mencionada pelos censores para avaliar se uma peça era boa ou ruim. Thomas José, em parecer sobre o drama “Ghigi”,<sup>161</sup> afirma que a obra não era perfeita, sendo seu principal defeito a *fraqueza do papel do protagonista*. O parecer escrito, em agosto de 1858, por Francisco Eleutério de Souza,<sup>162</sup> sobre “O filho do alfaiate”, ajuda-nos a inferir como deveria ser construída uma personagem. Segundo Francisco de Souza, *a analyse do heroe, disse um dramaturgo é a analyse de seus actos e de sua consciência*. Esse comentário se insere num texto que argumentava sobre o defeito da peça examinada, ou seja, o protagonista jogador, falsário, sedutor, assassino, mau esposo e mau filho, que não demonstrou, em nenhum momento o sentimento de culpa, terminou impune. Para Eleutério, um herói ou o protagonista de um drama deveria ser dotado de um equilíbrio entre seus atos e sua consciência. Se seus crimes são tão vergonhosos, em algum momento da trama, o herói precisa cair em si, tomar consciência de seus atos, sentir culpa, remorso, se arrepender e se redimir.

No que se refere ao domínio da língua portuguesa, um dos objetivos do Conservatório Dramático Brasileiro, segundo Souza (2002), era o *estabelecimento da crítica literária e da parte lingüística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emendá-los* (p.145). A resolução de agosto de 1845, anexada às designações, não permitia, contudo, que fosse negada a licença aos dramas que pecassem *contra a castidade da língua*. O censor deveria apenas indicar seus erros para que fossem corrigidos.

Conforme Cunha (1968)<sup>163</sup>, em 1823, o futuro Visconde de Cairu defendia que a universidade se localizasse no Rio de Janeiro, pois na Corte se conservaria a “pureza e pronúncia da língua portuguesa”. Para Cunha, o que garantiria a pureza e a “correta”

---

<sup>160</sup> Regulamento nº 120 – de 31 de Janeiro de 1842. Disposições Policiaes, Capítulo V, Secção VI, Art. 138. Disponível no site da Câmara dos Deputados: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/doimperio>>.

<sup>161</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc.I-08,10,046 p.1v.

<sup>162</sup> F. Elenterio de Souza foi o segundo censor da peça: “O filho do alfaiate”. Concordeu com a avaliação de José Joaquim V. Souto, primeiro censor, de que o maior defeito do drama era não apresentar uma punição adequada para o protagonista. Para defender seu argumento, Elenterio começou a analisar o protagonista da peça e seu fim na trama. Para isso, refletiu sobre o herói em um drama. Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc I-08,15,063 p.29.

<sup>163</sup> *Apud* Batista, 2006, p. 546.

pronúncia da língua, segundo o Visconde de Cairu, era a norma linguística lusitana. Batista (2006) analisou por que uma nação em busca da construção de sua identidade teria como referencial o modelo linguístico lusitano. O autor constatou que José de Alencar e Gonçalves Dias defendiam uma língua brasileira, recusando-se a adotar a pronúncia de Portugal. No entanto, para o autor, esse seria um posicionamento minoritário. Alencastro (1997) acrescenta que, na Corte, a presença mais densa de portugueses, somada à presença igualmente densa de africanos e de seus descendentes, segundo o autor, deformadores da língua oficial, levou a população alfabetizada a moldar sua fala à portuguesa. Diante dessa reflexão, Batista conclui que:

não tomar posse da herança lusitana significa também realizar uma dupla renúncia na construção da identidade das elites tupiniquins: no plano externo, significa renunciar a uma identificação com o europeu, e, portanto, a um reconhecimento, pelo olhar desse grande outro, como mesmo, como igual; no plano interno, significa renunciar a um dos traços que distinguem essas elites – mestiças na cultura da vida cotidiana e muitas vezes na cor – de um grande mesmo, aquele que deforma a língua, aquele ao qual a instrução pública está legalmente interdita, o negro, o pobre, o descalço (BATISTA, 2006, p.548-549).

Todavia, ao analisar a língua e a pronúncia considerada ideal para o teatro, é preciso ponderar que os homens que defendiam uma língua brasileira, José de Alencar e Gonçalves Dias, faziam parte do grupo de literatos que buscavam, através das críticas teatrais, da censura no Conservatório e da escrita de dramaturgias, produzir uma dramaturgia nacional. Batista (2006) localizou uma crítica de Justiniano José da Rocha a um grande número de franceses e portugueses que lecionavam na capital do Império, o que era considerado por Justiniano da Rocha de “suma gravidade”. Justiniano também era crítico, homem do teatro e podemos pensar, a partir de seu comentário, que se preocupava com o estabelecimento de uma língua brasileira. É possível que, entre os literatos, “homens de letras” que se envolveram com o teatro, o grupo que defendia a criação de uma língua brasileira não fosse minoritário.

Em setembro de 1853, Boaventura Delphim Pinto, obedecendo às diretrizes da resolução de agosto de 1845, aprovou o drama “Camilla no subterrâneo”,<sup>164</sup> ressaltando que a composição continha erros gramaticais. No entanto, o censor não detalhou quais eram esses erros e como eles deveriam ser corrigidos, como os artigos orgânicos do

---

<sup>164</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc I-08,10,039 p.5v.

Conservatório<sup>165</sup> previam. Na realidade encontramos, nos pareceres analisados, poucas menções sobre erros gramaticais, ortográficos, ou mesmo sobre a estrutura da redação.

Boaventura, depois de afirmar que a redação da peça possuía uma *insuportável dialética*, avisou que não acrescentaria observações acerca do drama, justificando sua decisão por não *prevalecer o empenho da censura quando pretendia expurgar as composições dramáticas de erros*. Outro argumento utilizado pelo censor, agora para justificar a aprovação da peça, foi o fato de ela já ter sido apresentada e não ter desagradado o público. Essa justificativa, somada ao parecer negativo sobre o drama “Glenarvon”, considerado pelo censor um texto que oferecia *interessante desenvolvimento*; a aprovação de “O Irmão das Almas”, analisado como um texto fraco pelo censor, e de “Ghigi”, também aprovado, apesar da crítica sobre a fraqueza do papel do protagonista, são indícios de que, ao avaliar uma peça como adequada ou não para os palcos brasileiros, seu conteúdo e a capacidade de agradar ao público pesavam mais do que o modo como foi construída sua redação, suas personagens ou o fato de atenderem às regras gramaticais.

### 2.2.5 Autoria

A autoria dos dramas era uma característica citada em requerimentos e pareceres como importante para classificar uma peça teatral como boa ou ruim. Preocupados em forjar um teatro nacional, os censores do Conservatório muito prestigiavam o autor brasileiro. Aqueles mais conhecidos<sup>166</sup> pelo público, como Martins Penna, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, eram louvados por suas composições, segundo os censores, já muito aplaudidas nos palcos do Império. Outros, pouco conhecidos, que iniciavam sua carreira como escritores, eram incentivados a continuar escrevendo dramaturgias.

A designação para exame da peça “O Judas”, em agosto de 1844, foi respondida com o seguinte parecer: *o Conservatorio Dramatico Brasileiro deve não só permittir, mas*

---

<sup>165</sup> “Artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro”, parágrafo 8º – As regras para a censura e o julgamento foram estatuídas em um Regulamento *ad hoc*, tendo por fundamento – a veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas – a guarda da moral e da decência pública – *a castidade da língua – e aquela que é relativa à ortoepia*. Apud Sousa, 1960, p.330.

<sup>166</sup> O nome de autores conhecidos era acrescentados em requerimentos, com o objetivo de persuadir os censores do Conservatório de que se tratava de uma boa peça. São verificados nos documentos seguintes: I-08,02,012 p.3; I-08,15,063 p.3; I-08,16,066 p.1.

*até recomendar sua representação, pois ao merecimento de ser uma obra original de punho Brasileiro, já bem conhecido por varias outras produções geralmente applaudidas em nossos Theatros.*<sup>167</sup>

Um teatro nacional só seria possível com produções de punho brasileiro. Por isso, era preciso saudar os escritores que já atuavam e incentivar os novatos. Nos requerimentos, a autoria dos dramas era argumento para convencer os membros do Conservatório de que a solicitação pretendia licenciar uma boa peça. O administrador do teatro São Pedro de Alcântara enviou, em 5 de julho de 1858, os dramas *originaes brasileiros do Senr Dor. J. d'Alencar, intitulado "o Jesuita" e = O filho do alfaiate, ou as más companhias = do Snr. Dor. Carlos Antonio de Cordeiro(...)*.<sup>168</sup> Em 25 de agosto de 1859, o mesmo administrador solicitou a licença para a apresentação do drama "Amor e Patria", escrito, segundo o administrador, pelo doutor Macedo.<sup>169</sup> Como encontramos poucos requerimentos e pareceres que mencionaram os nomes dos autores das peças, supomos que essa menção só era feita se tal dado acrescentasse valor ao argumento daqueles que solicitavam a licença, ou ao argumento dos censores que a concediam ou negavam.

Há casos em que autores estrangeiros também eram citados com o mesmo objetivo: agregar valor à representação da peça. Em outubro de 1853, José Manoel dos Santos enviou o drama "A ultima Assemblea dos Condes livres"<sup>170</sup> para ser licenciado e representado. Ele acrescentou no requerimento a autoria de Luis Antonio Burgain. Esse francês vivia no Rio de Janeiro, foi membro do Conservatório Dramático Brasileiro e estava bastante envolvido com a elite imperial da Corte.<sup>171</sup> Poderíamos dizer que sua obra é brasileira, mas a sua nacionalidade, francesa, lhe dava prestígio e a seus textos, visto que a França era referência de civilidade para a elite brasileira. Ser, a peça, escrita por um membro do Conservatório, instituição responsável por avaliar os dramas apresentados no Império, também era um forte argumento para convencer os membros do mesmo Conservatório de que se tratava de uma boa peça.

Outro estrangeiro citado foi Victor Hugo em um parecer sobre "Maria Tudor", que impediu sua apresentação. Tal parecer indica que, mesmo sendo importante considerar a autoria da peça, quando escritas por autores consagrados como Victor Hugo, era mais importante que o conteúdo da peça não ofendesse o trono, a moral pública e os bons

<sup>167</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,01,077.

<sup>168</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

<sup>169</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,16,066.

<sup>170</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,02,012 p.3.

<sup>171</sup> No capítulo cinco, há mais informações sobre esse autor.

costumes. O censor José Florindo de Figueredo Rocha assinalou que, não *ousando propor emendas ou supressões em uma composição de Victor Hugo*, preferia simplesmente negar a licença pedida. É possível perceber, através do respeito demonstrado por José Florindo a obra desse autor, seu prestígio entre os membros do Conservatório. No entanto, esse respeito não foi suficiente para garantir a representação do drama no teatro.

Notamos uma atenção diferenciada, por parte do censor, Thomas Jose Pinto Cerqueira, em relação ao exame da peça Ghigi. Seu parecer se inicia da seguinte forma: *o drama Ghigi sendo a primeira composição de hum autor não pode ser julgado com severidade não he obra perfeita (...) entretanto mostra [disposições] as mais favoráveis (...) se esse author continuou neste gênero de composições, hoje se achará bem adiantado na sua carreira. Oxalá q assim tenha acontecido.*<sup>172</sup>

Seria esse um incentivo para que o autor continuasse escrevendo peças teatrais? Para quem escreve o censor? Seus supostos leitores são, em primeiro lugar, quem solicitou a licença; em segundo, o autor da obra, provavelmente o maior interessado na avaliação de seu trabalho e, por fim, os colegas do Conservatório. Tal parecer poderia servir, também, como exemplo para que outros censores fossem mais tolerantes ao examinarem peças de autores novatos? Podemos inferir que Thomas Jose percebia a necessidade de incentivar a formação de autores brasileiros fazendo da censura um instrumento de aprendizado desses escritores. Por isso, o exame precisava ser menos severo.

\*\*\*\*

Com o objetivo de entender a censura, como mecanismo criado para viabilizar um teatro educativo no Império do Brasil, buscamos identificar as posições sobre o que era preciso ensinar e sobre quais as maneiras mais eficientes para realizar tal objetivo. Por meio da análise da documentação do Conservatório Dramático Brasileiro, foi possível conhecer alguns critérios, considerados pelos membros dessa instituição, para definir o que era uma boa peça e o que era uma dramaturgia imprópria.

Se a ideia de que o teatro tinha uma função educativa era um pressuposto para a elite da Corte – o que está muito evidente na documentação analisada –, o entendimento sobre como essa educação aconteceria não era consensual. Guiados pela legislação que

---

<sup>172</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc.I-08,10,046 p.1v. Infelizmente, o censor não menciona quando foi escrita “Ghigi”, nem quem é seu autor.

regulava a censura, os membros do Conservatório examinavam as peças e justificavam os pareceres exarados. Tais justificativas permitiram um entendimento sobre quais seriam, para eles, os assuntos e as expressões “menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que se devia preservar em todas as ocasiões e especialmente na presença da família imperial”. Pudemos, então, conjecturar o que era impedido de ser representado com o objetivo de preservar a moral, a decência pública, a religião, os poderes políticos e as autoridades.

Dados sobre o histórico das peças, o conteúdo, os tipo de escrita e a autoria eram mencionados pelos administradores de teatros, autores e diretores que solicitavam a permissão para encenar o texto encaminhado e pelos membros do Conservatório que justificavam suas avaliações sobre as dramaturgias.

O conteúdo das peças era o que mais preocupava os censores. Um conteúdo moral respeitava valores como a família e o casamento; reconhecia o lugar social e os feitos de religiosos e autoridades; honrava o imperador, as leis e a pátria. Não comportava ambiguidades, recursos do tipo de escrita, para que os atores transformassem um conteúdo inocente em gestos obscenos. As peças com um conteúdo moral ensinavam através do exemplo. Para dar exemplos de um comportamento ideal, era preciso excluir as imoralidades, pois o público se espelharia na cena, desejaria viver a vida daqueles personagens, internalizaria os valores expostos no palco.

Contudo, o conteúdo “ideal”, recomendado à cena brasileira, deveria ser combinado com a principal tarefa reservada ao teatro – a de reformar os costumes, disseminar a civilidade. Para tanto, um texto teatral precisava ensinar através da denúncia, modificar os costumes, a partir da crítica ao modo de ser dos contemporâneos. Um espetáculo para corrigir, transformar o modo de ser do público, deveria convencê-lo de que a maneira como viviam e os valores que compartilhavam não eram adequados, mas viciosos. Dessa maneira, esses comportamentos e valores que se queria modificar, considerados imorais e inadequados, também poderiam subir aos palcos, na condição de que o enredo da peça provocasse, nas pessoas que se identificassem com eles, os sentimentos de vergonha e medo. O inadequado, imoral e vicioso deveria ser ridicularizado no palco; os crimes severamente punidos e de maneira “adequada”. Em outras palavras, um conteúdo imoral poderia estar contido em uma peça, desde que seguido de uma lição para convencer o público de que não valia a pena agir daquela maneira.

O contexto político e social vivido no período em que os pareceres foram elaborados também influenciava na seleção do conteúdo permitido para os palcos. Um Estado que começava a se organizar, um imperador que acabava de tomar o poder precisavam ser legitimados. Por isso, um bom drama não poderia degradar a imagem do trono que ainda se construía. O teatro era instrumento para legitimar as autoridades, o Estado e a figura de D. Pedro II.

Aqueles que solicitavam a permissão para a encenação de textos dramáticos e os censores que os avaliavam utilizavam como argumento as informações sobre o histórico da peça. Os primeiros buscavam convencer sobre a qualidade do drama, e os demais, justificar uma avaliação positiva. Isso nos permite concluir que tais dados também influenciavam as decisões relacionadas à concessão de licenças. Se um drama tivesse sido licenciado em outros momentos, representado e aplaudido pelo público tinha grandes chances de voltar aos palcos.

A informação sobre a autoria das peças também era utilizada para acrescentar qualidades ao texto teatral. Na maioria das vezes, os autores não eram mencionados. Apenas autores franceses e brasileiros tiveram seus nomes divulgados. Todos esses autores tinham algum prestígio entre os homens de letras do Conservatório. Tratava-se de membros da instituição, ou autores considerados como referência de uma dramaturgia ilustrada, os franceses. Ainda que suas obras fossem impedidas de subir aos palcos brasileiros, por causa de seu conteúdo, sempre priorizados pelos censores, esse autores eram mencionados nos pareceres como uma característica positiva da peça. Há aí a necessidade de incentivar a criação de uma dramaturgia nacional e de legitimar o lugar de autoridade do Conservatório que se espelhava na importância dos autores franceses, ou pelo menos não a ignorava.

As avaliações em relação ao tipo de escrita, ou seja, o modo como o autor desenvolveu a trama, construiu as personagens, seu domínio da língua portuguesa, apesar de não influenciarem no licenciamento da peça, compunham os pareceres dos censores do Conservatório. Acreditamos que essa presença se explica por uma identificação dos censores com os propósitos iniciais da instituição. Pretendia-se formar a dramaturgia brasileira, apontando-lhes os defeitos e indicando os métodos para corrigi-los. Para tanto, almejava-se estabelecer uma crítica literária da parte linguística das composições em Português. Em alguns pareceres, há comentários sobre a necessidade dessas correções e a justificativa de que não foram feitas, pois a licença seria concedida independente desse



exame. Tais menções mais pareciam lamentos, protestos dos membros do Conservatório, que se mostravam contrários ao modo como essa avaliação era desvalorizada.

Havia, ainda, os cuidados com a “castidade da língua”, prescritos na legislação, havia a necessidade de assegurar que as peças encenadas no Império levassem a marca que distinguia uma sociedade civilizada, mais próxima das nações Européias: a utilização da língua, falada e escrita, lusitana. Acreditamos que, entre os membros do Conservatório, havia opiniões distintas em relação à língua que deveria ser utilizada no Brasil. Alguns, ainda que concordassem com a necessidade de se distinguir da população negra e pobre, e, para isso, o falar lusitano era de boa serventia, empenhavam-se no estabelecimento de uma língua brasileira. Dessa maneira, era eliminado o fantasma que, segundo Mattos (1994), assombrava os Liberais da época, a partir de uma avaliação negativa do passado colonial: o elemento português.

Por fim, podemos dizer que o Conservatório Dramático Brasileiro estabelecia o teatro legítimo brasileiro. A arte dramática era impelida pelo movimento da construção de uma Nação centralizada, da busca por uma unidade e uma identidade nacional, que irradiava da Corte uma maneira de ser e de agir ideal, inspirada nas maneiras das nações mais adiantadas em civilização da Europa. O teatro, assim, internalizaria valores burgueses, tais como: o trabalho, a família, o casamento, além de construir símbolos nacionais, heróis e disseminar o amor à pátria.

### **CAPÍTULO III – DIFERENTES INTERESSES E INVESTIMENTOS NA ATIVIDADE TEATRAL EM OURO PRETO**

Neste capítulo, pretendemos compreender o significado do teatro em Ouro Preto, como edifício e texto. Inicialmente, investigamos o contexto em que foi construída a Casa de Ópera na então Vila Rica,<sup>173</sup> pois, tal edifício encontrava-se com as mesmas características em meados do século XIX. Ao longo do tempo, o prédio do teatro sofreu alguns reparos, mas não foi modificado; era o único espaço teatral da cidade. A edificação que marcava, na cena urbana, a presença da arte dramática, guardava as mesmas características de sua inauguração em 1770. Por isso, foi importante compreender o significado daquele prédio para os habitantes de Vila Rica e as transformações desse sentido ao longo do tempo.

Num segundo momento, analisamos o significado da arte de maneira geral e, mais especificamente, da arte dramática para a elite dirigente de Ouro Preto. Buscamos entender quem se interessava pelo teatro, com que objetivos se investia nessa atividade e quais as tensões geradas por uma suposta diversidade de entendimentos sobre a função desse edifício e sobre essa atividade em Ouro Preto.

#### **3.1 Um edifício teatral em Vila Rica**

O edifício teatral de Vila Rica estaria recém-inaugurado em 31 de julho de 1770, segundo Rodrigues M. Lapa (1968), pois uma carta de João de Sousa Lisboa ao escrivão da ouvidoria de Sabará, Joaquim José Marreiros, de 08 de março, dizia que, em 06 de junho, o teatro funcionaria para as comemorações do aniversário do rei.<sup>174</sup> Affonso Ávila (1977) acredita, mesmo constatando que não existem provas concretas, que esse edifício tenha sucedido outro, de “caráter provisório”. Para o autor, a realização de representações teatrais em Vila Rica teria sido anterior à existência da Casa de Ópera e mesmo desse suposto edifício de caráter provisório, já que as festas cívicas – em comemoração aos nascimentos e aniversários de membros da família real e da nobreza, além da posse de

---

<sup>173</sup> Durante a colônia, a cidade de Ouro Preto era chamada Vila Rica. Em 1823, por decreto, tornou-se capital da província das Minas Gerais e passou a ser denominada como Imperial Cidade do Ouro Preto.

<sup>174</sup> M. Rodrigues Lapa refere-se ao documento que está no Arquivo Público Mineiro, Cod. 205, fls. 11-12.

autoridades na colônia e na metrópole – tiveram grande destaque durante o século XVIII. Essas festas tinham um caráter educativo e associavam o teatro a outras tantas manifestações.

Ávila (1977) também chama a atenção para dramatizações religiosas, que há mais tempo faziam parte da história do Brasil. Segundo o autor, a igreja católica valorizava o teatro como *meio de edificação piedosa, através da encenação, no próprio adro dos templos, dos chamados mistérios, autos e quadros vivos, formas que remontavam se não aos tempos heróicos do catolicismo, pelo menos a uma tradição que deitava raízes em plena idade média* (ÁVILA, 1977, p.53).<sup>175</sup> Nos setecentos, toda festa mineira era um *espetáculo total*, e o teatro teria a função de encerrar uma série de atividades que começavam pelas missas solenes e *Te-Deums*. Ao longo desses anos, foram-nos legados alguns relatos sobre festividades religiosas como essas.<sup>176</sup> Logo, podemos supor que as apresentações teatrais não eram novidade para os mineiros daquele período.

A presença de espetáculos teatrais ligados a celebrações cívicas e religiosas, na América Portuguesa, durante os séculos XVI, XVII e primeiros anos do século XVIII, e, em Minas Gerais, desde a formação de suas primeiras vilas, não resultou na construção de edifícios apropriados para sua realização. Segundo José Galante de Sousa (1960, p.108), *o tablado, erguido em praça pública, era geralmente o local em que se efetuavam as representações dramáticas*. Para o autor, as igrejas e conventos eram locais onde aconteciam apresentações teatrais e que *pouco a pouco, porém, procurando reprimir os abusos que isso ocasionava, a Igreja tratou de suprimir as representações no interior dos templos*. O Brasil só conheceu o que Sousa (1960) denominou de “teatro regular”, que acontecia com alguma frequência, em edifícios apropriados, com elencos organizados, na segunda metade do século XVIII. Como explicar a nova demanda por edifícios teatrais após tanto tempo de realizações de espetáculos, em praça pública e nas igrejas? É preciso entender o contexto em que essa necessidade começou a ser identificada e sanada.

Durante o século XVIII, os filósofos e intelectuais europeus começaram a discutir sobre o caráter pedagógico da arte dramática e a sua contribuição para a consolidação dos ideais de uma sociedade civilizada. Para os iluministas, a arte dramática era a “escola do

---

<sup>175</sup> Para Ávila, *o teatro e religião (...) confundem-se no amanhecer cultural das Minas* (1977, p.54).

<sup>176</sup> Temos notícias, por exemplo, do “Triunfo do Eucarístico” em Vila Rica, no ano de 1733, que comemorou a transladação do Sacramento Eucarístico da Igreja do Rosário para a nova matriz do Pilar. Essa festa integrou cavalcadas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício, desfile de carros alegóricos e apresentações teatrais. Para mais informações sobre o Triunfo do Eucarístico, ver Décio de Almeida Prado (2003, p.22) e Affonso Ávila (1977, p.55,56).

povo” e deveria primar pela virtude; ser o espaço da filosofia moral. Segundo Berthold (1968), o século do Iluminismo tendia para a reflexão e a crítica. A moralização era autorizada e inspirada pela razão.

Em 1757, Diderot publicou a Enciclopédia em que D’Alembert escreveu o verbete Genebra, lembrando a importância do teatro, sua função de instruir o povo, a fim de aperfeiçoar o gosto e os costumes, bem como aconselhava os genebrinos a revogarem as leis que proibiam sua instalação na cidade. Uma arte antes proibida tornava-se recomendada na Europa por alguns filósofos.<sup>177</sup> Em meio a essas ideias, ergueram-se, naquele continente, edifícios teatrais com o propósito de criar um espaço de reflexão, de autoconhecimento.

Podemos afirmar que essas ideias iluministas, inclusive aquela que atribuía função educadora às peças teatrais, circulavam entre pessoas da elite colonial mineira. Luiz Carlos Villalta (1997) identificou obras, em bibliotecas particulares de Vila Rica, de filósofos e dramaturgos europeus que defendiam a função educadora dos espetáculos teatrais.<sup>178</sup> É possível que, influenciados por essas leituras, os colonos mineiros tenham investido na construção de uma Casa de Ópera em Vila Rica.

A partir da análise da documentação encontrada por Lapa (1968), Ávila (1977) afirma que o edifício teatral em Vila Rica foi construído por iniciativa do coronel João de Sousa Lisboa,<sup>179</sup> contratador dos reais quintos e entradas.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Segundo Matos (1993), Rousseau, em carta escrita como reação a tal verbete, comenta que D’Alembert foi o primeiro filósofo a incitar um povo livre, uma pequena cidade e um Estado pobre a assumir as despesas de um espetáculo público. Tal carta é um exame da função social e política dos espetáculos. Rousseau acreditava que, ao ensinar, os espetáculos teatrais não agradavam; e, ao agradar, não ensinavam. Para ser bem aceito pelo público, um espetáculo precisava provocar sensações prazerosas, o que não aconteceria se os espectadores fossem corrigidos ou contrariados. Um espetáculo seria aplaudido por um determinado povo se espelhasse suas paixões e tornasse odiosas aquelas que já o eram. Ou seja, para Rousseau, o teatro não cumpriria a função almejada pelos iluministas; não seria capaz de modificar os costumes.

<sup>178</sup> A partir de meados do século XVIII, houve um aumento de bibliotecas particulares no Brasil, sobretudo nas regiões que constituíam uma sociedade mais urbanizada, como foi o caso de parte da capitania de Minas Gerais. Identificadas através de inventários de pessoas do clero e da elite colonial, tais bibliotecas, segundo Villalta (1997), continham, em sua maioria, livros com temas relacionados à profissão de seus proprietários, além de obras que simbolizavam certa obediência à fé, ao rei e à lei. No entanto, havia também publicações que contestavam essa tríade. Em Minas Gerais, entre os poucos homens livres, Villalta (1997) destaca alguns que possuíam livros escritos por Voltaire, Diderot, D’Alembert, ou seja, filósofos e homens do teatro. Tais filósofos e dramaturgos europeus defendiam a função educadora dos espetáculos teatrais.

<sup>179</sup> Atraídos por um edital, os contratadores arrematavam os contratos através de leilões que aconteciam em Lisboa. Aquele que oferecesse o maior lance ficaria responsável por arrecadar tributos como as entradas, dízimos e passagens. Segundo Araújo (2003, p.4) as Entradas e os Dízimos foram, nos primeiros anos dos setecentos, arrematados em Minas Gerais. Mais tarde, aqueles que quisessem oferecer lances poderiam fazê-lo em Lisboa através de um procurador. João de Sousa Lisboa arrematou 11 contratos que envolviam valores significativos: (...) *arrematou no início da década de 1760, os contratos das Entradas, Dízimos e Passagens, que totalizaram, para um período de três anos, o valor de 1.007:430\$000 rs, isto é, por ano, 335:810\$000 (335 contos e 810 mil réis).*

Como mencionamos na Introdução desta dissertação, o rei de Portugal, em 1771, publicou um alvará que recomendava *o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados*<sup>181</sup> na colônia, considerados a “escola do povo”. É importante notar que a construção da Casa de Ópera de Vila Rica foi anterior a tal alvará. Que fatores teriam contribuído para que Sousa Lisboa se antecipasse a essa determinação do rei, inaugurando a Casa de Ópera em 1770? A sintonia com as ideias que circulavam na Europa e a familiaridade da gente mineira com essa arte pode se somar às explicações possíveis. Mas que outros fatores contribuíram para tal antecipação?<sup>182</sup>

João Antônio de Paula (2000) acredita que o território das Minas Gerais foi ocupado na última década do século XVII. Em 1711, surgiram suas primeiras vilas. Em relativamente pouco tempo, a capitania apresentou um conjunto de fatores – como o grande número de habitantes; a riqueza, fruto de uma economia que combinava extração aurífera, agricultura e comércio,<sup>183</sup> garantindo uma volumosa arrecadação de tributos pela metrópole portuguesa; a consequente demanda por maior controle dessa riqueza por parte do colonizador – que resultaram em uma expansão urbana. Para Paula (2000, p.46-47), os *núcleos urbanos nascem da expansão do ouro, mas, sobretudo, da concentração de uma burocracia civil e militar, de uma plutocracia de contratadores, da capacidade de gerar serviços – religiosos, jurídicos, comerciais, artísticos etc.*

Segundo Paula (1988),<sup>184</sup> em Minas Gerais, houve um surto de construções a partir da segunda metade do século XVIII. Em Vila Rica, nesse período, foram construídas a Casa dos Contos, a Câmara e a Cadeia, o Palácio dos Governadores, as grandes igrejas, chafarizes e pontes. Podemos acrescentar a Casa de Ópera. Logo, a capital da capitania de Minas construía seus equipamentos urbanos que possibilitariam uma ordenação, por sua vez, imprescindível para que novas relações políticas e econômicas se estabelecessem; modos de sociabilidade, novos costumes, sensibilidades e mentalidades, característicos de um espaço urbanizado, emergissem.

<sup>180</sup> O Quinto era um tributo arrecadado pela metrópole portuguesa na Colônia sobre a extração do ouro. A Entrada era um tributo arrecadado sobre a circulação de mercadorias. Para mais informações, ver Rezende (1983) e Lamas (2008).

<sup>181</sup> *Apud* Sousa, 1960, p.109.

<sup>182</sup> Outro espaço teatral, também anterior ao alvará de 1771, existiu na capitania mineira. Trata-se da sala de espetáculo de Chica da Silva no Tejuco, que deixou indícios de sua existência desde 1753. Chica da Silva foi escrava de Manuel Pires Sardinha, homem de importância no Tejuco, com quem se relacionou e teve seu primeiro filho em 1755. Em 1754, conseguiu sua alforria. Tempos depois, manteve uma relação de concubinato estável com o contratador dos diamantes, João Fernandes de Oliveira, o que lhe possibilitou uma ascensão social de destaque naquele lugar. Para mais informações, ver: Furtado (2003).

<sup>183</sup> Para uma análise da diversidade econômica na Minas setecentista, ver Lamas (2008).

<sup>184</sup> *Apud* Lamas (2008).

De acordo com Lopes (1985, p.210), a construção de cidades era uma maneira de aproximar o poder da metrópole à colônia. *A instalação de um governo próximo, com toda a sua máquina administrativa e coercitiva tornaria mais fácil a normatização, o controle.* Para a autora, o colonizador se movia para educar os colonizados;<sup>185</sup> o mineiro precisava se tornar um “bom pagador e vassalo”. *Aqueles “audaciosos caçadores de índios, farejadores e exploradores de riqueza, antes dos mais puros aventureiros que só quando as circunstâncias o forçavam é que se faziam colonos”, era preciso EDUCAR* (LOPES, 1985, p.208). Podemos acrescentar que o teatro idealizado pelo colonizador, pretendia-se, um agente dessa educação.

Na correspondência de Sousa Lisboa, Rodrigues Lapa (1968) encontrou dados sobre a procura por materiais de encenação, artistas em Sabará e no Tejuco; sobre a compra, permuta e preparo das peças teatrais. O trânsito de artistas e obras entre as principais vilas da capitania de Minas Gerais parece ter sido intenso, o que indica um investimento na arte dramática por pessoas dessas localidades. Conforme Ávila, advogados e oficiais de intendência, mediante ordenação dos Senados das Câmaras, realizavam apresentações teatrais para comemorar e demonstrar gratidão e contentamento pelos nascimentos, casamentos de membros da família real portuguesa. Atividades como essas aconteciam não só em Vila Rica, mas também nas principais regiões mineradoras, que concentravam as riquezas da Capitania. Ávila (1977) denominou São João Del Rei e Sabará como o “celeiro do teatro de Vila Rica”, pois lhe forneciam artistas e solfas. O gênero dramático em voga pode explicar essas trocas e buscas por artistas e elementos cênicos em diversas localidades da capitania.

A ópera nomeou os edifícios teatrais – Casa de Ópera – e também justificou a construção desses prédios. Com o aval do rei, chegavam de Lisboa peças do dramaturgo italiano Metastasio, já traduzidas. A elite das cidades mineiras, bastante familiarizada com a música considerada erudita, representava essas traduções, produzia suas próprias óperas e assistia às apresentações.

---

<sup>185</sup> Lopes (1985) deixa claro que não trabalhou com a questão do escravo, nem com suas rebeliões. Os motins estudados pela pesquisadora são aqueles perpetrados pelo homem livre (colonizado) mineiro. A autora considera, portanto, a relação entre colonizador e colonizados, sendo, esses últimos, homens livres. Para nossas reflexões, adotamos a distinção que Mattos (1994) utiliza para analisar os dois lados da colonização: o lado da metrópole, caracterizado pelo monopólio da produção, da comercialização, das almas e do povo; e o lado dos colonizados, que seria a face ocultada pela historiografia positivista. O autor considera a relação entre Colonizadores, relação de dominação pelo Colonizador sobre um território, mas, sobretudo, sobre os demais agentes colonizadores, denominados Colonos. Há também a relação entre Colonos e Colonizados (escravos e homens livres pobres), que pressupõe, por parte dos colonos, o monopólio dos homens e da violência.

Ávila (1977) relata que, em 1751, aconteceram, em Vila Rica, missas solenes, corridas de touro, cavalcadas e comédias, em comemoração pela aclamação de Dom José I. Em dezembro de 1768, Cláudio Manoel da Costa apresentou, no Palácio dos Governadores, homenageando o governador Conde de Valadares pelo seu aniversário, o *drama para se recitar em música*, “O Parnaso obsequioso”. Segundo Ávila, *o gosto teatral da gente mineradora começaria, no entanto, a apurar-se em promoções de nível mais sofisticado, reservadas a uma elite social e intelectual e realizadas até mesmo em recintos de mais limitado acesso como o Palácio dos Governadores* (1977, p.57).

É preciso deixar claro que não compreendemos a história do teatro de maneira linear, evolucionista. Não acreditamos que há uma hierarquia entre os gêneros dramáticos; esse é um pensamento da época: o teatro mais apurado, sofisticado era aquele considerado, dessa maneira, pela elite metropolitana – o teatro legítimo. Contudo, é possível avaliar a ópera como um gênero teatral mais sofisticado, não no sentido de mais requintado, fino, mas, de uma produção mais complexa e exigente. Sua execução exigia maior número de recursos – materiais e humanos – mais específicos. Geralmente, o elenco era maior e deveria ser composto por atores/cantores e atrizes/cantoras, o que era seguido, obviamente, por elementos cênicos em número proporcional, como o figurino. Além disso, a ópera precisava de uma orquestra, ou seja, músicos com diferentes especialidades e instrumentos musicais. Todo esse aparato precisava ser montado e apresentado num local apropriado em que o espectador conseguisse ver e ouvir todos os elementos em cena. Vista como um gênero mais “apurado” por aqueles que detinham o domínio da produção cultural legítima, a elite europeia e, portanto, almejada pela elite da América Portuguesa, a ópera tornava-se um elemento de distinção social, por sua sofisticação, sinônimo de riqueza, ilustração e civilidade.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Norbert Elias (1994) estabelece três momentos do processo civilizador: o momento do Comportamento Cortês, da Civilidade e da Civilização. O Comportamento Cortês remete à Sociedade Feudal; a Civilidade, aos Estados Absolutistas; e a Civilização, aos Estados Constitucionais. Para o autor, a transformação substancial entre Civilidade e Civilização é o estabelecimento, através do romantismo e do iluminismo, da ideia de que todos precisavam ser civilizados. Para que um Estado Constitucional funcionasse, era preciso criar uma homogeneidade social. Por um lado, a Educação tornava-se importantíssima para disseminar a civilidade e transformar a sociedade em uma massa homogênea. Por outro lado, surgia a necessidade de criar novos padrões de comportamento para distinguir os grupos sociais. Corroborando com a noção de Elias, de que o processo civilizador não é linear, planejado, e que está atrelado às relações de interdependência entre os indivíduos dessa sociedade e considerando que, no momento da difusão da ópera em Vila Rica, o Brasil era Colônia de Portugal, compreendemos que a elite colonial mineira não se preocupava em educar a todos, e sim em civilizar-se, buscando internalizar padrões de comportamentos que os assemelhassem à elite europeia. A apresentação de óperas pressupunha, na Colônia, a existência de músicos, atores, cantores e homens do teatro que dominavam a música erudita, a literatura dramática e a linguagem operística, consideradas traços de ilustração e civilidade.

Lapa (1968) registrou a existência, no Arquivo Público Mineiro, de cartas do contratador de Vila Rica, Sousa Lisboa, datadas do mesmo ano da inauguração da Casa de Ópera, ao reverendo João Caetano Pinto, residente em Sabará, pedindo-lhe que indicasse algum sujeito que tivesse representado em óperas ou que tivesse propriedade para tanto.<sup>187</sup> Outra, com o mesmo objetivo, foi enviada ao alferes Antônio Moniz de Medeiros residente no Tejuco. Essa última carta foi respondida com a indicação de José Bonifácio, um suposto *amador, operista* que teria trabalhado no teatro do contratador João Fernandes de Oliveira, esposo de Chica da Silva.<sup>188</sup> Essas cartas nos indicam que a elite de Vila Rica não dispunha de todo o pessoal necessário para realizar óperas. No entanto, o contratador se empenhava em conseguir artistas, ainda que amadores, para executá-las, forjando, assim, uma sofisticação e ilustração simbolizadas pelo edifício e pelo gênero teatral apresentado.

Segundo Chartier (2009, p.46) – que refletia sobre o modo como o historiador analisa a relação entre cultura dominante e dominada –, é preciso *compreender como, em cada época, tecem-se relações complexas entre formas impostas, mais ou menos restritivas, e identidades salvaguardadas, mais ou menos alteradas*. Compreendendo a arte dramática europeia como constitutiva de uma cultura dominante, os colonos de Minas Gerais, em busca de legitimidade, apropriavam-se do gênero operístico, criando, desse modo, uma arte dramática inspirada no modelo cultural dominante, mas que não anulava o modo como tais homens pensavam o teatro e suas possibilidades para realizá-lo. É possível que a educação pensada pela metrópole, através do teatro, não fosse aquela realizada pelos colonos em Vila Rica.

Lopes (1985), ao refletir sobre o caráter relacional da educação, que ocorria no movimento da história, durante o século XVIII, em Minas Gerais, concluiu que *o colonizador ao educar o mineiro para bom pagador e vassalo – maior extorsão e maior submissão – educa-o, por contradição para a rebelião, educa-o para “formar motins” e “armar traças”, que por sua vez, educarão o colonizador para o recuo nas suas ações mais despóticas e extorsivas* (LOPES, 1985, p. 208).

Atitudes dos colonizadores que buscavam o controle e o domínio, como a urbanização das Minas, contraditoriamente, causavam a reação dos “colonos”, o que Lopes (1985) denominou o “reverso da moeda”. De acordo com a autora,

---

<sup>187</sup> Segundo Lapa (1968), a correspondência está localizada no Arquivo Público Mineiro, Cod. 205 fls. 28.

<sup>188</sup> Segundo Lapa (1968), a carta enviada ao alferes Antônio Moniz de Medeiros residente no Tejuco encontra-se no Arquivo Público Mineiro Cod. 205 fls. 41.



(...) a criação da Capitania criaria o sentimento de lugar e pertencimento; a criação de vilas e o desenvolvimento urbano favoreceriam um convívio mais íntimo da população, propiciando a circulação de idéias, a congregação dos sentimentos de insatisfação e a “formação de motins”. É certo que isso se daria, se deu, apesar do colonizador; não era essa a sua intenção ao promover aquela educação; no entanto, por contradição, ela se deu (LOPES, 1985, p.210).

Para Lapa (1968), a construção do teatro fora uma imposição do governador, a troca, sem dúvida, de concessões ao rendeiro. Ávila (1977) reforça a ideia de que havia um envolvimento do governador da capitania, Conde de Valadares, e de seu secretário, Cláudio Manuel da Costa, com os espetáculos teatrais realizados.<sup>189</sup> Ainda que a arte dramática fosse realizada por homens que serviam ao colonizador, ou seja, “colonos”, esses homens também eram explorados pela metrópole e reagiam a tal opressão.<sup>190</sup> O teatro pode ter sido um dos espaços em que se criava o sentimento de pertencimento, em que circulavam ideias, insatisfações; lugar em que se formava motins. Segundo Lopes (1985),

As infidelidades ao soberano ou à Coroa, ou ao governo colonial, existiram na região das minas desde os seus começos: a história da região é a história das tentativas de maior exploração, repressão e controle do colonizador e das rebeliões acometidas pelo colonizado – mineiro. Na história das minas, a história dos quintos (maior fiscalismo, maior arrocho, maior extorsão), e a história das rebeliões se confundem (LOPES, 1985, p. 32).

É preciso, portanto, considerar que o teatro, recomendado pela metrópole, certamente não foi o executado em Vila Rica.

Diante dessas análises, podemos dizer que a riqueza que, na capitania de Minas Gerais, era produzida, a consequente expansão urbana, a influência das ideias iluministas, o prestígio da ópera, gênero legitimado pela elite europeia que se torna na colônia elemento de distinção social e a relação educativa que se estabeleceu entre colonizadores e

---

<sup>189</sup> Para Ávila (1977), esse envolvimento ocorreu devido à familiaridade do governador e de seu secretário com as artes. O primeiro era “amigo das artes”, como já dissemos, foi homenageado no dia cinco de dezembro de 1770, com um espetáculo, por seu aniversário. O segundo, o poeta Cláudio Manuel da Costa, escreveu, naquele período, o drama musicado: “O Parnaso obsequioso”, dedicado ao Conde de Valadares, e a ópera: “São Bernardo”.

<sup>190</sup> É preciso levar em conta as conclusões de Mattos (1994) e a discussão feita por Fonseca (2002) de que os funcionários do rei representavam o poder régio em Minas Gerais, mas que as minas despertaram a cobiça dos colonos que passaram a disputar a riqueza com a metrópole portuguesa. Para Mattos (1994, p.31), esses *agentes metropolitanos*, é que tiveram força para romper com o pacto colonial, *pela própria dinâmica do sistema colonial de base mercantilista*.

colonos foram fatores que colaboraram para que as Casas de Ópera fossem construídas.<sup>191</sup> Possivelmente, tal edifício significou, para os colonos mineiros – agentes da colonização em Minas, como governadores, contratadores, outros que serviam à coroa portuguesa – um elemento de distinção entre eles e os colonizados – escravos e homens livres pobres –, além de um espaço para ensinar e aprender as infidelidades, um lugar para se rebelarem, para criarem pertencimentos e afinidades. Para os colonizadores, a Casa de Ópera era um agente colonizador que, se bem regulado, contribuiria para o domínio português na Colônia.

Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima (2008), a Casa de Ópera de Vila Rica foi construída inspirada no teatro da Rua dos Condes em Lisboa. Erguido após o terremoto de 1755 e inaugurado dez anos depois, possuía um estilo de “casarão abarracado”. O teatro da Rua dos Condes foi edificado em um declive em relação à Rua dos Condes, geminado entre outras edificações e de aspecto singelo. Da mesma forma, a Casa de Ópera de Vila Rica foi construída na ladeira chamada anteriormente de Santa Quitéria, aproveitando o terreno íngreme para instalar o anfiteatro, sem despender muitos recursos e mão de obra para a remoção de terra. Em relação às divisas dos terrenos, a autora afirma que *o teatro obedece aos parâmetros característicos das cidades do Brasil-Colônia, ou seja, não apresenta recuos frontais ou laterais* (LIMA, 2008, p.5). Sua fachada é também, muito *austera com alvenarias planas e caiadas e quase sem ornatos, característica da arquitetura civil da época, que já anuncia a arquitetura neoclássica* (LIMA, 2008, p.6). Lima identificou, na fachada da edificação, alguns elementos barrocos, medievais, e outros característicos das construções mineiras, como o telhado composto de duas águas em telhas coloniais.

---

<sup>191</sup> O alvará do rei de Portugal de 1771, recomendando o estabelecimento de teatros públicos bem regulados para a educação do povo, foi também fator que colaborou para que as Casas de Ópera fossem construídas em várias vilas mineiras. Segundo Ávila (1977, p.58), há indícios da existência de Casas de Ópera na vila de São João Del-Rei, em 1775/1782, e na vila de Sabará, em 1783.



Figura 03 - Teatro da Rua dos Condes em 1882 – gravura publicada no periódico *Ocidente*, Museu Nacional de Teatros de Lisboa (Apud LIMA, 2008, p.6).



Figura 04 - Antiga Casa de Ópera de Vila Rica, Atual Teatro Municipal de Ouro Preto.<sup>192</sup>

Para a autora, as dimensões da Casa de Ópera de Vila Rica eram reduzidas, porque sua construção teve, como referência, as salas públicas de espetáculos portuguesas, que, naquele período, também eram *singelas*. Essas informações nos ajudam a entender que, a Casa de Ópera foi edificada a partir de um parâmetro estético e construtivo português, guardando alguns elementos característicos de Minas Gerais e atendendo às expectativas

---

<sup>192</sup> Lima (2008), tendo como base os relatos de viajantes e a análise iconográfica, acredita que o atual Teatro Municipal de Ouro Preto não é formalmente diferente do edifício inaugurado em 1770. Para a autora, (...) *na reforma mais significativa, a de 1862/63, dirigida pelo engenheiro Gerber e administrada por uma Comissão Fiscal, foi mantido o projeto inicial, porém substituídas as paredes de pau-à-pique por paredes em pedra e cal. As descrições do teatro de Vila Rica por Saint-Hilaire que o frequentou em 1817, ratificam que o mesmo não sofreu grandes alterações até hoje, contando com três ordens de camarotes, palco italiano e as mesmas fachadas* (LIMA, 2008, p.6).

daquela sociedade, num momento em que não havia edifícios teatrais na América Portuguesa, período durante o qual Portugal construía seus primeiros teatros.

Resta-nos ainda uma reflexão: as dramatizações que aconteciam durante as festas cívicas e religiosas, em praça pública, passaram a acontecer nas Casas de Ópera. Tais representações teriam o mesmo significado / função? Determinadas pela metrópole, organizadas pelas autoridades locais e financiadas, muitas vezes, por particulares,<sup>193</sup> as festas cívicas e religiosas eram resultado da intenção da metrópole, mas também do investimento dos colonos. Os primeiros pretendiam reforçar o domínio sobre colonizados e colonos, esses últimos, por sua vez, buscavam legitimar as relações de dominação dos colonizados. Tais festas pretendiam, portanto, legitimar o *status quo* e promover um sentimento de amor e obediência ao soberano, que ultrapassaria as diferenças sociais e econômicas, ou seja, um sentimento comum a todos. As peças teatrais alcançavam todas as camadas sociais; era instrumento considerado importante para atingir tais objetivos.

O confinamento dessas apresentações em um espaço determinado marcou uma mudança em relação ao público atingido por tais espetáculos. Certamente, o número de pessoas que podiam ter acesso a eles foi reduzido, e podemos supor que o teatro passava a atingir uma elite que podia pagar pelos bilhetes de entrada e corresponder às expectativas em relação ao modo de se vestir para a frequência ao teatro. Esse público, ao mesmo tempo em que aprendia a ser civilizado e a respeitar o rei, a religião, a lei e as autoridades locais, aprendia a questionar essa dominação. Além disso, demonstrava sua civilidade, garantindo, assim, a partir da frequência nesse espaço de sociabilidade, a construção de um lugar social numa rede de relações que, por sua vez, resultaria em algum poder de transformação/escolha nessa sociedade.

### **3.2 Teatro: estratégia educativa ou divertimento ilustrado na Ouro Preto de 1850?**

Oitenta anos depois de sua inauguração, a Casa de Ópera permanecia sem modificações, como o único teatro da então, cidade de Ouro Preto. Nesse período, muitos acontecimentos ocorreram no Brasil e em Minas Gerais. No final do século XVIII, rebeliões aconteceram em Minas. Em 1789 houve a Inconfidência Mineira que foi controlada pela metrópole portuguesa. A família real se instalou no Rio de Janeiro, em

---

<sup>193</sup> Para mais informações sobre esse financiamento de particulares às festas cívicas, ver Chamon (2002).

1808, estabelecendo a demanda por um teatro que correspondesse às exigências de uma Corte. Companhias teatrais portuguesas foram para o Rio, para formar os artistas daquele lugar.<sup>194</sup>

O país tornou-se independente em 1822. Naquele período, ao teatro era atribuído o papel, ao lado da imprensa e da tribuna, de formar uma identidade nacional. Mas, como analisamos no capítulo I desta dissertação, inicialmente o governo regulava apenas o teatro na Corte, através da intendência da polícia. No final da década de 1820, apesar da Lei de 1828 que mandava a polícia fiscalizar os espetáculos públicos que aconteciam por todo o Império, o teatro foi palco de discussões e manifestações contra as atitudes do imperador D. Pedro I, que abdicou ao trono em 1831.

Durante o período regencial, os “homens de letras” do Rio de Janeiro discutiam e se organizavam com o objetivo de criar uma dramaturgia nacional. Na década de 1840, o segundo Império se estabelecia. Legisladores e “homens de letras” criavam mecanismos para regular o teatro no país, buscando estabelecer a unidade do Império e a identidade nacional.

Como mencionamos na Introdução desta dissertação, segundo Mattos (1994, p.134), na década de 1850, vivia-se o “Tempo Saquarema”; os Luzias, diante das ameaças de insurreições negras, aceitaram a nova noção de Liberdade, colada à ideia de segurança e à necessidade da Ordem. Eles, desse modo, contribuíram para a unidade do Império, reafirmando o papel conciliador do Imperador do Brasil. Constituíam-se uma “rede administrativa” de “agentes centralizadores” que congregava não só empregados públicos, mas outros elementos, como a imprensa local. Podemos acrescentar o teatro como “agente centralizador”, pois o governo regulava suas atividades a fim de disseminar a civilidade, supostamente instalada na Corte, para o restante do Império. É preciso, contudo, investigar as apropriações dos mineiros, em 1850, desse investimento no teatro, pelo governo Imperial.

Neste item, pretendemos analisar quais as mudanças e permanências do sentido atribuído à arte dramática e ao edifício teatral entre sua idealização e os anos 50 do século XIX. Construído com o objetivo de igualar a elite colonial à elite europeia, que consumia óperas, e de criar um espaço de sociabilidade, de circulação de ideias, afetos e desafetos, um lugar, ao mesmo tempo, de resistência e afirmação da dominação colonial. Tendo isso em vista, cabe perguntar: que significados permaneceram ao longo desses 80 anos de

---

<sup>194</sup> Para mais informações sobre esse período, ver Sousa (1960) e Sá (2005).

existência? A arquitetura que, não só satisfazia os Colonos ouro-pretanos, mas demarcava, nas últimas décadas do século XVIII, uma distinção social, pela similaridade com os prédios construídos da Europa, atendia às aspirações da elite intelectual e dirigente de meados do século XIX? Como esse espaço era visto e vivido pelos ouro-pretanos em 1850?

### 3.2.1 O lugar da arte na sociedade ouro-pretana sob o ponto de vista da elite e de seus dirigentes

Apesar de, em alguns países da Europa e na Corte – duas fortes referências para a elite ouro-pretana –, o teatro ser considerado um importante instrumento educativo para os povos e a legislação do Império reafirmar essa função da arte dramática em alguns regulamentos, editais e leis, é possível que, na prática, grande parte da elite intelectual e dirigente de Ouro Preto priorizasse outras formas de educação e compreendesse o teatro como um divertimento dispensável, fútil. Na primeira página do jornal “O Conciliador”, nº 281, na parte reservada às publicações oficiais, está impressa a ata da sessão ordinária da Assembléia Provincial de Minas Gerais do dia 6 de setembro de 1851. Discutia-se, naquela sessão, um projeto que propunha a supressão de uma comarca com o argumento de que tal procedimento seria econômico para os cofres públicos. O Deputado Rodrigo Bretas contestou a argumentação de seu colega, que propunha esse projeto, da seguinte maneira:

(...) Se o nobre deputado se fizesse cargo de demonstrar a inutilidade da comarca; que ella não tem essas 60:000 almas; que não tem 9 freguezias; que não tem 32 districtos; que não tem 40 legoas de diâmetro, e forçosamente 120 de circumferencia; se demonstrasse todas estas circumstancias, concordaria eu com o nobre deputado; mas nada disso fez; suprime-se por que é econômico: eis todo a sua argumentação. A economia, srs. não consiste em evitar-se uma despeza necessária. **Não sei se vem muito á proposito uma lembrança. Há pouco a camara dos srs. deputados votou 14 contos mensaes para o theatro na corte! E quando para um objecto de puro divertimento se decreta uma tal somma, será justo, será rasoável fallar-se em 2 contos ou 3, que se gastão com a creação de uma comarca necessária, cuja utilidade não pode ainda ser contestada pelos nobres deputados, que tanto tem fallado a favor do projecto? (...) (“O Conciliador”, nº 281, de 24 de novembro de 1851. Grifos meus).<sup>195</sup>**

---

<sup>195</sup> Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2008.

O argumento utilizado pelo deputado Rodrigo Bretas demonstra que, do seu ponto de vista, o teatro seria um “objecto de puro divertimento”, ou seja, um artigo de luxo, supérfluo, que não deveria constar na lista de prioridades da administração de uma província como Minas Gerais.

Nas réplicas dos deputados que defendiam o projeto de supressão da comarca não há nenhum comentário sobre o dinheiro gasto na Corte com o teatro. A argumentação em defesa de tal projeto segue outros rumos. Esse silêncio pode ser lido como certo consenso. O fato de não ter havido contestações sobre a “verdade” do argumento de que a câmara dos deputados na Corte estaria despendendo grandes somas com um divertimento fútil pode ser explicada por não ser o teatro o foco da discussão, assim como o próprio Bretas advertiu – *Não sei se vem muito á proposito uma lembrança*. Talvez os outros deputados concordassem que a lembrança foi um despropósito naquele momento. Mas, também, podemos pensar que tal afirmação não era uma total heresia a ponto de incomodar os ouvidos atentos dos deputados presentes, provocando, assim, uma inflamada refutação em defesa da importância educativa do teatro.

Na sessão ordinária da Assembléia Legislativa de 11 de junho de 1853, publicada no periódico “O Bom Senso”, nº 149, discutia-se sobre a criação de uma freguesia. Rodrigo Bretas, dessa vez, opunha-se ao projeto, alegando que era preciso impedir a multiplicação de freguesias.<sup>196</sup> Segundo esse deputado, *quando se tracta d’augmento do numero de freguezias, a primeira questão á examinar é a financeira. = Os meios de que dispomos, a nossa bolsa, comportão ou não tal ou tal augmento de despeza?*<sup>197</sup> Um deputado, não identificado, comentou, em seguida, que a província recebia muito pouco para compensar o que dava através de seu *cofre geral*. O deputado Magalhães Gomes, defendendo a criação da freguesia, então questionou: *Quem dá duzentos contos para o teatro, não pode pagar parochos demais?* Magalhães Gomes certamente se referia ao sustento garantido pela Corte ao teatro do Rio de Janeiro, completando o lamento que antecedeu ao seu, sobre o pouco recurso enviado pelo governo geral à província mineira.

Diante dessas manifestações, a réplica de Rodrigo Bretas foi a seguinte:

---

<sup>196</sup> Não é nosso objetivo analisar aqui as questões políticas que levaram o mesmo deputado, Rodrigo Bretas, a defender a manutenção de uma comarca em 1851, e, em 1853, utilizar os mesmos argumentos daqueles que queriam dissolver tal comarca para impedir a criação de uma freguesia.

<sup>197</sup> “O Bom Senso”, nº 149, de 28 de julho de 1853, p.1. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em Janeiro de 2009.

O sr. Bretas:= Não entro agora no exame d'essas cousas, se na distribuição dos créditos o executivo tem ou não em vista quanto pelo nosso cofre geral contribuímos para as despesas do estado, se também tem havido ou não supprimento á esta província, etc. etc; o que digo é que, seja por este ou aquelle cofre, não devemos, sem muito exame e circunspecção augmentar despesas (“O Bom Senso”, nº 149, de 28 de julho de 1853).<sup>198</sup>

Como, em 1851, a discussão tomava outros rumos, a questão das despesas com o teatro, consideradas, também pelo deputado Magalhães Gomes, impróprias, possivelmente por avaliar o teatro como menos importante, novamente foi abolida. Mesmo ao dizer que não entraria no *exame d'essas cousas*, Bretas só se referiu à distribuição de créditos pelo executivo e ao suprimento da província mineira. Podemos interpretar o silêncio, diante da crítica de Magalhães Gomes, novamente como um consenso entre os deputados presentes, mas também como um assunto que deveria ser recalcado, como se estivessem todos de acordo e, ao mesmo tempo, cientes de que contestar as decisões da Corte, naquele momento em que se esforçava para se legitimar a monarquia e o imperador Dom Pedro II, não seria adequado. E mais, ir contra a promoção do teatro, um elemento social e urbano que sinalizava civilidade, urbanidade e ilustração, poderia delatar/sinalizar um caráter provinciano, bárbaro, dessa elite mineira.

Durante a Assembléia Legislativa Provincial, em 24 de abril de 1856, estava em pauta a revogação do regulamento que criou o Liceu na capital da província. O deputado Athaide proferiu um discurso em defesa da persistência do investimento no liceu, que, até aquele momento, não estava atingindo os objetivos desejados. Refletindo sobre o que estaria gerando uma desconfiança dos pais, que, conseqüentemente, não matriculavam seus filhos no liceu de Ouro Preto, o deputado chegou à seguinte conclusão:

(...) logo, a sua única explicação rasoavel enconral-a-emos na falta do internato, na falta desse meio de obviar as distracções que proporcionão as grandes cidades ou capitaes. Não pode haver aproveitamento notável, sem que haja applicação attenta; e esta só consegue-se pela meditacão, pela concentração do espírito, o que é impossivel no grande mundo, freqüentando-se conjunctamente reuniões, theatros e semelhantes cousas (“O Bom Senso”, nº 428, de 02 de julho de 1856).<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> “O Bom Senso”, nº 149, de 28 de julho de 1853, p.1. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em Janeiro de 2009.

<sup>199</sup> Publicação oficial na capa do periódico: “O Bom Senso”, nº 428, de 02 de julho de 1856. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.



Assim, Athaide acreditava que os pais não matriculavam seus filhos porque o liceu de Ouro Preto não oferecia o internato, que, na sua opinião, era o regime de ensino preferido pelas famílias por possibilitar aos alunos uma maior concentração nos estudos. No internato, seus filhos estariam privados de distrações como os teatros, entre outras reuniões. Aqui nos vemos diante de uma ambiguidade. A cidade e seus equipamentos eram sinônimos de ilustração – o teatro, as festas cívicas e religiosas, enfim, o espaço público e o modo como acontecia a convivência nesse espaço eram chamados a educar o povo, ao mesmo tempo em que simbolizavam o grau de educação e civilidade que esse povo possuía. Apesar disso, percebemos que, à formação dos jovens, a cidade e o teatro se tornavam ameaçadores. Esse “público” precisava ser privado, protegido da efervescência das grandes cidades.

Faria Filho (2005), ao analisar a maneira como a cidade se inscreve na escola, fez a seguinte afirmação:

Ao longo da história da educação, a escola, a pedagogia, o pensamento educacional, e mesmo as políticas educativas, vão se nutrir do medo à cidade e à rua. Estes ambientes são vistos e/ou produzidos como foco de doença, distúrbios político-sociais, seduções as mais diversas que dificultam, ameaçam ou mesmo impedem a boa educação. Contra a pretensão homogeneizadora da escola, a cidade se lhe apresenta continuamente como uma experiência do heterogêneo e do múltiplo (FARIA FILHO, 2005, p. 36).

A ambiguidade, quanto ao *status* educativo dos espaços públicos da cidade e à privação dos jovens educandos para frequentar esses lugares, está ligada, portanto, ao processo de escolarização que ocorria na província mineira. Segundo o autor, baseado na obra de Nunes (2001), *à medida que a rua passa a significar espaço público, passa a constituir-se, também, numa experiência ameaçadora à boa formação* (FARIA FILHO, 2005, p.35). Para Faria Filho,

(...) os espetáculos – o teatro, o cinema, o circo, as festas –, quando ocorrem em espaços públicos e de pouco controle pelos agentes escolares, são vistos com grande desconfiança. Na perspectiva da escola, estes são muito pouco adequados a uma boa educação da infância e da juventude. No mais das vezes, apelam para dimensões do humano – sobretudo a emoção, das quais a escola desconfia – e são sedutores e se expressam em linguagem nas quais os sentidos, a construção dos sentidos, podem muito pouco ser (pretensamente) controlada (FARIA FILHO, 2005, p.34).

Dessa maneira, podemos afirmar que o processo de escolarização em Ouro Preto produzia a noção de um teatro impróprio para as crianças e para os jovens. Os espaços públicos, nessa perspectiva, seriam adequados para os adultos.

O discurso de Athaide também nos ajuda a pensar as ligações entre a organização da instrução pública e o fomento ao teatro, que aconteciam, simultaneamente, em meados do século XIX. A arte dramática era o assunto muito citado na legislação do período, pelos “homens de letras” da Corte, envolvidos com o Conservatório Dramático Brasileiro, pela imprensa do Rio de Janeiro, pelos presidentes da província mineira em seus relatórios e, com menos frequência, pelos periódicos publicados em Minas. De outro lado, a instrução pública tinha presença marcante nos jornais de Minas Gerais e nas discussões da Assembléia Legislativa. Ao colocar o teatro como uma ameaça à formação da juventude que vivia nas cidades, Athaide nos faz descartar a hipótese sobre um possível envolvimento ou uma suposta parceria entre instrução pública e teatro público. Ao observar as posições desse deputado e também as ideias dos deputados Bretas e Magalhães Gomes, podemos dizer que a instrução pública era uma prioridade, precisava ser organizada e fomentada, enquanto o teatro era um divertimento dispensável que ameaçava a formação dos jovens.

Nas discussões dos deputados sobre as aulas que deveriam ser oferecidas em Minas Gerais, pelo governo provincial, é possível perceber o lugar das artes nessa sociedade. Na sessão ordinária da Assembléia Provincial de 02 de setembro de 1851, em discussão sobre o projeto da comissão da instrução pública, o deputado Ferraz da Luz defendeu que as aulas de agricultura e técnicas fabris eram mais importantes do que as aulas de poética, para uma província eminentemente agrícola. De acordo com Ferraz da Luz,

A idea do ensino da poética já foi a apresentada por um outro sr. deputado, mas hei de combatel-a, como já o fiz no anno passado, porque, em verdade, não convem que hajão muitos poetas. O estudo da poética, é sem dúvida conveniente para os que se dedicao á literatura: a idéa é útil por que sem esse conhecimento, não é possível bem comprehender-se as bellezas da poezia; mas julgo-a no mesmo cazo do latim, que não é preciso generalisar-se tanto. Em fim sr. presidente, em minha opinião, melhor fora que, em vez de tantas aulas de matérias puramente scientificas, tratássemos de estabelecer algumas escolas de agricultura, nas quaes se ensinassem os conhecimentos theóricos e práticos, e os melhores processos fabris de que tanto necessitamos para reanimar essa inexhaurivel fonte de riqueza, entre nós abandonada à mais cega e perniciosna rotina. Nossa provinica, sr. presidente é iminentemente agricula, e portanto, uma de suas mais palpitantes necessidades, é uma escola em que os nossos jovens agricultores vão adquirir esses

conhecimentos de que tanto precisão, para que possam tirar o maior partido da fertilidade do nosso solo (“O Conciliador”, nº 274, de 11 de novembro de 1851).<sup>200</sup>

Ao que parece, a urgência da província em se estabelecer economicamente, aproveitando melhor a fertilidade de seu solo e desenvolvendo técnicas fabris, tornava a formação prática de sua gente prioridade acima de qualquer formação, defendida por outros, como mais ilustrada. Minas Gerais não precisava de poetas, mas de agricultores competentes que gerassem riquezas para a província. O teatro não estava em questão, mas essa atitude, diante da poética, ajuda a reforçar nossa hipótese de que a arte dramática não era prioridade no entendimento de um grupo da elite dirigente mineira e ouro-pretana. Se, do ponto de vista dos governantes, Ouro Preto necessitava urgentemente se estruturar economicamente, desenvolvendo sua atividade agrícola e, para tanto, formando mão-de-obra que soubesse lidar com a terra, que importância eles dariam aos ensinamentos oferecidos por uma peça teatral, que não gerariam resultados concretos ou materiais?

À primeira vista, pode parecer que essas ideias estavam na contramão do investimento educativo, em busca de ilustração e civilidade. Todavia, Mattos (1994), ao analisar os argumentos que justificavam a intensificação do tráfico negreiro interno em tempos de extinção do tráfico negreiro intercontinental, observa:

Era por meio da lembrança de que a atividade agrícola era fonte de rendas para o Estado, assim como de que dela derivava a Civilização, que se justificava não só a atribuição de uma prioridade na utilização do braço escravo, mas também a própria existência da escravidão. (...) da associação entre Agricultores e Civilização brotavam os argumentos quer para defender o tráfico interno de escravos quer para combatê-lo (MATTOS, 1994, p.228).

Então, podemos dizer, por um lado, que alguns dirigentes ouro-pretanos atacavam por outras frentes, que consideravam prioritárias, tendo no horizonte um objetivo comum: a civilização. Por outro lado, é preciso considerar que existia uma parcela da elite dirigente que propunha o ensino da arte. No entanto, nas discussões, durante as sessões da Assembléia Legislativa, os argumentos desse grupo não se destacavam. Como não analisamos as resoluções referentes ao ensino da poética, não podemos dizer qual a força política desses deputados que propuseram os projetos e qual o poder da argumentação de

---

<sup>200</sup> “O Conciliador”, nº 274, de 11 de novembro de 1851, p.2. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

seus opositores para determinar as decisões tomadas na Assembléa Legislativa. Indício que nos ajuda a pensar essa questão é o fato de, na sessão da Assembléa Provincial, de 30 de setembro de 1851, ou seja, 24 dias depois que o deputado Rodrigo Bretas criticou, em Assembléa, o gasto de 14 contos com o teatro da Corte, ter se decidido pela proposta lida pelo deputado Athaide, em discussão sobre o orçamento da província: despender-se até 1:000\$000 (um conto de reis) para melhoramentos no teatro da capital da província mineira. Essa decisão pode ter sido possível pela força política do grupo representado por Athaide, ou por não ser tão excessivo o valor de um conto de reis, para investir no teatro que, mesmo não sendo visto por todos como ferramenta importante para a educação do povo, parece-nos que era considerado, pela grande maioria, um símbolo de civilidade, de aproximação dos costumes europeus e da Corte. Por isso, o prédio do teatro da capital precisava ter uma boa aparência.<sup>201</sup>

Na mesma sessão, de 02 de setembro de 1851, o deputado Athaide propôs uma emenda ao projeto da comissão de instrução pública.<sup>202</sup> Um dos pontos tratados dizia respeito à criação de cadeiras de desenho linear, histórico e de paisagem. O deputado Ferraz da Luz foi coerente com suas ideias, expostas anteriormente, sobre as aulas de poética, contestando também o ensino do desenho:

(...) Pertende [sic] também o nobre deputado a criação de cadeiras de dezenho linear, histórico, e de paizagem! Dezejara que me demonstrasse qual a utilidade destas cadeiras. A' gricultura, que applicação póde ter o dezenho lienal [sic]? Só se se quer que os nossos lavradores aprendão a delinear planos de rossas, de mandiocaes e outras plantações!

O sr. Athaide – Não é com o ridículo que o nobre deputado deve combater as minhas ideas.

O sr. Ferraz da Luz – Não estou ridicularizando as ideas do nobre deputado, estou mostrando a inconveniência de serem por ora adoptadas. Quanto ao dezenho histórico, sr. presidente, para nós é actualmente dispensável; não temos ainda essas tradições de Roma, Grécia, e outros tantos paizes...

O sr. Athaide (com ironia) – Somos uns semibarbaros.

O sr. Ferraz da Luz – Protesto contra essa insinuação, conheço o quanto temos avançado em civilização; mas é inegável que por ora não somos

---

<sup>201</sup> Sobre a aprovação dessa quantia para dispêndio no teatro, discutiremos mais adiante.

<sup>202</sup> Tal emenda mandava criar um liceu na capital, estipulando as disciplinas que seriam lecionadas, os funcionários que seriam contratados e dividia a província em cinco sessões literárias, determinando as matérias que deveriam ser ensinadas em cada uma delas. O governo provincial deveria garantir escola de primeiras letras em todas as vilas e cidades. Atendida essa demanda, poderia, então, prover escola de segundo grau. “O Conciliador”, nº 275, de 13 de novembro de 1851, p.3. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em janeiro de 2009.

mais que imitadores. (“O Conciliador”, nº 275, de 13 de novembro de 1851).<sup>203</sup>

A discussão entre o deputado Athaide e Ferraz da Luz reforça a ideia, posta por esse último deputado, que certamente defendia o interesse de um grupo de dirigentes, de que o ensinado nas Minas Gerais carecia de ser útil, prático, ou seja, precisava habilitar os sujeitos ao trabalho mais eficiente. A instrução pública deveria fomentar a economia, gerar riquezas. Não se podia perder tempo e investimentos com as artes. Esses indícios nos sinalizam para uma elite intelectual e dirigente heterogênea, que possuía divergências em relação às necessidades mais urgentes da província. É possível perceber cisões a respeito de alguns valores como, por exemplo, o entendimento de que era necessário investir no teatro – estratégia pedagógica imprescindível à formação de uma sociedade civilizada.

Ferraz da Luz e Athaide parecem concordar que o ensino da arte, especificamente o desenho histórico, era uma tradição de países da Europa. Sendo esses países referências de civilidade e ilustração para os brasileiros, com o objetivo de se igualar a eles, era preciso ensinar aos mineiros a arte do desenho. Oferecer essa cadeira na província, portanto, para alguns deputados, contribuiria com a formação de cidadãos civilizados, ilustrados, que, mais tarde, demonstrariam o grau de civilidade e ilustração do povo mineiro. Temos nessa fonte um posicionamento daquele que propõe as cadeiras de desenho. Athaide, defendendo os interesses de outro grupo, fez a seguinte provocação: *somos uns semibárbaros*. Podemos considerar a reação do deputado Ferraz da Luz ambígua, pois ele assumiu o caráter de *imitadores* que avançavam *em civilização*, ao mesmo tempo em que manteve sua posição contrária ao ensino de matérias que supostamente contribuiriam para esse avanço. Ferraz da Luz não contestou o fato de serem o conhecimento das artes e a produção de obras artísticas, traços de civilidade, bem como não indicou de que outra maneira se poderia avançar em civilidade. Por isso, não parece discordar, nesse ponto, de Athaide.

Se, para uma parcela da elite dirigente mais empenhada nas argumentações em defesa da necessidade de uma formação prática/técnica para os mineiros, a educação oferecida pelo teatro não era a necessária para o povo mineiro prosperar, estariam esses homens apostando na instrução pública, ou seja, na escola? Em que outras maneiras de educar o governo provincial investia e a elite intelectual acreditava? Como pensavam que aconteceria a formação de um povo civilizado em Minas Gerais; mais especificamente, em

---

<sup>203</sup> “O Conciliador”, nº 275, de 13 de novembro de 1851 p.3. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

Ouro Preto? Essas questões fazem sentido quando detectamos, naquele período, na Corte e na Europa, que se acreditava em diversas frentes ou equipamentos urbanos que educariam o povo, tais como: a imprensa, os livros, a lei, a polícia e o teatro.

Em seção do dia 30 de junho de 1851, do periódico “O Conciliador”, intitulada: “O Conciliador – Educação popular”, afirmava-se que ensinar a ler e a escrever seria insuficiente para moralizar. Conforme o impresso, *tem se julgado bastante para este efeito abrimos á todos gratuitamente as eschollas de primeiras letras, pois que pretende-se que o povo sabendo ler lerá os livros de moral, ou mesmo que o tempo gasto nas eschollas primarias é bastante para adoçar-lhe os costumes e dar-lhes habitos de moralidade* (“O Conciliador”, nº 216, de 30 de junho de 1851).<sup>204</sup>

Julgando, essa aposta perdida, o autor da matéria criticou o fato de que, ao oferecer as primeiras letras, supunha-se que *tudo está[va] feito; que elles s’aperfeiçoarão[riam] nas primeiras letras e adquirirão[riam] o gosto da leitura*. Temos aqui indícios de divergências quanto ao papel da instrução pública. Alguns intelectuais e dirigentes, em Ouro Preto, apostavam que, oferecendo ao povo os instrumentos da leitura, da escrita e do contar, ele se formaria com bons costumes e moralidade. Através do aperfeiçoamento da leitura e da escrita, criaria o hábito de ler livros e os materiais impressos que circulavam. Tal perspectiva está em sintonia com a aposta, por parte de alguns intelectuais do período, no papel educativo dos periódicos, voltado para a moralização.

Como mencionamos na Introdução desta dissertação, durante o segundo Império, havia jornais que se pretendiam espaços de debates políticos, neutros, ou seja, em busca do bem comum. No entanto, esses periódicos ensinavam valores da elite dominante, como a ideia de um governo imperial conciliador. Mas também existiam jornais que educavam, menos para um posicionamento político, mais preocupados com a formação moral de seus leitores / ouvintes.<sup>205</sup> Segundo Pallares-Burke (1995, p.17), a imprensa periódica era responsável pela moralização dos povos; tinha *o poder de corrigir o modo de pensar e de*

---

<sup>204</sup> “O Conciliador”, nº 216, de 30 de junho de 1851, p.2. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>205</sup> Como mencionamos na Introdução desta dissertação, alguns periódicos publicados no século XIX, eram voltados para um público intelectual e letrado, todavia, segundo Morel (2003), outros jornais eram produzidos por redatores que acreditavam na *missão pedagógica, esclarecedora, civilizadora*, da imprensa. *Desejavam contribuir para incorporar à sociedade as camadas que, de classes perigosas ou ameaçadoras, poderiam se transformar em elementos úteis e integrados, por meio da educação e da cultura, ao trabalho e a um determinado grão de cidadania* (MOREL, 2003, p. 41). Conforme o autor, no século XIX, *havia cruzamentos e interseções entre as expressões orais e escritas, entre as culturas letradas e iletradas* (MOREL, 2003, p. 44). Ocorriam leituras coletivas, e o debate político circulava estava em outros espaços, além daquele onde estaria o público leitor.

*agir viciosos, faltosos ou inapropriados e de redirigi-los para os caminhos da razão e da civilidade.*

Então, para aqueles que acreditavam no potencial moralizador dos jornais, o ensino da leitura, da escrita e do contar seria suficiente para a moralização das gentes do Brasil. Mas havia os que discordavam dessa aposta. O artigo, publicado em junho de 1851, tinha o objetivo de contestar essa concepção, distinguindo “educação popular” de “instrução pública”. Para o autor, *o menino pertencente a classe propriamente – do povo* começava a trabalhar com ofícios mecânicos, como jornaleiro na agricultura, ou caía na vadiagem esquecendo-se do que havia aprendido na escola. O acesso aos ensinamentos dos livros e impressos era, portanto, considerado irreal.

A constatação do autor desse artigo de que esse “menino do povo” não seria educado, adequadamente, ou seja, não seria educado para a moralidade e para a civilização, através da escola, leva-nos a refletir sobre que alternativas educativas restavam a esse indivíduo. Ele teria acesso às peças teatrais? Esse indivíduo teria acesso aos espetáculos que aconteciam no teatro da capital? Com que frequência os espetáculos aconteciam na rua? Seria o teatro, em Ouro Preto, direcionado para educar esse povo<sup>206,207</sup> A respeito da formação do povo, os redatores do jornal “O Conciliador” escreveram o seguinte:

Quanto á nós parece-nos insufficiente para moralisar o povo não só o conhecimento das primeiras letras como o tempo passado em adquiril-o. (...) Isso nasce de confundir-se a educação popular com a instrução que se garante á todos. É porém isso um erro. As observações seguintes mostralo-hão. Educar é fazer praticar a boa moral, instruir em moral é fazer comprehender o que é justo. Ora nós não somos de natureza tal que só por termos conhecido o justo ou o injusto, pratiquemos aquelle e nos abstenhamos d’esto. Pelo contrário o que vemos é que, á despeito dos melhores conhecimentos que tenhamos sobre a moral, obramos sempre pela maneira porque temos sido educados, pomos em pratica aquillo á que estamos habituados (“O Conciliador, nº 216, de 30 de junho de 1851).<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Aqui utilizamos a palavra “povo”, porque essa é a maneira como o autor do artigo publicado no jornal “O Conciliador” se referiu a determinado público. Ao longo da dissertação, utilizamos a definição de Mattos (1994) que separa o Império do Brasil em três mundos: Povo, Plebe e Escravos. No caso, jornaleiros e trabalhadores em ofícios mecânicos seriam considerados por Mattos como integrantes da Plebe. Para mais informações, ver Introdução desta dissertação ou Mattos (1994, p. 117-118).

<sup>207</sup> Abordaremos sobre quem tinha acesso ao espaço teatral, no capítulo IV desta dissertação.

<sup>208</sup> “O Conciliador”, nº 216, de 30 de junho de 1851, p.2. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2008.

O autor da matéria, nesse excerto, parece contestar o poder educativo do exemplo. Do seu ponto de vista os exemplos de boa moral e bons costumes não seriam suficientes para ensinarem. Mostrar o justo e o injusto não era garantia de que o povo escolheria o justo. Era preciso criar um hábito, fazer com que se praticasse a boa moral e os bons costumes. Extrapolando a matéria analisada, podemos pensar que esse sujeito contestava o poder educativo dos impressos, dos romances, dos folhetins e do teatro, que expunham o comportamento ideal no papel e no palco. Então, se esses elementos e a escola não serviam, que educação era adequada, do ponto de vista desse autor? Conforme o redator,

Vê-se pois que a moral deve ser introduzida no sentimento antes do que ser no pensamento: a pratica deve preceder a theorica. (...) Qual porém será o meio pratico de conduzir bem a educação do povo? Se nos perguntará. Bem este meio efficaz nós o encontramos principalmente na acção das leis e do governo (“O Conciliador”, nº 216, de 30 de junho de 1851).<sup>209</sup>

Apostava-se, portanto, na lei e nas ações do governo para educar o povo, para ensinar-lhe a boa moral e os bons costumes. Numa perspectiva rousseauiana, segundo a qual, para viver em sociedade, o indivíduo precisava abrir mão de parte da liberdade que lhe era natural, o que tornaria possível a convivência social era um contrato social, que se realizaria com a presença do Estado e da lei. É possível que essas pessoas fossem leitoras de Rousseau<sup>210</sup> e que estivessem investindo fortemente na formação do Estado.

Como mencionamos em nota, no início deste capítulo, segundo Matos (1993), para Rousseau, o teatro não cumpria a função educativa de transformar os costumes, refutar os vícios. A familiaridade com as ideias de Rousseau explicaria o pensamento do autor da matéria “Educação Popular”. Essa matéria é representativa de mais uma faceta da diversidade de pensamentos sobre o papel educativo do teatro. Podemos dizer que existiam aqueles que viam a arte dramática como um divertimento, uma distração. E, inspirados nas ideias de Rousseau, acreditavam que as peças teatrais refletiam as virtudes e vícios, os

---

<sup>209</sup> “O Conciliador”, nº 216, de 30 de junho de 1851, p.2. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2008.

<sup>210</sup> Segundo Carneiro (2002, p. 42-43), fundamentada no trabalho da historiadora Lúcia Maria Bastos Neves, no início do século XIX, não era fácil trazer para o Brasil uma obra de *Beauchamps, Mably, Pratt, Montesquieu, Rousseau ou Voltaire – obras de cunho teórico identificadas com a Revolução Francesa. (...) Contudo, o contrabando e a circulação clandestina colocaram muitas destas obras “perigosas” nas estantes de importantes bibliotecas mineiras, goianas, baianas e cariocas. Somente após 28 de agosto de 1821, ao ser proclamada a liberdade de imprensa no Brasil, é que foi liberado o acesso aos livros dos autores da Ilustração, cujas idéias passaram a circular pelos jornais ampliando o público leitor e consumidor destas obras.* (Grifos meus)



quais a plateia que as assistia já possuía (virtudes) e refutava (vícios). O teatro seria a vitrine de uma sociedade civilizada e ilustrada, se assim ela realmente fosse.

Ao argumentar que apenas a instrução pública não seria suficiente para educar o povo e que a lei e as ações do governo eram instrumento de educação, de formação da moral e dos bons costumes, o autor do artigo tem por finalidade propor um projeto de lei para todo o Império que criaria o “Ministério Privativo da Instrução e Educação Pública”. Desse modo, instituir-se-ia a censura de todas as obras que entrassem no país e dos periódicos que ali circulassem, vetando as ofensivas à religião e à moral. Seria permitido a apenas alguns, considerados de *reconhecido saber, moralidade e piedade christã*, a leitura de obras avaliadas como imorais, irreligiosas e heréticas. Estabelecer-se-iam tantos círculos literários nas províncias quanto os presidentes julgassem necessários. Esse projeto de lei previa que o governo organizaria um regulamento, especificando casos de imoralidades e maus costumes, faltas e omissões em matéria de religião, e determinaria a forma dos processos que ficariam a cargo dos censores, sub-censores e dos delegados nos distritos. Os censores teriam a autorização para suspender, por um ano, a publicação de folhas e de qualquer impresso periódico, se encontrasse neles doutrinas contrárias à moral, à religião e às leis do Estado. Também instituiria punições para pessoas *convictas d'imoralidade e d'omissão das principaes praticas religiosas*. Como punições, seriam publicados os atos dessas pessoas na imprensa. Elas seriam consideradas inaptas a qualquer emprego durante cinco anos e perderiam o voto passivo e ativo em qualquer eleição, também por cinco anos. Por fim, seriam julgadas recrutáveis para o exército, não contando em seu favor as exceções previstas nas instruções de 10 de julho de 1822.

O projeto de lei acima descrito, proposto pelo autor da seção publicada n' “O Conciliador”, pretendia instaurar um controle, por parte do Estado, das leituras que estariam disponíveis para o povo<sup>211</sup> e, também, uma forte vigilância sobre a escrita e as ações desses indivíduos. Nesse último ponto, ao propor o cerceamento dos atos e pensamentos das pessoas, o autor foi coerente com sua argumentação anterior, segundo a qual, a educação deveria fazer **praticar** a moral e o bom costume. Logo, através do temor às punições, os sujeitos seriam impelidos a obedecer às determinações e a praticá-las. Entretanto, ao sugerir a censura dos impressos e a publicação dos delitos de imoralidade, irreligião e heresias na imprensa, o autor demonstrava acreditar na eficiência educativa do bom exemplo exposto pelos jornais, pela literatura, pelos folhetins. Podemos dizer que,

---

<sup>211</sup> Novamente utilizamos o termo empregado na fonte.

diferente do que pensávamos, o autor não desacreditava no poder educativo do exemplo, mas considerava que era preciso que esse tipo de educação – fazer compreender o que é justo através do exemplo – fosse acompanhado da prática, que aconteceria através da obediência à legislação, impelida pelo temor às punições do Estado. A preocupação em censurar os impressos denota a necessidade da presença do Estado, ditando o que deve e o que não deve ser lido ou escrito, para que a vida em sociedade fosse realizável.

A publicação de delitos nos jornais pode ser vista, também, como uma prática, pois é na exposição do cumprimento da lei que sua função de fazer cumprir o contrato social se completa. O contrário também é verdadeiro, ou seja, a divulgação da impunidade desacreditaria a força da lei, do Estado e, conseqüentemente, a eficiência do contrato social.

É preciso destacar a ausência de uma preocupação explícita com o teatro. Não se instituiu uma censura dos espetáculos, certamente porque essa censura já existia, e era tarefa da polícia e do Conservatório Dramático Brasileiro realizá-la, como vimos no segundo capítulo desta dissertação. O fato fortalece nossa hipótese de que não há uma relação direta entre as instituições que pensavam e regulavam o teatro como estratégia educativa e os que se preocupavam com a instrução e com a educação públicas.

Há uma questão que nos intriga nessa matéria. As punições previstas não são pensadas para o mesmo homem que o autor considerou que esqueceria os ensinamentos da escola ao seguir os ofícios mecânicos, trabalhar como jornalista na agricultura ou tornar-se um vadio. Alguém que teria um desses destinos, em meados do século XIX, teria acesso ao voto? Poderia ocupar empregos públicos? Enfim, quem esse autor preocupava-se em educar?

Para Mattos (1994) um jornalista, ou um sujeito que trabalhava com ofícios mecânicos era considerado integrante do mundo da desordem; pertencia à Plebe. Eram homens livres, pobres, que possuíam *uma única propriedade, a de suas pessoas* (p.87). Segundo o autor, nesse período, vivia-se um regresso conservador, a “Representação nacional” *negava voz à plebe como também restringiria drasticamente a participação do Povo,*<sup>212</sup> *bastando lembrar para tanto que o Município Neutro*<sup>213</sup> *que possuía 170 mil habitantes em 1844, dos quais cerca de 50% eram “escravos de toda cor e sexo”, tinha um*

---

<sup>212</sup> Para Mattos (1994, p.120), os homens do Povo eram *cidadãos economicamente ativos, honestos, trabalhadores e responsáveis*. O povo pertencia ao mundo do governo, ou seja, aqueles que podiam ser eleitos e eleger.

<sup>213</sup> Município Neutro era a Corte, que construía uma ideia de si como apartidária.

*colégio eleitoral de apenas 256 eleitores!* (MATTOS, 1994, p. 134). É possível concluir que a proposta do autor dessa matéria visava a educar – fazendo praticar a moral – apenas o Povo, que teria acesso ao voto e aos empregos públicos. O homem livre e pobre, como o jornaleiro, continuaria sendo educado através dos exemplos, ou ensinamentos, expostos nos jornais e livros cuja circulação fosse permitida no Império. Considerando que nos palcos do teatro eram expostos exemplos de costumes, maneiras de ser e de pensar, podemos supor que, diferente do que ponderávamos, os propositores desse projeto de lei e responsáveis por essa publicação n’ “O Conciliador”, acreditavam na educação da Plebe por meio do teatro, assim como, através dos jornais, dos folhetins e da literatura.

Apesar de a matéria intitulada “Educação popular” não ter sido assinada, podemos supor que é um trabalho do redator do jornal “O Conciliador”, ou representava as aspirações e ideias do grupo responsável por esse periódico, pois ocupou a seção “Conciliador”, que, geralmente, expunha artigos de opinião dos elaboradores desse jornal. Ao considerar quem produziu esse texto, percebemos uma forte motivação política no projeto proposto. “O Conciliador” era um jornal da situação, monarquista, fiel à D. Pedro II e que demonstrava, em suas páginas, grande preocupação com periódicos e grupos anarquistas e republicanos. Propor a censura de periódicos que seriam contra a lei e o Estado, prever punições, como a perda do direito de votar durante 5 anos, eram maneiras de ter sob controle a situação política do Império, a qual, sob o ponto de vista dos responsáveis por essa folha, estava constantemente ameaçada por grupos de oposição. Mesmo que não assumisse explicitamente essa ameaça, ao longo de suas publicações, o periódico combatia, veementemente, ações/manifestações da oposição. Essa motivação demonstra que se pensava a educação como panfletária de um sistema de governo, a serviço dele.

Tendo por base a análise dessas fontes, percebemos que a instrução pública não está relacionada diretamente com o teatro como estratégia educativa, e isso parece ser um consenso entre os homens das elites intelectual e dirigente de Ouro Preto. A educação pública, ou seja, a educação para a moral e os bons costumes, nesse momento, em Ouro Preto, é um assunto que aparece nas fontes com algumas nuances. Quanto à necessidade desse tipo de educação, podemos dizer que também há consenso entre as elites ouro-pretanas. Todavia, em relação ao modo pelo qual ela deveria acontecer e as prioridades da governança dessa província, o momento em que ela era bem-vinda, existia uma diversidade de opiniões. Acreditava-se na lei e na ação do Estado – como eficientes para educar o Povo –

dirigentes letrados e difusores da opinião pública – para a boa moral e para os bons costumes. Também havia aqueles que apostavam na leitura / escuta de periódicos e livros bem regulados e censurados pelo Estado, como ideais para a educação da população. Outros, ainda, preocupavam-se com uma educação para o trabalho, que produziria riquezas, levando a província à civilização. Não encontramos, nesses documentos, afirmações explícitas sobre a aposta de alguns ouro-pretanos no potencial educativo do teatro, mas identificamos alguns indícios que nos permitem supor essa crença por parte de alguns membros da elite dessa cidade. Novamente, constatamos uma diversidade de posicionamentos, entre os membros da elite intelectual e dirigente ouro-pretana, sobre os caminhos que deveriam ser seguidos para levar Ouro Preto e a província Mineira à ilustração e à civilidade.

Não podemos, no entanto, tomar essas análises como representativas das ideias de toda a sociedade ouro-pretana sobre a educação através do teatro. É preciso destacar que as fontes que consultamos são documentos oficiais e jornais da situação que publicavam atas de sessões da Assembléia Provincial. São fontes produzidas por pessoas que estavam no poder e defendiam a monarquia, o imperador. Temos indícios de que as pessoas que movimentavam o teatro em Ouro Preto, nos primeiros anos da década de 50 do oitocentos, eram da oposição, estavam à frente da sociedade dramática e do jornal de oposição – “O Itamontano” –, declaradamente republicano.<sup>214</sup>

### **3.2.2 Quem e para quê se mobilizava o teatro em Ouro Preto**

Se parcela da elite dirigente e intelectual de Ouro Preto não se preocupava em fomentar a atividade teatral e nem mesmo acreditava no seu papel educativo, outro grupo se mobilizava em prol dessa arte. De que maneira acontecia essa mobilização? Como era visto o teatro por esse grupo? Quais as preocupações relacionadas a essa arte e quais os benefícios que ela traria para a sociedade do ponto de vista do grupo que a fomentava, ou, pelo menos, demonstrava interesse por vê-la ativa na cidade de Ouro Preto?

Uma preocupação muito evidente na documentação consultada, em relação ao teatro de Ouro Preto, dizia respeito ao estado do edifício teatral. Como dissemos, na sessão

---

<sup>214</sup> Trataremos, mais detidamente, sobre as pessoas que faziam parte de sociedades dramáticas de Ouro Preto mais adiante.

ordinária da Assembléia Provincial, de 30 de setembro de 1851, discutia-se, pela terceira vez, o orçamento da província. Foram lidos diversos aditivos. Um deles, pelo deputado Athaide, representando doze outros deputados, previa o dispêndio de até 1:000\$000 (um conto de réis) para melhoramento do teatro da capital, *como entender ser mais conveniente ao publico*.<sup>215</sup> É possível que a decisão por fornecer esse subsídio atendia a um pedido da Sociedade Dramática União Ouropretana, que enviou uma carta ao governo provincial, solicitando uma *quota a beneficio da sociedade para acudir aos urgentes reparos de que necessita[va] o edificio que serve de casa de teatro, e para alguns mysteres indispensáveis*. Esse ofício foi lido na sessão ordinária da Assembléia Provincial, do dia 06 de setembro de 1851, e enviado à 2ª comissão de Fazenda Provincial.<sup>216</sup> No mesmo período, é possível, como evidenciamos, perceber uma tensão em relação ao orçamento da província, que colocava, em oposição, aqueles que se preocupavam com um desenvolvimento cultural, através do ensino das artes, por exemplo, e aqueles que tinham outras prioridades, como, por exemplo, o desenvolvimento econômico da província.

A existência de uma sociedade dramática, empenhada em realizar apresentações teatrais em Ouro Preto e preocupada com a manutenção do edifício teatral da cidade, colaborou para que o governo provincial investisse minimamente – se compararmos tal investimento com os gastos com o teatro da Corte, citados acima – numa atividade artística que serviria como sinal do grau de civilidade e ilustração dos ouro-pretanos. Isso é acentuado quando o foco do investimento é o melhoramento de um dos poucos espaços da cidade, senão, o único, não religioso, em que essa elite podia se encontrar, exibir suas riquezas, sua ilustração, seus afetos e desafetos, alimentar paixões e amizades.

A permissão da frequência de mulheres nesse espaço, motivadas pelo exemplo das mulheres da Corte, que, desde a chegada de D. João VI, iam ao teatro, também é um grande incentivo para que os deputados votassem pela concessão do recurso necessário aos reparos do edifício teatral. A mulher da elite mineira, antes confinada nos cômodos dos fundos de sua casa, saindo apenas para as missas e para os eventos religiosos, com a existência de um teatro “decente” na cidade, passaria a frequentá-lo, enchendo as ruas e essa sala das cores dos seus vestidos, do brilho de suas jóias, dos seus entusiasmos em serem vistas e admiradas por aqueles que, muitas vezes, iam ao teatro para admirar as

---

<sup>215</sup> “O Conciliador”, nº 292, 17 de dezembro de 1851, p.2. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

<sup>216</sup> “O Conciliador”, nº 280, 22 de novembro de 1851, p.1. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

belezas dessas mulheres. O viajante Bösche, que esteve no Brasil, entre 1825 e 1834, ao visitar o teatro da Corte, observou que, *nos camarotes, os cavalheiros entretêm[entretinham] vivamente as damas que conversam[vam], ou brincam[vam] com os leques. Só as danças conseguem[guiam], por pouco tempo, interromper, às vezes, essas conversas.*<sup>217</sup>

Em Minas Gerais, a ausência das mulheres nos espaços públicos foi percebida por Burmeister (1857/1980, p.226-228), que esteve em Ouro Preto, entre 1850 e 1851. Ao comentar sobre a falta de *divertimentos públicos, sociedades recreativas ou círculos literários*, nessa cidade, o viajante lamentava que *o que sobremodo faz sentir sua falta são as relações sociais entre os elementos dos dois sexos, e as mulheres continuam tão isoladas e afastadas da sociedade e da vida coletiva como em todos os demais pontos desse país*. Um incômodo dos ouro-pretanos em relação a essa situação pode também ter contribuído para que o investimento no melhoramento do teatro fosse cogitado.

O presidente da província, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, em relatório apresentado à Assembléia Legislativa, na sessão ordinária de 1854,<sup>218</sup> demonstrou que o prédio, onde aconteciam as apresentações teatrais de Ouro Preto, foi sequestrado dos bens do coronel João de Sousa Lisboa, em 1778, e, desde então, até aquele momento, não teria sido arrematado, nem adjudicado, estando sob administração da Tesouraria da Fazenda, que, segundo o presidente, nada ou muito pouco lucrou com seu arrendamento. O presidente informou que enviou um ofício, em 4 de fevereiro daquele ano, ao ministro da Fazenda, pedindo, ou a alienação do teatro, ou sua cessão à Província, e que aguardava sua resposta. Essa informação revela que, durante 76 anos, o governo da capitania, e depois o governo da província de Minas Gerais, não assumira a administração do teatro de sua capital. Não podemos dizer se houve ou se não houve uma movimentação por parte do governo mineiro para que isso acontecesse. Mas o fato é que, durante esses 76 anos, a utilização daquele espaço estava subordinada ao governo geral. É possível que isso inibisse um investimento mais significativo do governo provincial na arte dramática, uma vez que os lucros, por mais diminutos que fossem, seriam direcionados àquele governo e não, ao governo de Minas Gerais.

Sobre o período que nos diz respeito nesta pesquisa, verificamos que, das apresentações teatrais que conseguimos localizar, anunciadas ou noticiadas em jornais, que

---

<sup>217</sup> Bösche, *apud* Sousa, 1960, p.158.

<sup>218</sup> Publicado no periódico: "O Bom Senso", nº 215, de 08 de abril de 1854, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

tiveram lugar em Ouro Preto, durante a década de 1850, apenas duas ocorreram em 1851. Uma delas foi anunciada pela Sociedade Dramática União Ouro-pretana, um grupo de particulares que provavelmente arrendou esse prédio. A outra teve o anúncio assinado por Lourenço Corrêa de Mello.

No espaço de tempo de agosto de 1851 até junho de 1855, não encontramos indícios de que aconteceram apresentações teatrais em Ouro Preto.<sup>219</sup> Como explicar a ausência de notícias sobre representações dramáticas no teatro de Ouro Preto, durante quatro anos consecutivos? Não teriam ocorrido encenações dramáticas na cidade? A posse do edifício teatral, pelo governo geral, teria alguma relação com essa ausência e suposta inatividade do teatro? Ou essas representações existiram, mas não foram noticiadas nem anunciadas? Essa é hipótese razoável, se considerarmos que analisamos somente os periódicos da situação, ou seja, tivemos acesso apenas a uma parte da história. Se assim ocorreu, que motivos tais periódicos teriam para não divulgar as apresentações dramáticas que eram realizadas em Ouro Preto?

Argumentando que a Capital da província de Minas oferecia *mui poucas distracções (...) á população que n'ella reside* e destacando o quanto era importante *promover-lhe lícitos intretenimentos*,<sup>220</sup> o presidente afirmou que:

Qualquer que seja a solução de S. Exc. o Sr. Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Fazenda ao meu pedido, nada embarga que autoriseis a Presidencia com o credito necessário para as obras de que carece o Theatro, se convierdes comigo nas observações que ficão expostas ("O Bom Senso", nº 215, de 08 de abril de 1854).<sup>221</sup>

O esforço do presidente para convencer os deputados da necessidade de autorizar a concessão de recursos para as obras do teatro, independente da decisão do ministro da Fazenda sobre a alienação ou cessão do prédio para o governo mineiro, é, também, indício de que a posse do edifício pelo governo geral pode ter sido obstáculo para que os deputados decidissem financiar essa arte na capital. Poderia ser, ainda, sinal que reforça

---

<sup>219</sup> Estamos considerando os anúncios e notícias que encontramos, além de uma lista de peças apresentadas em Minas Gerais, durante o século XIX, que a pesquisadora Regina Horta Duarte (1995) produziu. Analisando sua listagem, em relação à década de 1850 e a Ouro Preto, verificamos que não foram localizadas peças encenadas em Ouro Preto nos cinco primeiros anos da década (1850-1854). Em 1854, encontramos dois anúncios de uma companhia francesa, que faria uma representação, no teatro de Ouro Preto, do poliorama: aparelho ótico que projeta imagens dando ilusão de movimento.

<sup>220</sup> Publicado no periódico: "O Bom Senso", nº 215, de 08 de abril de 1854, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>221</sup> *Idem.*

nossa hipótese sobre o receio, por parte dos deputados, ao investir em algo, considerado por eles, supérfluo, desnecessário em tempos de dificuldades financeiras para o governo provincial.

Em 18 de maio de 1854, a Assembléia Legislativa Provincial decretou e o desembargador e vice-presidente, José Lopes da Silva Vianna, sancionou a lei mineira nº 686 que confiava à Presidência da Província a quantia necessária para converter, em propriedade Provincial, o teatro que existia na Capital,<sup>222</sup> bem como para mandar consertá-lo. O art. 2º de tal lei acrescentava que, se a despesa com a desapropriação e com o conserto, somadas a um terço desse montante, fosse suficiente para construir um novo teatro, o governo estaria autorizado a mandar edificá-lo. Na segunda sessão ordinária da 10ª legislatura de 1855, da Assembléia Legislativa Provincial de Minas Gerais, o presidente Vasconcelos apresentou novo relatório em que mencionou o teatro de Ouro Preto. Vasconcelos informou que, em 16 de novembro de 1854, mandou que o engenheiro Borell Du Vernay examinasse o edifício, *aonde nesta cidade se dão[avam] representações theatraes*,<sup>223</sup> e indicasse as obras necessárias para transformá-lo em um *theatro regular*. Além disso, o engenheiro deveria avaliar se as despesas com essa reforma, somadas ao valor do prédio, mais um terço desse total, resultariam em um montante suficiente para construir um novo teatro, assim como mandava a lei mineira nº 686. Se assim fosse, Borell Du Vernay estaria autorizado a escolher o lugar ideal para sua construção e a apresentar as plantas e o orçamento do novo teatro.

Segundo Ávila (1977), o engenheiro Borell Du Vernay optou por construir um novo teatro e teria escolhido o local de sua construção e desenhado sua planta. Contudo, essa obra não foi iniciada. No periódico “O Bom Senso”, de 10 de março de 1856,<sup>224</sup> foi divulgado o extrato do relatório apresentado pelo diretor geral das obras públicas da capital, Francisco Xavier de Moura Leitão, relativo às obras que foram realizadas ou estavam em andamento na cidade, durante o período de 25 de fevereiro a 1º de março daquele ano. Tal extrato continha o número de *serviços empregados pelos forçados a*

---

<sup>222</sup> Coleção das Leis Mineiras – ano de 1854 – lei nº 686, de 18 de maio p.46.

<sup>223</sup> “O Bom Senso”, nº 303, de 02 de abril de 1855, p.1. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>224</sup> “O Bom Senso” nº 389 de 10 de março de 1856 p.2. “O Bom Senso” nº 409 de 7 de maio de 1856 p.4. Disponíveis em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br> Acesso em fevereiro de 2009.



galés<sup>225</sup> e as obras em que estavam empenhados. Na lista, constava que o “Theatro publico” contou com doze Galés.

Foram, também, utilizados sessenta galés em uma obra no *encanamento d’agua para o chafariz da Praça*. A publicação no periódico “O Bom Senso”, não divulgou o nome da praça onde estava localizado o dito chafariz. Acreditamos que essa informação foi negligenciada, provavelmente porque, tal obra era de conhecimento de muitos leitores daquela folha. Nesse caso, a obra estaria localizada num ponto da cidade bastante visível e frequentado pelos leitores do jornal, por isso, pensamos, que os sessenta galés trabalharam no chafariz da praça principal da cidade, aquela onde estava localizada a Casa de Câmara e Cadeia e o Palácio do Governo. Inaugurado em 2 de dezembro de 1846<sup>226</sup>, certamente, o chafariz daquela praça, em 1856, passava por uma reforma para sanar um defeito no seu encanamento. Se compararmos o número de Galés empregados no teatro da cidade e a quantidade de presos que trabalhou na reforma do chafariz, fica evidente que a obra no teatro não passou de uma pequena reforma. Logo, não teria exigido muita mão de obra.

Outra publicação semelhante n’ “O Bom Senso”, de 7 de maio de 1856, extrato do relatório apresentado pelo diretor geral das obras públicas, relativo ao período de 14 a 19 de abril de 1856, contabilizou quatro galés empregados em “consertos do theatro”. Esse dado nos confirma que, no período de 25 de fevereiro a meados do mês de maio de 1856, o edifício teatral passava por reformas. Ao que parece, essa obra resolveu pequenos problemas do prédio, mas não foi a reforma decretada em 1854.

Em julho de 1856, o governo provincial celebrou um contrato com a companhia dramática dirigida pelo ator José Caetano Vianna que previa apresentações mensais na capital, em troca de uma subvenção mensal. Provavelmente, as obras executadas, no início desse ano, não foram as almeçadas, mas permitiram tais apresentações.<sup>227</sup>

Em relatório apresentado à Assembléia Legislativa Provincial, em 1857, sobre o ano de 1856, o presidente da província explicou os motivos que o impediram de executar a lei nº 686, de 1854. Segundo o presidente, *pelos motivos que expendeo o meu Antecessor*

<sup>225</sup> Eram chamados Galés os presos forçados a diversos trabalhos. Construía pontes e estradas; reformavam móveis e edifícios públicos; consertavam chafarizes; limpavam o quintal do palácio do governo e os corpos de guarda; trabalhavam na ferraria, produzindo materiais para as obras públicas; construía e consertavam tarimbas, ou seja, as camas para os galés; faziam a limpeza da cadeia, levavam água para lá e realizavam, também nesse local, outros serviços internos.

<sup>226</sup> Ver anexo 2: Fotografia do Chafariz com Inscrição da Data da Inauguração – Acervo de fotografias do APM, coleção Municípios Mineiros – mm-193(04) Chafariz da Praça Tiradentes em Ouro Preto – MG – Ferber.

<sup>227</sup> Analisaremos essa contratação mais detidamente, no próximo capítulo.

na sua Exposição de 2 de Fevereiro do anno passado, além da necessidade de dar preferência a outras obras mais urgentemente reclamadas, não pude ainda executar a Lei (Ouro Preto, Typ. Provincial, 1857, p.63).<sup>228</sup>

A província, então, havia passado por duas gestões que não executaram a lei de 1854. Poderíamos pensar que a aquisição, construção ou reforma do edifício teatral da capital não era prioridade do governo provincial. Mas, há aí algo mais complexo do que isso. Segundo Elias (1994), a sociedade não existe sem o indivíduo, os quais têm uma existência não finalista. Essa existência *é o material, o tecido básico em que as pessoas entremeiam as imagens variáveis de seus objetivos* (ELIAS, 1994, p.18). Se a construção e a reforma do teatro são apenas uma imagem variável dos objetivos de uma elite, torna-se importante considerar as outras imagens que existiram para uma aproximação do “tecido básico” dessa sociedade de indivíduos. Em outras palavras, considerando que a direção do processo de civilização não é algo planejado, é resultado das figurações estabelecidas entre indivíduos e grupos de pessoas, cada um com seus objetivos específicos e ações que se entrelaçam, podemos concluir, que, por mais que os presidentes da províncias, tivessem planos para o teatro, o resultado desses planos estiveram submetidos às ações e aos objetivos de toda a elite dirigente e intelectual de Ouro Preto, que, como já vimos, era bastante heterogênea.

Em 28 de novembro de 1857, o Chefe de Polícia, Luiz José de Sampayo, no exercício de suas atribuições,<sup>229</sup> endereçou um ofício ao Conselheiro Carlos Carneiro de Campos, presidente da província, informando-lhe que haveria espetáculo no Teatro Público da capital, no dia 02 de dezembro, e que era preciso que mandasse examinar o edifício teatral por um engenheiro, pois constava, para a repartição da polícia, que *aquelle edificio está[va] proximo a desmoronar-se em rasão do pessimo estado do madeiramento da coberta, que se acha[va] em completa deterioração*.<sup>230</sup> No mesmo dia, Francisco Eduardo de Paula Aroeira – provavelmente o engenheiro encarregado pelo exame do teatro<sup>231</sup> –, escreveu ao Inspetor Geral Interino das Obras Públicas da Província, Joaquim Marianno

---

<sup>228</sup> *Relatório que á Assembléa Legislativa Provincial de Minas Geraes apresentou na abertura da sessão ordinária de 1857 o Conselheiro Herculano Ferreira Penna, presidente da mesma província.* Ouro Preto, Typ. Provincial, 1857, p.63. *Apud* ÁVILA (1998, nota 116).

<sup>229</sup> Como já foi dito nos capítulos I e II desta dissertação, o Chefe de Polícia era responsável por fiscalizar os locais onde aconteceriam espetáculos e garantir que fossem seguros, que não oferecessem riscos à integridade física do público.

<sup>230</sup> Documentação do Arquivo Público Mineiro, SP PP<sup>1</sup><sub>24</sub> cx 76 pacotilha nº 24, p.1.

<sup>231</sup> Em baixo, no canto esquerdo do ofício que solicitou o exame do edifício, foi escrita uma nota com os seguintes dizeres: *Ao Engº [?] ás 2 horas da tarde, logo q chegou este offº.* Esse indício nos ajuda a afirmar que Francisco E. de Paula Aroeira foi o engenheiro encarregado pelo exame do prédio do teatro.

Augusto Menezes, um ofício em que relatou sua ida ao prédio do teatro, acompanhado por um carpinteiro, com os utensílios necessários. De acordo com Francisco Aroeira, teria sido realizado o exame minucioso das peças principais do madeiramento, das secundárias “e mais partes”, além das paredes mestras. Segundo Francisco E. de Paula Aroeira, não foi encontrado nenhum indício de ruína que pudesse indicar o risco de queda do edifício. Pelo contrário,

(...) em consequência do que escrupulosamente observei relativamente á qualidade e bom estado de quase todas as madeiras, he provável que o edifício possa durar ainda meio seculo, havendo somente o cuidado de tomar algumas goteiras que possam por ventura aparecer e outrosim fazer alguma substituição de taboas do soalho. Por tanto posso com toda a segurança affirmar a V. S<sup>a</sup> que não desabará o Theatro no dia dous de Dezembro p. f., a menos que não haja nesse dia, (de que Deos nos livre) ou hum incêndio, ou hum tremor de terra, ou hum cataclysmo universal.<sup>232</sup>

Um ano e meio após passar por uma reforma, o engenheiro garantia a resistência daquele edifício. É intrigante o fato de tal reforma não ter sido mencionada em seu parecer. Possivelmente, essa reforma não tocou a parte estrutural do edifício, apenas as decorações internas.

A inquietação do Chefe de Polícia, diante do aspecto do edifício, pode ser interpretada de duas maneiras. Primeiramente, podemos pensar que, um ano e meio após ter passado por uma reforma, o teatro público da capital já não desfrutava de uma boa aparência, precisando novamente de cuidados. Em segundo lugar, a manifestação do Chefe de Polícia e a resposta enfática do engenheiro podem ser reflexos da tensão política vivida naquele período, evidente nos jornais de situação e de oposição. No dia dois de dezembro, seria comemorado o aniversário de D. Pedro II, ícone do Império monárquico brasileiro. As comemorações desse dia representavam e reproduziam o contentamento, o amor do povo pelo monarca, pela situação. À oposição ativa e significativa, como a existente naquele período, restava o papel de dificultar a realização de manifestações como essas. De outro lado, a situação se empenhava em garantir esses momentos e de fazê-los figurar como requintados e muito bem frequentados, dignos da grandeza do imperador. Por isso, nessa situação, um edifício com uma estrutura mediana poderia, por um lado, parecer em ruínas e, por outro, uma construção suficientemente sólida para durar mais meio século.

---

<sup>232</sup> Documentação do Arquivo Público Mineiro, SP PP<sup>1</sup><sub>24</sub> cx 76 pacotilha n° 24, p.2.

Há indícios de que a casa de espetáculos de Ouro Preto passou a pertencer ao governo da província mineira apenas em 1861. O ofício dos membros da diretoria da Sociedade Dramática, criada naquele período, que solicitava recursos do governo para ajudar na reforma do edifício, listava os seguintes argumentos que justificavam a necessidade e a possibilidade de realizar aquela obra:

Entre os muitos melhoramentos materiaes annualmente decretados pela Assembléa Provincial figura nas leis de orçamento a concessão do necessário crédito para a construção de hum novo theatro. A penúria dos cofres Provinciaes, e os enormes encargos que sobre elles pesarão, não permitirão jamais a realisação d’esta obra. Hoje, porem, que muito melhorada se acha a situação financeira da Provincia, que huma sociedade dramática existe organizada, e que o velho theatro passou a pertencer á Provincia, os membros da respectiva Directoria animados pelo benévolo acolhimento com que V.Excia se tem dignado acolher a sociedade recentemente creada (...).<sup>233</sup>

No início da década de 60 do oitocentos, o teatro já pertencia à província mineira, mas ainda não teria passado pelos reparos necessários. Ao que parece, a questão financeira do governo provincial teria pesado, mas também é preciso considerar que, em tempos de crise, trabalha-se com prioridades. Conclui-se, tendo isso em vista, que a reforma do teatro, durante sete anos, não esteve no topo da lista de prioridades do governo.

Em 1861, *o velho theatro passou pertencer á Provincia*. A maneira como o fato é narrado revela que a compra do edifício teria ocorrido pouco tempo antes da escrita desse ofício. Concluimos, assim, que, durante grande parte da década de 50, esse prédio pertencia ao governo geral. Na segunda metade dessa década, ocorreram algumas representações no teatro da capital. Tais encenações realizadas por grupos amadores, companhias dramáticas, contratadas pelo governo provincial, e companhias ambulantes, no edifício de propriedade do governo geral, são indícios de que, por mais que tal pertencimento dificultasse a utilização e a manutenção do prédio, a realização de espetáculos teatrais ali era possível.<sup>234</sup> A partir dessa constatação, podemos dizer que o fato

<sup>233</sup> Acervo Arquivo Público Mineiro, SP PP<sup>1</sup><sub>7</sub> cx 02 Doc. 24, p.01.

<sup>234</sup> O artigo 3º do contrato assinado entre o governo provincial e o empresário da companhia teatral, José Caetano Vianna, versava: *Observará o contracto que sobre o arrendamento do theatro fez com a thesouraria da fazenda, sujeitando-se a decisão do chefe da policia, quando se suscite alguma questão a respeito dos dias em que houver de trabalhar a Companhia Dramatica, e alguma Companhia Lyrica ou qualquer cantor á quem deva ser franqueado o theatro na forma do dito contrato* (“O Bom Senso”, nº 433, de 02 de julho de 1856). Segundo esses termos, o chefe de polícia era chamado a decidir sobre quem poderia utilizar o edifício teatral de Ouro Preto, mediando a relação entre empresários e interessados em realizar apresentações naquele prédio, com o governo geral, através da tesouraria da fazenda. Esse artigo indica que o uso do teatro, enquanto ele pertencia ao governo geral, poderia causar certos constrangimentos, mas não era impossível.

do teatro pertencer ao governo do Império não explica a suposta inexistência de espetáculos nos primeiros anos da década de 50 do século XIX. Ficamos ainda com a pergunta.<sup>235</sup>

Parece-nos sintomático que as peças teatrais descobertas foram apresentadas a partir do ano de 1855, período imediatamente posterior ao período em que o presidente da província, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, começou a investir na arte dramática a partir da melhoria do edifício teatral. Vasconcelos, no relatório de 1854, citado acima, argumentou sobre a importância de se oferecer à população *lícitos intretenimentos*.<sup>236</sup> Os espetáculos teatrais eram pensados, por parcela da elite dirigente ouro-pretana, como distrações legítimas, dignas de uma capital, e essa talvez fosse razão suficiente, do ponto de vista do presidente da província, para convencer os deputados da decisão pelo financiamento das obras do seu edifício. Existia a urgência de viabilizar espaços de convivência, de sociabilidade, em que, de um lado, aproximavam as pessoas, seus afetos e desafetos, e, de outro, os lugares sociais eram reafirmados através dos gestos, gentilezas, dos modos de vestir, de falar e até mesmo do lugar ocupado no teatro. Outro motivo que justificava tal investimento pelo governo foi exposto da seguinte forma:

(...) Compreendeis. Srs., que o meu fim, ocupando vossa atenção com este assumpto, é manifestar-vos a conveniência de aproveitar este Edificio, dar-lhe uma nova forma interior, e convertel-o em um Theatro, que possa offerecer os commodos precisos para darem-se regularmente algumas representações, aproveitando-se d'est'arte talentos já experimentados na declamação, e outros que ahi surgem esperançosos.<sup>237</sup>

Justificava tal investimento a possibilidade de oferecer, em um espaço reformado e cômodo, representações regulares, que aproveitariam *talentos já experimentados na declamação, e outros que ahi surgem esperançosos*. Disponibilizar um prédio adequado bastaria para fomentar tais apresentações, ou melhor, para possibilitar o encontro das pessoas da elite. A qualidade dos espetáculos e artistas era uma preocupação secundária. Vasconcelos parece acreditar que bastaria garantir que artistas e pessoas, empenhadas nessa arte, estariam no teatro, realizando encenações, que serviriam como pretextos para esses encontros.

---

<sup>235</sup> Essa questão será abordada no próximo capítulo.

<sup>236</sup> Publicado no periódico: "O Bom Senso", nº 215, de 08 de abril de 1854, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>237</sup> Publicado no periódico: "O Bom Senso", nº 215, de 08 de abril de 1854, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

É preciso observar a cautela com que o presidente aborda o assunto. Vasconcelos parece se desculpar por ocupar a atenção dos deputados e em seguida justifica a importância da matéria. Seria esse outro indício de que, para a elite dirigente ouro-pretana, ocupar-se com o teatro da capital seria uma inutilidade? Estaria Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos buscando mudar uma mentalidade hegemônica sobre a arte dramática em Ouro Preto?

É importante notar que a função educativa do teatro não foi argumento utilizado para convencer os deputados da importância dessa arte. O edifício ocupou o centro das preocupações relacionadas ao teatro, expostas pelo presidente da província. A iniciativa considerada imprescindível para realizar, com alguma frequência, “divertimentos lícitos”. Desse modo, a reforma do espaço teatral seria também um importante incentivo aos artistas que já atuavam e àqueles que pretendiam ingressar nessa arte.

Privilegiar o prédio do teatro também significava priorizar um elemento urbano de distinção social. O teatro era um espaço em que essas distinções eram marcadas, no palco, e nos lugares do público, distribuídos pelo valor dos bilhetes.<sup>238</sup> Queremos dizer que investir no edifício teatral é diferente de investir na arte dramática. Se a preocupação era fomentar a arte dramática, entendendo-a como estratégia educativa para ensinar a boa moral ao povo, o incentivo às companhias e sociedades dramáticas para realizar apresentações, mesmo que nas ruas, seria importante. Sendo o foco das mobilizações iniciais do governo o prédio do teatro, onde os espetáculos deveriam acontecer, é patente que seu objetivo atendia aos interesses de uma elite, e, caso se acreditasse no potencial educativo dessa arte, a educação ali oferecida servia para que as pessoas soubessem qual era o seu lugar naquela sociedade.

O modo como o presidente da província se refere ao edifício teatral revela um contraste em relação ao *status* do mesmo prédio em tempos diferentes. Antes denominada pomposamente como Casa de Ópera de Vila Rica, em 1855, tal casa figurava como o lugar *aonde nesta cidade se dão[avam] representações teatraes*.<sup>239</sup> Aparentemente, tal prédio não seria digno do título de “Teatro Público” da capital, como era chamado o principal teatro da Corte.

O teatro de Ouro Preto, para alguns viajantes, não possuía uma arquitetura exuberante, e o local onde estava localizado não era o mais adequado. Em 1816, a casa de

---

<sup>238</sup> Detalharemos como os lugares no teatro era distribuído no capítulo V.

<sup>239</sup> “O Bom Senso”, nº 303, de 02 de abril de 1855, p.1. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

espetáculos de Vila Rica recebeu a visita do viajante Auguste de Saint-Hilaire,<sup>240</sup> que a descreveu como um local de aparência mesquinha. Segundo Saint-Hilaire,

Existe, na verdade, uma casa de espetáculos em Vila Rica; com, porém, vamos ver, bem pouco compensa outras tantas privações. Após subir-se uma rua excessivamente íngreme, chega-se a uma casa de aparência mesquinha; é lá que se representa a comédia. A sala é bastante bonita, porém pequena, e muito estreita. Tem quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaustradas rendadas que não produzem mau efeito. Só os homens ficam na platéia, e aí se sentam em bancos. Até agora não se tentou iluminar a sala de outra maneira a não ser colocando velas entre os camarotes. A cortina apresenta as quatro partes do mundo pintadas do modo mais grosseiro; entre as decorações, que são variadas, há algumas suportáveis (1827/1975, p.73).

O teatro era composto por uma sala pequena, com alguns elementos decorativos, considerados bonitos, outros suportáveis, pelo francês, com uma iluminação precária e um tanto desconfortável, especialmente para aqueles que ocupassem os lugares na platéia. Além de tudo isso, sua localização também era considerada problemática. Hermann Burmeister, alemão que esteve no Brasil, entre setembro de 1850 e junho de 1851, relatou que as ruas de Ouro Preto eram calçadas,

mas muito estreitas e desniveladas, sobem e descem com tal inclinação que não somente é perigoso descê-las a cavalo, mas também extremamente penoso ter de percorrê-las a pé. (...) Ouro Preto possui uma única praça grande, que fica na extremidade leste da cidade, no mais alto de todos os morros, que, como os demais, sustenta diversas filas de casas no dorso. (...) (BURMEITER, 1857/1980, p.221-222).

A praça mencionada pelo viajante é hoje denominada Praça Tiradentes, onde se localizavam, na época, o Palácio do Governo Provincial, hoje, Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas; e a Casa de Câmara e Cadeia, hoje, Museu da Inconfidência. À esquerda da Casa de Câmara e Cadeia, está a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, e, poucos metros abaixo, o teatro. Podemos concluir que esse prédio estava localizado, portanto, segundo a descrição de Burmeister transcrita acima, no “mais alto de todos os morros” de Ouro Preto. Esses dados dão mais crédito ao comentário de Saint-Hilaire sobre o difícil acesso ao teatro. Todavia, precisamos refletir; afinal, para quem esse acesso seria

---

<sup>240</sup> O depoimento desse viajante, assim como de outros que utilizaremos nesta dissertação, apesar de não tratar do período investigado por nós, durante a pesquisa, é pertinente, pois a edificação permaneceu a mesma desde sua inauguração até meados do século XIX. Ao considerar tais relatos, é possível observar as mudanças e as permanências em relação aos significados desse prédio naquele local.

complicado? Se relacionarmos a posição do teatro com a posição dos outros prédios localizados na praça – ponto mais alto do morro –, veremos que está muito próximo de edifícios importantes da cidade, o que facilitava o acesso daqueles que frequentavam a Câmara e o Palácio do Governador.



**1** - Teatro. **2** - Igreja de Nossa Senhora do Carmo. **3** - Casa de Câmara e Cadeia. **4** - Palácio do Governo Provincial.<sup>241</sup>

Figura 05 – Imagem via satélite da cidade de Ouro Preto

Quanto às dimensões do edifício, julgado, pelo francês Saint-Hilaire, como pequeno e estreito, Johann Emanuel Pohl<sup>242</sup> relatou que o acanhamento do edifício teatral ainda era demasiado grande para o número de espectadores. Isso nos leva a pensar que, provavelmente, no final da década de 1760, a Casa de Ópera de Vila Rica foi planejada e construída para um número pequeno de frequentadores. Assim, seu tamanho seria suficiente para atender à elite que o frequentava.

Seguramente esse prédio – considerado pequeno e dotado de uma fachada singela – na década de 1850, não mais correspondia às aspirações da elite ouro-pretana. Alguns teatros, maiores e que ostentavam uma arquitetura mais suntuosa, foram construídos no

<sup>241</sup> Imagem via satélite, disponível em: <<http://maps.google.com.br>>. Acesso em maio de 2009. Infelizmente, não localizamos um mapa da cidade de Ouro Preto do período estudado, mas é possível, através dessa imagem atual, perceber a localização do teatro na cidade de Ouro Preto.

<sup>242</sup> Austríaco, médico, mineralogista e botânico, que esteve no Brasil, entre os anos de 1817 e 1821. Veio para o Brasil para cuidar de assuntos mineralógicos e botânicos.



Brasil e no mundo, durante o período que compreende a inauguração do edifício de Ouro Preto e a década de 1850. Se analisarmos apenas o teatro da Corte, acreditamos que é o suficiente para compreender, minimamente a aflicção dos ouro-pretanos em busca da construção de um novo teatro para a cidade.

Finalizado em 1813, o Real Teatro de São João que, ao longo do tempo, foi também chamado de Teatro S. Pedro de Alcântara e, posteriormente, Constitucional Fluminense, localizava-se entre o Largo do Rocio e a Rua do Erário. Segundo Lima (2008), a imagem desse edifício, um exemplar neoclássico, dominava e enobrecia a paisagem do Largo do Rocio, demonstrando *às nações amigas um país inscrito no mundo das Luzes*.<sup>243</sup> O teatro da Corte, para a autora, era o “triunfo das Luzes”; possuía toda a simbologia característica das salas de espetáculos europeias. Ele

(...) se abre para a praça, sendo ladeado por duas ruas laterais que permitem que o prédio seja percebido em sua quase totalidade. (...) o espaço exterior é uma espécie de foyer natural, prolongando o espetáculo, numa cumplicidade mundana entre o Teatro e a Praça. A praça era a continuidade do palco. Ali o povo estabelecia uma comunhão com os atores, com os políticos, com os soberanos (LIMA, 2008, p.11).



Figura 06 - Teatro de S. Pedro de Alcântara (Rio de Janeiro), depois da reforma de 1838. Reprodução de um desenho publicado no “Ostensor Brasileiro”, Rio, vol. I, 1845-1846, p. 60 (Apud SOUSA, 1960, p.358).

<sup>243</sup> Para Lima (2008), o modelo adotado para o Real Teatro São João (...) *era imbuído das inovações arquitetônicas da cena italiana, definindo hierarquicamente os espaços internos do edifício-teatral, separou também com limites bem demarcados entre o palco e a sala propriamente dita, e seu respectivo foyer, onde se distribuía o público. O proscenium, o fosso da orquestra e a cortina simbolizam um verdadeiro rito de passagem do mundo real para o mundo da ficção. A forma aproximada de “ferradura”, que permitia a visibilidade do público por ele próprio, está presente* (LIMA, 2008, p.10). Esse edifício possuía uma fachada que se articulava em três corpos. *O corpo central era precedido de um pórtico formado por três arcos de alvenaria, tendo ao fundo três portas que acessam o vestibulo. No 2º pavimento três janelas retangulares abriam-se para o terraço sobre a galilé. Sobre as três janelas do 3º pavimento se assentava o frontão triangular. Os corpos laterais apresentam duas janelas de peitoril em cada um dos dois pavimentos encimadas por um telhado em rincão. Nas fachadas laterais, existiam de cada lado, uma porta de acesso aos corredores e outra, de acesso à platéia. No pavimento superior de maior altura, pois continha a caixa cênica, alguns óculos permitiam a ventilação dos camarotes* (LIMA, 2008, p.11).

Uma edificação exuberante, localizada num local mais amplo, em que sua monumentalidade se destacasse na paisagem, marcando assim o caráter civilizado e de ilustração da sociedade que o ostentasse, além de possibilitar a comunhão entre os povos, ser palco para o espetáculo das relações sociais, para que os lugares sociais fossem marcados e os elementos de distinção se tornassem mais evidentes na cena urbana: possivelmente, esse era o desejo dos ouro-pretanos.<sup>244</sup> Para Lima,

(...) A arquitetura, o objeto construído e a maneira de construí-lo são pontos de referência da identidade espacial. É através dos signos transmitidos pela paisagem urbana, pela escala das construções e seus estilos arquiteturais que o indivíduo reconhece o ambiente no qual desenvolve sua atividade e com ele se identifica (2000, p.60).

Com o objetivo de reconhecer-se e de se fazer (re)conhecido como elite política, cultural e econômica de Ouro Preto, diante das pessoas dessa cidade, do país e do mundo, esses indivíduos buscavam construir um teatro com o qual se identificassem, ou que correspondesse à imagem que gostariam de ter associada à sua própria imagem.

Hermann Burmeister passou três dias em Ouro Preto e narrou ter ouvido falar de um teatro que ali existia, *do qual as críticas eram as mais desconcertantes*. Sobre o prédio, o viajante se remeteu às descrições de Saint-Hilaire e afirmou que a cidade dispunha *de um teatro próprio, cujas instalações muito deixam a desejar*. Três dias não foram suficientes para que o viajante notasse o prédio do teatro de Ouro Preto, apesar de ter passado muito próximo, pois esteve na praça onde estava localizada a Casa de Câmara.

É preciso observar, todavia, que um naturalista no Brasil despenderia a maior parte do seu tempo com as plantas, a geologia, os animais. Especialmente em Minas, ocupar-se-ia com os minerais. Nos três dias que em Ouro Preto esteve, o viajante relatou que teve *bastante tempo para visitar todos os lugares interessantes e fazer pequenas excursões*

---

<sup>244</sup> Zenha (2006, p.367) analisa a produção de imagens impressas no Brasil, durante o século XIX. Litogravuras produzidas no período teriam contribuído para civilizar as elites do Império e para criar uma identidade da nação, a partir da disseminação de alguns símbolos nacionais. Inicialmente voltada para a reprodução da natureza exuberante, dos tipos brasileiros, a partir da década de 1850, *quando a produção de imagens impressas sofreu significativo impulso no Brasil, litogravuras e fotografias representando o desenvolvimento do progresso e da civilização do país ganharam espaço (...)* Neste momento, *a paisagem urbana da corte imperial passava a freqüentar, na forma de álbuns, e litogravuras avulsas, os salões da elite brasileira (...)*. Segundo a autora, a arquitetura do Rio de Janeiro era retratada como símbolo de civilidade e progresso. Imagens dos prédios do Banco do Brasil, do Hospital da Beneficência Portuguesa, da Casa de Misericórdia e do teatro passaram a circular pelo Império. Tal informação reforça nossa hipótese de que o teatro da Corte era forte referência para os ouro-pretanos.

*pelos arredores*. Provavelmente, tais excursões aos arredores lhes foram mais produtivas.<sup>245</sup>

Esse é, também, o caso de George Gardner, naturalista escocês, que, segundo Milton Amado, na tradução do livro de George Gardner, veio para o Brasil em 1836 e aqui ficou até 1841, realizando um trabalho de identificação de espécies animais e vegetais.<sup>246</sup> Gardner também esteve em Ouro Preto por três dias e fez o seguinte relato sobre a cidade:

Tem grande número de bonitos edifícios, tais como o palácio do governo provincial, grande e sólida construção de pedra, em uma das faces de uma vasta praça, cujo lado oposto é formado pela câmara municipal e a cadeia, outro edifício igualmente belo. Um pouco abaixo ficam as casernas, que são as melhores que já vi no interior. O tesouro é também boa e sólida construção de pedra, mas não se vêem com destaque por estar em lugar baixo e em rua estreita. A cidade tem seis grandes igrejas, a mais bela das quais, a de Nossa Senhora do Carmo fica na cidade alta, não longe da cadeia (p.228-229).

Analisando o percurso feito pelo viajante, que observou a Igreja de Nossa Senhora do Carmo como a mais bela entre todas da cidade, sabemos que Gardner passou praticamente em frente ao teatro e ainda assim não o notou. Diferente de Burmeister, Gardner não faz nenhum comentário sobre o teatro em Ouro Preto. Mesmo considerando que o interesse desses viajantes não era o de conhecer a fundo a cidade e seus costumes, o fato de terem observado a suntuosidade de alguns edifícios da cidade e não terem percebido o teatro reafirma o quanto discreta era sua fachada, revelando muito pouco do *status* que um teatro deveria impor na cena urbana de uma capital, segundo as aspirações da elite brasileira de meados do século XIX.

Um edifício teatral, nas últimas décadas do século XVIII, momento em que não existiam prédios como esse na América Portuguesa, atendia às expectativas dos Colonos

---

<sup>245</sup> O trecho a seguir é bem representativo dos interesses desse viajante ao visitar Ouro Preto: *Depois de visitar a cidade e todos os lugares que me poderiam despertar interesse, resolvi percorrer os arredores, mas sem a preocupação de entrar em maior contacto com os mineiros. Evitei também, propositadamente, a aproximação com os poderes públicos, pois nada deles me interessava. De que me poderia servir apresentar minas[sic] homenagens ao presidente da Província? Certo que não veria nada de novo e perderia ainda algumas horas em salas de espera, com todas as cerimônias da apresentação e caminhadas de um lado para outro, tempo esse que eu poderia empregar de maneira mais útil. Visitei, entretanto, o engenheiro-chefe da Província, o Sr. Halfeld, um alemão nato que prestara grandes e relevantes serviços ao país na construção de estradas e estudos topográficos. Graças à gentileza desse patricio, foi-me possível conhecer uma interessante coleção de minerais provenientes das várias regiões da Província, onde florescia a mineração, e que era de grande interesse para mim (BURMEISTER, 1980, p.230).*

<sup>246</sup> Gardner comentou que chegou a Ouro Preto, em 3 de outubro. Acreditamos que o ano foi 1840, pois, quando por Minas passou, sua viagem já estava terminando, e sua chegada na Inglaterra tem a data de 10 de julho de 1841.

que criavam ali um espaço de sociabilidade, frequentado por essa classe, para que se assemelhassem às elites europeias. Em meados do século XIX, esse edifício já não servia aos interesses de outra elite dominante, que seguia os passos da Coroa. Segundo Mattos (1994, p.87-88),

Em sua ação, a Coroa procede a uma expansão horizontal da classe senhorial. De um lado, a Coroa une aos interesses agrários, mercantis e burocráticos que se expandiam com a lavoura cafeeira aqueles detentores de monopólios que, de modo e em graus diversos, haviam se constituído nas demais regiões e mesmo na região da agricultura mercantil – escravista, fazendo-os superar, muitas vezes, as atitudes de desconfiança que nutriam em relação ao aparelho de Estado desde o tempo da luta contra a antiga metrópole. Em sua ação, **a Coroa procede a uma expansão horizontal da classe senhorial**. De outro lado, ela atrai para a órbita dos interesses da classe senhorial aqueles elementos que, no Império escravocrata, detêm uma única propriedade, a de suas pessoas, **procedendo assim a uma segunda expansão, verticalmente**. Entenda-se, todavia, que levar a cabo esta dupla expansão não significa apenas e nem principalmente obter uma submissão, e sim **proceder a uma incorporação, a qual se apresentava, nos termos da própria proposta iluminista, como a difusão de uma civilização** (MATTOS, 1994, p. 87-88, grifos meus)

Como “agentes centralizadores” do governo Imperial, os homens dessa elite dirigente dominante de Ouro Preto pretendiam contribuir para a expansão horizontal e vertical da classe senhorial. Buscavam incorporar pessoas do Povo e da Plebe. Para tanto, a antiga casa de espetáculos tornava-se apertada, medíocre e inadequada. Tal incorporação pressupunha distinções sociais bem marcadas.<sup>247</sup>

\*\*\*\*\*

Em 1861, como mencionamos anteriormente, uma sociedade dramática ofereceu 1:000\$000 (um conto de reis) como contribuição para a realização de melhoramentos do teatro da capital e solicitou ao governo provincial que provesse o restante das despesas que seriam necessárias para a realização da reforma. O ofício enviado por essa sociedade ao presidente da província, ainda que escrito no início da década de 1860, leva-nos a algumas reflexões. Vamos à ele:

---

<sup>247</sup> Falaremos sobre isso no próximo capítulo.

Illmo. Exmo. Snr. Huma das mais palpitantes necessidades que de há muito se fâsem sentir nesta Cidade, é a d'hum Theatro, em o qual, á par de hum innocente recreio se offereça a população salutaes exemplos de San moral. Entre os muitos melhoramentos materiaes annualmente decretados pela Assembléa Provincial figura nas leis de orçamento a concessão do necessário credito para a construção de hum novo theatro. A penúria dos cofres Provinciaes, e os enormes encargos que sobre elles pesarão, não pemettirão jamais a realização d'esta obra.

Essa carta se inicia lamentando a falta de um teatro na cidade de Ouro Preto. Apesar do empenho do presidente da província da época, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, a reforma realizada em 1856 não foi suficiente. Em 1857, sua estrutura era questionada e, quatro anos depois, o remetente desse ofício constatava que há muito se desejava um novo teatro para Ouro Preto. Esse desejo se materializou na lei de orçamentos, decretada pela Assembléa Provincial em 1854, que previa despender o recurso necessário para a construção desse novo edifício. Mas, a lei não foi concretizada por causa da falta de recursos do governo provincial e, como mencionamos, por não ser essa reforma uma prioridade da elite dirigente como um todo.

Isso nos remete ao caráter heterogêneo da elite dirigente e intelectual ouro-pretana, como pudemos observar. Era comum a busca pela civilização, mas essa elite era diversa em relação aos caminhos que a província deveria seguir para alcançá-la. No que se refere aos investimentos na arte e, mais especificamente, no teatro, como estratégia educativa, percebemos que há poucas ou fracas vozes nesse sentido.

No excerto do ofício da Sociedade Dramática, fundada na década de 1860, o teatro foi afirmado como um inocente recreio, mas a ele foi acrescentada a função de oferecer à população exemplos *de san moral*. Esse é o primeiro indício que encontramos, na documentação relativa à Ouro Preto, que explicita a função educativa da arte dramática, que ensinava ao expor nos palcos exemplos da boa moral. O presidente da província, Vasconcelos, não fez menção à função educativa do teatro em seus relatórios, isso também não foi dito nas discussões da sessão ordinária da Assembléa Legislativa. O teatro, na documentação que trabalhamos, é visto como um divertimento lícito; em alguns momentos, é recebido como dispensável e um estorvo para o orçamento da província.

No próximo capítulo, trabalharemos com fontes que nos informam que membros da oposição estavam à frente do fomento das apresentações teatrais em Ouro Preto, durante a década de 1850. Talvez por ser uma iniciativa da oposição, o financiamento do teatro e até a menção ao assunto, durante as reuniões da assembléa, eram recalcados. Estava nas mãos

da oposição um elemento urbano único, considerado lícito e que simbolizava ilustração, civilidade. Entretanto, não encontramos nos jornais críticas a essa atividade. Se a oposição realizava espetáculos teatrais na capital, porque não era criticada publicamente, assim como eram criticadas suas ações na imprensa e no governo?

De qualquer forma a presença de um argumento como esse, numa carta que solicitava recursos ao governo provincial, para a reforma do edifício teatral, mostra que, além dos membros da sociedade dramática que enviaram a carta, parcela da elite dirigente ou validava a função educativa atribuída ao teatro, ou, por mais que não acreditasse no potencial pedagógico dos espetáculos, entendia o valor simbólico dessa ideia. O governo imperial e a elite fluminense, naquele período, muito apostavam nos espetáculos dramáticos como formadores de uma nação civilizada, esse argumento era reafirmado, pelas autoridades, através das leis e periódicos publicados no Império.

Enfim, membros da elite dirigente dominante ouro-pretana se mostravam bastante preocupados em construir um novo teatro, ou, ao menos, melhorar o aspecto do edifício teatral da capital. Buscava-se criar um espaço, nos moldes do teatro da Corte, que simbolizasse a civilidade e a ilustração daquela sociedade, que demarcasse lugares sociais e que possibilitasse o encontro, a troca de afetos e desafetos, o divertimento, enfim, que se figurasse como um espaço de sociabilidade. O teatro pensado como estratégia educativa explicitamente<sup>248</sup> pouco apareceu na documentação até aqui analisada.

---

<sup>248</sup> Não ignoramos o potencial educativo do teatro como edifício e lugar de sociabilidade. Porém, aqui nos referimos a uma intenção educativa, explicitada no movimento da censura, na tentativa de controlar ou preparar o espetáculo, o texto dramático e a encenação.

## **CAPÍTULO IV – AMADORES, ASSOCIAÇÃO E COMPANHIAS DRAMÁTICAS EM OURO PRETO, DÉCADA DE 1850**

Através das análises feitas até o momento, pudemos perceber que, em Ouro Preto, havia diferentes opiniões em relação à arte dramática. Alguns homens da elite dirigente vislumbravam alcançar a civilização através do desenvolvimento da agricultura e das técnicas fabris, que gerariam riquezas para a província. Não negavam que o teatro era sinal de ilustração e civilidade, mas o consideravam supérfluo, um investimento inadequado para o momento de Ouro Preto.

Existiam, também, aqueles empenhados em reformar o velho teatro ou construir um novo edifício teatral na capital. Uma parcela da elite dirigente percebia a necessidade de criar, na cidade, espaços que propiciassem “divertimentos lícitos” aos ouro-pretanos. Assim, o teatro era visto como uma boa alternativa, pois também sinalizava civilidade e ilustração. Para tanto, esse espaço deveria ser uma construção digna da presença da elite ouro-pretana. A preocupação inicial, portanto, era oferecer um lugar de sociabilidade que se impusesse na cena urbana, assim como os teatros da Corte. Pouco se preocupava com o conteúdo desse “divertimento”. Em meados da década de 50, esses homens começaram a investir na contratação de companhias dramáticas e nas noites de teatro propriamente ditas.

Outros, de alguma maneira, esforçavam-se para oferecer peças teatrais consideradas de qualidade. Eles, talvez, acreditassem no seu potencial educativo, ou reconheciam nisso a moeda de troca por um reconhecimento público de sua civilidade, educação, ilustração; ou ainda por interesses econômicos. Trabalhar com o teatro poderia ser uma forma de sobreviver; alguns poderiam viver da arte dramática.

Em Ouro Preto, as iniciativas para realizar espetáculos partiam do governo provincial, de particulares que se organizavam em associações, grupos amadores e de companhias teatrais que arrendavam o teatro por algum tempo, na cidade.

### **4.1 A Sociedade Dramática União Ouro-pretana**

Associações<sup>249</sup> com finalidades culturais e pedagógicas surgem juntamente com grupos filantropos; com promotores do desenvolvimento industrial, de técnicas fabris e

---

<sup>249</sup> São poucos os trabalhos que se ocupam em pesquisar as sociedades existentes durante o século XIX. Marco Morel (2005) investigou como as associações participavam das transformações do espaço público. O autor fez um panorama desse fenômeno no Rio de Janeiro de 1808 a 1840. Das pesquisas que encontramos que tratam sobre o assunto, esse trabalho foi o que mais se aproximou das marcas deixadas por sociedades

agrícolas, a partir da estratégia das Regências para enfraquecer associações, que tinham objetivos explicitamente políticos. Segundo Marco Morel (2005), para tanto as Regências estimulavam *atividades institucionais de filantropia, desenvolvimento econômico e da pedagogia civilizadora* (MOREL, 2005, p.280). A ideia era *abafar os embates políticos e valorizar o progresso econômico dentro da ordem social* (MOREL, 2005, p.279). Apesar de ter sido uma proposta dos governos regenciais, para o autor, o incentivo, por parte do governo imperial, à formação de associações filantrópicas; de desenvolvimento econômico; e com finalidades pedagógicas, teve mais expressão na chamada política de conciliação dos anos 1850, período que interessou para a pesquisa. Anúncios e notícias publicadas nos jornais e documentos do Arquivo Público Mineiro indicam-nos a presença de sociedades dramáticas em Ouro Preto, nos anos de 1851, 1852, 1856 e 1861. Eram associações com fins culturais e tinham o objetivo de promover o teatro na cidade de Ouro Preto.

O nome da Sociedade Dramática União Ouro-pretana é citado em jornais de 1851,<sup>250</sup> 1855<sup>251</sup> e de 1856.<sup>252</sup> Embora, no documento que encontramos, datado de 1852,<sup>253</sup> conste apenas Sociedade Dramática Ouro-pretana, é possível que essa tenha sido a mesma sociedade que atuou entre os anos de 1851 e 1856. Na documentação localizada,<sup>254</sup> de 1861, há dados sobre outra associação, pois a fonte nos informa que tal sociedade teria sido criada “recentemente”. Portanto, certamente, já não seria a mesma que atuou em Ouro

---

dramáticas ou por *associações com finalidades culturais*. Morel localizou agremiações filantrópicas de estrangeiros, maçônicas, sociedades políticas, sociedades culturais, de tipo pedagógico e civilizador, associações profissionais – chamadas por Ronaldo Pereira de Jesus (2007) de mutuais. JESUS (2007) localizou, nos documentos relativos às “sociedades”, no Fundo *Conselho de Estado*, Arquivo Nacional (RJ), no período entre 1860 e 1887, registros de sociedades existentes na cidade do Rio de Janeiro, fundadas ou que tiveram seus estatutos modificados no período. O autor agrupou as associações, criando as seguintes tipologias: Sociedades Beneficentes; Irmandades; Sociedades Religiosas; Sociedades Literárias e de Instrução; Sociedades Científicas; Sociedades Dramáticas, Recreativas e Desportivas; Caixas Previdenciárias e Montepios; Seguradoras e Cooperativas. No entanto, seu trabalho teve como foco as associações mutuais. Em breve levantamento dos estudos recentes sobre o fenômeno associativo no Brasil do século XIX, constatou que os trabalhos nesse sentido privilegiam as Irmandades Religiosas, Sociedades Beneficentes, Corporações de Ofícios e as Associações Mutuais ou de ajuda mútua. As pesquisas que investigaram tais associações são: Viscardi (2004a, 2004b, 2005<sup>a</sup>, 2005<sup>b</sup>); Silva (1999, 2000, 2005); Batalha (2004); Kuschnir (1996); Luca (1990). Marilaine Soares Inácio Gomes, integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação, da Faculdade de Educação – UFMG e aluna do programa de Pós graduação, desenvolve pesquisa de doutorado sobre as sociedades políticas e a escolarização em Minas Gerais, durante o século XIX

<sup>250</sup> “O Conciliador”, nº 236, de 23 de agosto de 1851, p.4; “O Conciliador”, nº 280, de 22 de novembro de 1851, p.1. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em: dezembro de 2008.

<sup>251</sup> “O Bom Senso”, nº344, de 06 de setembro de 1855, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em janeiro de 2009.

<sup>252</sup> “O Bom Senso”, nº 464, de 27 de novembro de 1856, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>253</sup> Acervo do Arquivo Público Mineiro, SP PP<sup>1</sup><sub>7</sub> cx02 Doc. 27.

<sup>254</sup> Acervo do Arquivo Público Mineiro, SP PP<sup>1</sup><sub>7</sub> cx02 Doc. 30.



Preto, na primeira metade da década. Porém, Luiz José d'Oliveira Junior e Carlos Fortunato Meirelles aparecem como membros dos dois grupos. Teremos como foco a sociedade que existiu durante a década de 1850.

A Sociedade Dramática União Ouro-pretana era administrada por um Presidente e uma Diretoria. Reunia seus sócios em sessões, nas quais eram discutidas e planejadas ações em prol do teatro e, eventualmente, nomeadas comissões responsáveis por concretizar as decisões da associação.<sup>255</sup> É possível que, assim como a “Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos”, que existiu na Corte, durante o período das regências, citada por Morel (2005), os associados da sociedade dramática de Ouro Preto dividissem despesas e lucros arrecadados nas apresentações que promoviam. A associação poderia, ainda, utilizar, como o viajante austríaco Pohl identificou em 1820,<sup>256</sup> o sistema por assinaturas, ou seja, os sócios / assinantes pagariam uma quantia, anualmente ou mesmo mensalmente, o que, nas noites de apresentações, dar-lhes-ia direito a bilhetes de acesso ao teatro. Os três anúncios de apresentações teatrais organizadas pela sociedade, que encontramos, mandavam os *sócios procurarem boletos em casa do thesoureiro*<sup>257</sup> da sociedade ou em mãos daquele que havia assinado o anúncio. A associação não era capaz de sustentar suas atividades somente com a contribuição de seus sócios e, por vezes, solicitou do governo provincial auxílio para o que planejava e desenvolvia.

Quem eram os membros das sociedades dramáticas de Ouro Preto? Que relações esses homens estabeleciam com a sociedade Ouro-pretana? Cesario Augusto Gama foi presidente da Sociedade Dramática União Ouro-pretana em 1852; Antônio de Assis Martins e Antônio Xavier da Silva foram sócios no mesmo ano. Luiz José d'Oliveira Junior<sup>258</sup> foi tesoureiro em 1851; além disso, aparece como sócio em 1856, assim como

---

<sup>255</sup> Essas conclusões foram baseadas nos trechos dos seguintes documentos: o ofício assinado pelo Presidente da Sociedade Dramática e dirigido ao presidente da província, em 5 de julho de 1852, inicia-se da seguinte forma: *Tendo a Sociedade Dramatica Ouro pretana, em sessão de 4 do corrente deliberado nomear uma comissão que em nome da mesma vá a pesença de V.Excia (...)*. Acervo do Arquivo Público Mineiro, Notação: SP PP<sup>1</sup> cx 02 Doc. 27. Outro ofício, lido na sessão ordinária da Assembléia Provincial de 6 de setembro de 1851, que teve a ata correspondente publicada no jornal: “O Conciliador”, nº 280, de 22 de novembro de 1851, é descrito da seguinte forma pelo deputado que o leu: (...) *membros da directoria e mais sócios da sociedade Dramatica – União Ouropretana – pedindo uma (...)*.

<sup>256</sup> Em dezembro de 1820, o austríaco Johann Emanuel Pohl esteve em Vila Rica e registrou que os camarotes eram adquiridos por assinaturas anuais e que havia espetáculo uma vez por semana (POHL, 1827/1976, p.399).

<sup>257</sup> “O Conciliador”, nº 236, de 23 de agosto de 1851, p.4, Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em dezembro de 2009. “O Bom Senso”, nº 464, 27 de fevereiro de 1856, p.4, Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>258</sup> Consideramos que Luiz José d'Oliveira e Luiz José d'Oliveira Junior são nomes que se referem à mesma pessoa, pois temos indícios de que o pai desse sujeito teria o seguinte nome: Luiz José d'Oliveira Matta. Acervo do Arquivo Público Mineiro SP CMOP131 cx 02: pacotilha 12 – Lei nº 850.

Carlos Fortunato de Meirelles,<sup>259</sup> que também anunciou um espetáculo em nome da sociedade em 1855.<sup>260</sup>

Cesario Augusto Gama atuou em Ouro Preto, em diversas instâncias. Adquiriu uma tipografia em agosto de 1850, que publicava todo tipo de escritos sob a rubrica “A Gama”.<sup>261</sup> Em novembro, juntou-se a José Rodrigues Duarte, fundando a “Typografia de Duarte e Gama”,<sup>262</sup> onde eram impressos os jornais de oposição: “O Apóstolo” e “O Itamontano.”<sup>263</sup> É possível que Gama fosse o responsável pela redação dos exemplares desses periódicos, publicados a partir de novembro de 1850, pois em 02 de setembro 1851, escreveu uma correspondência ao redator d’ “O Conciliador”, em que se defendia da acusação de que estaria publicando calúnias sobre a vida pessoal de homens que defendiam o governo. A carta começa com os seguintes termos:

Sr. Redactor do Conciliador. – Como se attribue quase sempre, e erradamente, á redacção de um jornal tudo quanto n’elle se publica, eu julgo dever arredar de mim toda a odiosidade que d’ali resulta, declarando solemnemente, que em tempo algum sahio de minha Penna artigo, communicado ou correspondência que ferisse, ainda de leve a reputação de qualquer de meus concidadãos (“O Conciliador”, nº 242, de 04 de setembro de 1851).<sup>264</sup>

O nome do periódico em questão não foi citado na correspondência, mas podemos afirmar que se tratava d’ “O Itamontano” ou d’ “O Apóstolo”. Cesario A. Gama assumiu seu pertencimento ao *partido que faz[ia] opposição à política (...) dominante*, naquele momento. Porém, afirmou que seus escritos *jamais excederão os limites da censura rasoavel*<sup>265</sup> e que se ocupava *sempre muito mais com as cousas do que com as pessoas*.<sup>266</sup>

---

<sup>259</sup> Consideramos Carlos Fortunato Meirelles o mesmo homem que é nomeado em outro documento como Fortunato Carlos Meirelles.

<sup>260</sup> “O Bom Senso”, nº 344, de 06 de setembro de 1855, p. 4 Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>261</sup> Arquivo Público Mineiro – SP CMOP<sup>1</sup><sub>10</sub> cx 03 pacotilha 05, OP Tipografia 07 de ago. 1850.

<sup>262</sup> Arquivo Público Mineiro – SP CMOP<sup>1</sup><sub>10</sub> cx 03 pacotilha 06, OP Tipografia 18 de nov. 1850.

<sup>263</sup> Acreditamos que, a partir de novembro de 1850, quando Cesario Augusto Gama fundou, com José Rodrigues Duarte, a tipografia “Duarte & Gama”, esses dois periódicos estavam sob a responsabilidade desses sujeitos. Infelizmente, o único exemplar d’O Itamontano existente no Arquivo Público Mineiro é de 1848, e não foram localizados exemplares d’ “O Apóstolo”.

<sup>264</sup> “O Conciliador”, nº 242, de 04 de setembro de 1851, p. 4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>265</sup> Essa atitude do redator evidencia a continuidade do controle que se iniciou na última Regência e que culminou na proclamação do segundo Império. Durante esse período, o governo imperial buscava controlar e impor limites à imprensa, a partir do esforço de *deter a expansão dos periódicos mediante legislação controladora, mas também de repressão, como ameaças, prisões e até assassinatos de redatores* (MOREL, p.211, 2005).

Cesario A. Gama fundou também um estabelecimento litográfico em Ouro Preto, em dezembro de 1850.<sup>267</sup>

Estamos diante de um “homem de letras”, inserido num contexto em que o governo da opinião pública,<sup>268</sup> estabelecida na razão crítica e na opinião da maioria se sobrepunha à soberania do imperador, ao mesmo tempo em que o poder dominante buscava forjar, na figura do imperador D. Pedro II, o lugar dessa razão crítica, legitimada por uma suposta vontade da maioria. A imprensa, então, se configurava como importante instrumento de transformação social e, por outro lado, de legitimação do pensamento político dominante. É importante sublinhar o investimento desse sujeito para manter e sofisticar, através da litografia, a impressão de materiais escritos e de imagens em Ouro Preto. Buscava, com isso, inserir-se e incluir as suas ideias no debate público.<sup>269</sup> Isso evidencia uma intensa atuação de Gama na cena política de Ouro Preto, que também está explícita no grande número de matérias veiculadas pelos jornais da situação, “O Conciliador” e “O Bom Senso”, os quais contestavam as publicações de sua tipografia.

Não existem mais exemplares dos jornais impressos na tipografia de Cesario Augusto Gama. Dos periódicos da situação, chegaram aos nossos dias muitos exemplares. A conservação de documentos está diretamente ligada aos interesses daqueles que o produzem. Geralmente, as pessoas que pertenciam aos órgãos governamentais tinham mais possibilidades de preservar os documentos que retratavam o pensamento e a história que lhes interessava guardar. Isso explica, também, porque não restaram muitas fontes sobre a sociedade dramática. Por não ser um órgão do governo, essa sociedade não produzia

<sup>266</sup>“O Conciliador”, nº 242, de 04 de setembro de 1851, p. 4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>267</sup> Arquivo Público Mineiro – SP CMOP<sup>1</sup><sub>10</sub> cx 03 pacotilha 07, OP Litografia 05 de dez. 1850. Segundo Zenha (2006), essa técnica permitiu que *as imagens desenhadas diretamente na pedra fossem impressas na mesma escala que os textos reproduzidos através do emprego da tipografia, tornando desnecessário o procedimento de “esculpir” o metal ou a madeira que a gravura requeria. Os principais periódicos ilustrados europeus empregavam a xilogravura de topo (gravure sur bois debout) devido à possibilidade de integrar o bloco de madeira à caixa tipográfica, de forma que a imagem era impressa no corpo do texto, facilidade que a pedra litográfica não apresentava. Já no Brasil, as litogravuras gozaram de uma quase exclusividade no mercado das imagens impressas. Até mesmo os periódicos ilustrados, que obtiveram relativo sucesso, imprimiram suas imagens e respectivas legendas em litogravuras. Essas eram apresentadas na forma de encartes avulsos, ou eram impressas no verso de páginas cujos textos haviam sido compostos tipograficamente* (ZENHA, 2006, p.355).

<sup>268</sup> Conforme o que apresentamos na Introdução desta dissertação, estamos tratando a noção de “opinião pública”, assim como Marco Morel (2005), entendendo-a como uma concepção historicamente datada. O autor identificou duas concepções sobre a opinião pública, a primeira, *mais próxima da esfera literária, fundada na supremacia da razão* e a outra *mais coletiva e normativa, identificada à vontade da maioria* (MOREL, 2005, p.210).

<sup>269</sup> Não desconsideramos que esse sujeito é um representante de um grupo que corroborava suas ideias e formavam uma rede de relações tornando, assim, viável sua atuação em Ouro Preto.

documentos oficiais, fonte que se preservava naquele período. Somando-se a isso, a sociedade dramática era liderada por Cesário Augusto Gama do partido da oposição. Conseqüentemente, possivelmente, porque a atividade teatral que existiu em Ouro Preto, nos primeiros anos da década de 1850, estava ligada a tal associação, não restaram muitas fontes sobre ela. Aqui percebemos o motivo pelo qual não encontramos nos jornais anúncios e notícias de apresentações teatrais em Ouro Preto, nesse período, questão levantada no capítulo anterior, que começa a ser esclarecida.

O apagamento da história da sociedade dramática e as censuras sofridas por Gama, como redator, demonstram os limites de uma identificação da elite dirigente ouro-pretana com as ideias liberais. A presença da oposição, o respeito à liberdade de imprensa, que permitia a Gama assumir publicamente seu pertencimento a esse partido, eram possíveis na medida em que se buscava legitimar a política dominante através do fracasso do partido de oposição. A todo o tempo era exposta a situação “precária” desse partido, a falta de uma liderança, de adeptos, de coerência, oscilantes entre suas convicções para o “bem da nação” e seus interesses pessoais, inativos, tímidos, fracos ou indiferentes.<sup>270</sup> O pensamento dominante, de um governo imperial centralizador, regressista, estimava o governo da tribuna e da imprensa, a opinião pública, na medida em que eles reforçavam a noção de que o imperador e a Corte eram apatridários, detentores de uma sabedoria, capazes de tomar decisões para o bem comum: o bem da Nação. Segundo Mattos (1994), recorrendo à fala de um Saquarema,

(...) o poder do imperador “é emprestado, convencional, subordinado ao parecer e à vontade da Nação, que é a origem de sua superioridade artificial, e na qual exclusivamente reside a força real, a majestade verdadeira, e o poder sem condições. Só ela é soberana; só ela é augusta; só ela é perpétua; é perante ela que os reis devem inclinar-se respeitosa” (MATTOS, 1994, p.132).

A tribuna, a imprensa, enfim, a opinião pública, deveriam refletir a vontade da Nação, sintonizada com os valores e interesses do governo imperial, o que justificaria a autoridade do Imperador e a centralização do Estado. Buscava-se, portanto, provar, pela suposta inexistência de um partido de oposição atuante, a força e o poder do sistema

---

<sup>270</sup> Essas afirmações estão fundamentadas em diversas matérias publicadas pelos jornais “O Conciliador” e “O Bom Senso”. Há uma delas que merece destaque, por expor um longo lamento sobre a incompetência dos partidos de oposição. Tal matéria está localizada nas páginas 3 e 4, do exemplar nº 255, de 02 de outubro de 1851, na seção “O Conciliador”, sob o título; “O que é a oposição nesta província”.

monárquico, eleito pela opinião pública, reverenciado pela grande maioria da população mineira.

Cesario Augusto Gama também ocupou cargos públicos de destaque em Ouro Preto. Foi juiz de paz da paróquia de Ouro Preto de 1853 a 1865;<sup>271</sup> guarda livros; contador da Caixa Filial do Banco do Brasil em 1856;<sup>272</sup> deputado da Assembléia Legislativa de 1856 a 1863;<sup>273</sup> promotor de capelas e resíduos a partir de 1857<sup>274</sup>. A presença de Gama em importantes cargos da administração da província mineira demonstra que ele possuía uma rede de relações e uma posição social que o permitia criar estratégias para continuar atuando como membro do partido de oposição numa sociedade que se esforçava por controlar e cercear as manifestações contrárias ao governo, ou ainda fazer delas um exemplo do fracasso das ideias e investidas da oposição.

Outro membro da sociedade dramática, Luiz José de Oliveira Junior, foi vereador da Câmara Municipal de Ouro Preto em 1852<sup>275</sup> e presidente dessa casa em 1860;<sup>276</sup> membro da Liga Economica Ouro-pretana em 1855.<sup>277</sup> Temos poucos dados sobre a tal Liga Econômica. Ela poderia ser uma associação mutualista em que seus sócios investiam mensalmente, objetivando garantir proteção se, por ventura, o governo deixasse de realizar os pagamentos pelos serviços prestados por tais indivíduos; tratava-se de um amparo econômico. Poderia ainda se tratar de um grupo de sócios preocupados com o desenvolvimento econômico de Ouro Preto.

---

<sup>271</sup> Instrumento de pesquisa on-line dos “Arquivos e Coleções Particulares do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/acervo311.php?f=ACP000014>>. Acesso em 27 de maio de 2009, 19h.

<sup>272</sup> “O Bom Senso”, nº 374, de 07 de janeiro de 1856 p.4 Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

“O Bom Senso”, nº 389, de 10 de março de 1856 p.4, Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>273</sup> “Correio Oficial de Minas”, nº 319, de 30 de janeiro de 1860, “Interior” p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009. Instrumento de pesquisa on-line dos “Arquivos e Coleções Particulares do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/acervo311.php?f=ACP000014>>. Acesso em 27 de maio de 2009, 19h.

<sup>274</sup> Ofício de justiça da Província de Minas Gerais com provimentos vitalícios, de 150\$000 (cento e cinquenta contos de réis). Arquivo Público Mineiro – SP PP<sup>1</sup><sub>43</sub> cx 02 1841-1874.

<sup>275</sup> Arquivo Público Mineiro – SP CMOP<sup>1</sup><sub>3</sub> cx 02 pacotilha 03.

<sup>276</sup> “Correio Oficial de Minas”, nº 349, de 21 de maio de 1860, p.2, Editaes da “Camara Municipal de Ouro Preto”; “Correio Oficial de Minas”, nº 333, de 22 de março de 1860 p. 3 Editaes da “Camara Municipal de Ouro Preto”. Disponíveis em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>277</sup> “O Bom Senso”, nº 331, de 19 de julho de 1855 p.4, Anuncios: *A directoria da Liga Economica Ouro-pretana faz sciente, que não podendo o sr. João Elenterio de Carvalho, por causa de suas occupações e viagens que tem à fazer, continuar com a agencia da mesma liga, foi esta transferida para o sr. Luiz José de Oliveira Junior, com quem d’ora em diante se deverão entender todos aquelles que quizerem pertencer à mesma Liga, manifestando sua intenção pela previa entrada dos fundos correspondentes ás despezas mensaes de cada um, conforme o plano existente em poder do referido ser. Oliveira. Ouro Preto 17 de julho de 1855.* Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em janeiro de 2009.

Em maio e junho de 1853, Luiz José de Oliveira Junior anunciou, n' "O Bom Senso", que estaria vendendo a obra do padre Antônio Vilela de Araujo sobre agricultura, em sua casa.<sup>278</sup> O anúncio oferecia descontos para aqueles que comprassem mais de vinte exemplares. Certamente, Luiz José tinha em vista um público que compraria esses livros, visto que estabelecer aulas de agricultura na província era uma aspiração de alguns deputados da assembléia legislativa. Seu objetivo então, possivelmente, era atingir professores, liceus empenhados em qualificar a juventude mineira para desenvolver o que se acreditava ser um potencial econômico da província: a agricultura.<sup>279</sup> Esse tipo de atitude poderia ter sido motivada pelo interesse em lucrar com a venda dessas obras e / ou, ainda, caracterizava uma preocupação com o desenvolvimento da economia local.

Luiz José de Oliveira Junior engajava-se em associações; ocupava cargos administrativos no governo municipal: era sócio e tesoureiro das sociedades dramáticas que existiram em Ouro Preto, na década de 1850 e nos primeiros anos de 1860. As instâncias com as quais esse sujeito se envolveu nos sinalizam para um determinado pertencimento social. Falamos de um homem da elite dirigente ouro-pretana, imerso nas questões sociais, culturais e políticas de sua época, que se mobilizava em busca de transformações sociais, através de suas redes de contatos estabelecidas, ou simplesmente que buscava viver *dignamente*.

Esse é um breve perfil de dois membros da sociedade dramática de Ouro Preto, dois sujeitos que compunham a diretoria dessa sociedade, o que é indicativo da presença da elite política e intelectual ouro-pretana em uma agremiação que objetivava promover a atividade dramática com um caráter educativo. Contudo, não exclui a possibilidade de que artistas e outras pessoas envolvidas com o teatro na cidade integrassem a lista de sócios.

Morel (2005, p.288) acredita que, a partir de 1830, vivia-se um momento em que se priorizava o bem-estar material, *entendido como determinada concepção de progresso e desenvolvimento em detrimento da política: como se ambos estivessem separados*. Para o autor, surgiam novas formas de fazer política, através das associações e da imprensa. As

---

<sup>278</sup> "O Bom Senso", n° 135, de 09 de maio de 1853, p.4, Anúncios. "O Bom Senso", n° 137, de 16 de junho de 1853, p.4, Anúncios. Disponíveis em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>279</sup> Uma correspondência assinada pelo pseudônimo: "O Lavrador", publicada n' "O Bom Senso", n° 149, de 28 de Julho de 1853, elogiava a Assembléia Mineira pela criação da escola normal d'agricultura e recomendava a obra do padre Vilela como um ótimo folheto para ajudar mestres estrangeiros, que não conheciam as especificidades do clima e do solo mineiros, em seus ensinamentos. O autor da carta não cita quando tal escola foi criada, mas é possível que a iniciativa de Luiz José de Oliveira Junior, em maio e junho do mesmo ano, tenha sido inspirada na criação dessa escola. Resta-nos questionar se essa correspondência, publicada em julho, divulgando a obra de Vilela, não teria sido enviada por esse sujeito e/ou seus possíveis sócios.

atuações de Gama e Oliveira em Ouro Preto evidenciam uma continuidade, na década de 1850, desse movimento, iniciado nos primeiros anos de 1830, além de nos fornecerem uma pista do que significava a sociedade dramática naquela cidade: meio de sociabilidade, de atuação política, de transformação da realidade. Segundo Morel,

(...) as associações filantrópicas e/ou pedagógicas transformavam também, e efetivamente, a cena pública. Nesta perspectiva, as associações que trabalhavam de forma não secreta, de forma publicitária (em seu sentido etimológico), ainda que não se apresentassem como políticas, alteravam também as formas organizacionais das sociedades políticas. A publicização das associações ganha contornos mais visíveis nos impressos a partir dos anos 1830 (MOREL, 2005, p.287).

Como já dissemos, não existem mais exemplares dos periódicos publicados na tipografia de Cesario Augusto Gama. Provavelmente, a *publicização* da Sociedade Dramática União ouro-pretana acontecia com mais intensidade nessas folhas. No entanto, os jornais da situação não puderam ficar indiferentes à atuação dessa associação, publicando alguns anúncios, o que é indicativo do poder dos homens envolvidos com essa sociedade, da importância de sua atuação, através do teatro como meio de difundir ideias em Ouro Preto, da tribuna, da imprensa e de algumas estratégias utilizadas por esse grupo para ser notado.

Para Machado de Assis,<sup>280</sup> o teatro, assim como a imprensa e a tribuna, era importante meio de transformação da sociedade. Precisamos nos perguntar se a elite intelectual e dirigente de Ouro Preto, ou parte dela, tinha a mesma percepção sobre a função desses mecanismos na sociedade. De acordo com o escritor brasileiro, o teatro se diferenciava da tribuna e da imprensa. Elas eram instâncias *de proclamação e educação pública*, enquanto o teatro era considerado pelo autor como um *canal de iniciação*. Nas suas palavras,

(...) na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise. Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática (MACHADO DE ASSIS, 1859).<sup>281</sup>

<sup>280</sup> Machado de Assis, *Idéias sobre o teatro*. 1859 (Apud FARIA, 2001. p. 492).

<sup>281</sup> *Idem*.

É mais evidente, nas fontes a que tivemos acesso, um maior investimento dos ouro-pretanos na imprensa e na tribuna. Em relação ao teatro, não aparecem críticas nos jornais da situação sobre as apresentações realizadas pela sociedade dramática. Não encontramos disputas públicas, por exemplo, no que se refere a um conteúdo ideal das peças para serem encenadas em Ouro Preto. Na imprensa ou nas atas de sessões da Assembléia Provincial, não localizamos discussões sobre os dramas que deveriam ou não deveriam ser exibidos; encontramos apenas alguns breves elogios e nenhuma difamação. Por outro lado, os jornais muito se ocupavam em criticar o que era impresso pelos periódicos rivais. Por isso, é possível afirmar que a elite dirigente ouro-pretana entendia a função educativa e de transformação da imprensa e da tribuna. Mas apenas parte dessa elite concebia o teatro como meio de educação e transformação da sociedade. Homens como Cesario Augusto Gama, que investiam e atuavam nessas três instâncias, certamente, buscavam munir-se de mecanismos para educar e transformar a sociedade, acreditando no potencial educativo do teatro, da imprensa e da tribuna.

O teatro da cidade seria, então, tranquilamente, ocupado pela sociedade dramática? Se não havia disputas sobre o que deveria ser apresentado, o que acontecia em relação à utilização do edifício teatral? Considerado elemento urbano de distinção social, que conferia aos ouro-pretanos o *status* de uma sociedade civilizada e sendo o hábito de frequentar o teatro considerado traço de ilustração, como se dava a utilização desse prédio naquele período? Estaria aí o foco das maiores tensões em relação ao teatro em Ouro Preto?

O jornal “O Conciliador” publicou, em 23 de agosto de 1851, o anúncio da Sociedade Dramática União Ouro-pretana, sobre a apresentação do drama: “O homem da máscara negra”,<sup>282</sup> que se realizaria na cidade, naquele mesmo dia. Nos exemplares seguintes desse jornal, não há notícias nem críticas sobre essa noite de espetáculos, o que pode significar o empenho dos redatores de “O Conciliador” em dar pouca visibilidade à atuação daquela associação em Ouro Preto, ou ainda um descrédito na relevância daquela atividade.

A Sociedade Dramática União Ouro-pretana anunciou, no periódico “O Bom Senso”, de 06 de setembro de 1855, a encenação do drama “Luiz de Camões” e da farsa “O

---

<sup>282</sup> “O Conciliador”, n° 236, de 23 de agosto de 1851, p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2009.



juiz de paz da roça”, em *aplauso ao aniversário da Independência do Império*.<sup>283</sup> Em 13 de setembro do mesmo ano, o mesmo periódico deu notícias das comemorações, em Ouro Preto, pelo aniversário da independência; narrou os festejos *do costume*: salvas de artilharia, cortejo com as imagens de D. Pedro II e da imperatriz, Te-Deum na igreja Nossa Senhora do Monte do Carmo e a noite de espetáculo no teatro da cidade. Foram divulgados o nome do drama e da farsa apresentada; foram elogiados os atores pelo talento cênico, mas o nome da sociedade dramática foi ocultado. O destaque dado pela matéria é para a chegada do presidente da província ao teatro:

(...) anunciada por uma banda de muzica postada junta do mesmo para esse fim: em seguida e logo que foi descerrada a cortina do retrato de S. M. o Imperador que se achava à boca do theatro s. exc. de seu camarote deu vivas à Independência do Brasil, à Constituição política do Império á S. M. o Imperador, á Augusta Familia Imperial, que forão entusiastamente correspondidos (“O Bom Senso”, nº 345, de 13 de setembro de 1855).<sup>284</sup>

O presidente chegou ao teatro, acompanhado por uma banda de música. Realizou uma chegada marcante, como se precisasse ressaltar sua autoridade naquele local e momento. É possível que essa fosse uma programação somente dos dirigentes da província, que a sociedade dramática, organizadora da noite de espetáculos, nada soubesse a respeito? A localização do retrato do imperador, *à boca do teatro*, ou seja, na porta do teatro, provoca questionamentos. Tal retrato teria sido levado pelo grupo que chegou com o presidente ao teatro? O fato de ter sido descerrada sua cortina nesse local pode ser explicado pela intenção de atingir, também, as pessoas que estavam na rua e não entrariam na casa de espetáculos. Mas, já havia acontecido o cortejo com a imagem do imperador. Outra interpretação possível é a de que, mesmo para o presidente da província, entrar com o retrato de D. Pedro II, numa “festa”, realizada por uma sociedade que questionava o sistema monárquico, a centralização do poder imperial, não ocorreria sem consequências. Tal atitude causaria uma tensão que poderia por fim à tão importante comemoração do dia 7 de setembro, desvelando, em Ouro Preto, no lugar de uma sociedade composta pela maioria dos cidadãos fiel à D. Pedro II, uma capital provincial dividida entre ideias monarquistas e republicanas. À Sociedade Dramática União Ouro-pretana, era permitido

<sup>283</sup> “O Bom Senso”, nº 344, de 06 de setembro de 1855, p. 4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>284</sup> “O Bom Senso”, nº 345, de 13 de setembro de 1855, p. 2, na seção de opinião intitulada: “O Bom Senso”. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

ocupar o edifício teatral e concedido um espaço para anunciar a noite de espetáculos que organizava no jornal da situação, na medida em que tais concessões atendiam ao interesse do governo provincial.

Nº “O Bom Senso”, de 27 de novembro de 1856, a Sociedade Dramática União Ouro-pretana anunciou, para o dia 2 de dezembro, a apresentação do drama: “Hareadan Barba-roxa”.<sup>285</sup> Tal anúncio não mencionou o aniversário do Imperador que era comemorado nessa data, o que aconteceu com muita veemência nos anúncios de espetáculos que seriam apresentados no mesmo dia pelo grupo de Lourenço Corrêa de Mello, nos anos de 1857 e 1858.<sup>286</sup> Esses anúncios acrescentavam algumas atividades que seriam realizadas durante a prometida noite de festa, em que se reverenciaria D. Pedro II. O anúncio de 26 de novembro de 1857 convidava o público com os seguintes termos:

No dia 2 de dezembro p. futuro Natalicio de S. M. I. o Sr. D. Pedro II depois de uma excellente e linda ouvertura, será presente a Effige do mesmo Augusto Sr., e depois que s. exc. o sr. Presidente da província der os vivas do costume se cantarã o hynno Nacional. Em seguida subirá á scena o drama em 3 actos – O monge da Serra d’Ossa: nos entre-actos haverão mui bellas ouverturas; e finalizarã o espetáculo com divertimento variado (“Correio Official de Minas”, nº 89, de 26 de novembro de 1857, p.4).<sup>287</sup>

Por sua vez, a publicação da Sociedade Dramática União Ouro-pretana, sobre a apresentação, em 02 de dezembro de 1856, como já dissemos, não informava que tal apresentação seria uma comemoração pelo aniversário do imperador, nem previa vivas, hinos, exposição da imagem do imperador, etc. Tendo em vista o pertencimento ao partido de oposição de alguns membros importantes dessa sociedade, acreditamos que comemorar tal data não teria sido a intenção dos organizadores da noite de espetáculos. Talvez, ao ocupar o teatro da cidade, justamente nessa data, pretendia-se, inicialmente, dar visibilidade à atuação do grupo, pois um espetáculo, num dia como esse, não poderia ser ignorado pela imprensa. Além disso, ainda que não pudessem impedir tais comemorações, criavam possibilidades para se manifestarem, de alguma maneira, contra a situação, numa ocasião na qual a sociedade estaria atenta às atividades teatrais.

---

<sup>285</sup> “O Bom Senso”, nº 464, 27 de novembro de 1856, p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>286</sup> “Correio Official de Minas”, nº 197, de 25 de novembro de 1858, p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>287</sup> “Correio Official de Minas”, nº 89, de 26 de novembro de 1857, p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em fevereiro de 2009.

O periódico “O Bom Senso”, de 04 de dezembro do mesmo ano,<sup>288</sup> noticiou as festividades por ocasião do aniversário de D. Pedro II, em Ouro Preto, assim como, em 07 de setembro de 1855, a elite dirigente e intelectual, que defendia o governo imperial, se apropriou de tal apresentação ao participar e descrever as comemorações do aniversário de D. Pedro II na cidade de Ouro Preto. Sem citar a sociedade dramática, a matéria informou:

Depois de missa e Te-Deum na Capela do Carmo, fogos e vivas no passo da assembléia; A’ noite uma companhia particular levou á scena a excellente peça thetral, Hareadan Barba-Roxa, que foi brilhantemente representada perante um numerosissimo concurso. O acto começou pelo hymno nacional cantado por uma menina, e exposição da Effigie de S. M., á quem logo depois do hymno s. exc. deu os vivas do estylo que forão vivamente correspondidos. Com tanto maior rasão e entusiasmo deve o cidadão brasileiro regosijar-se com a continuação da preciosa vida do Sr. D. Pedro II. , quando é certo ser Ella a base sobre que assenta a prosperidade d’uma grande nação, base constituída e formada por um extraordinário conjuncto de variados talentos e virtudes, que na sua pessoa resplandecem (“O Bom Senso”, nº 465, 04 de dezembro de 1856, p.2).<sup>289</sup>

Ainda que a sociedade dramática não tivesse ensaiado e planejado a execução do hino; mesmo que o hino não tivesse sido entoado, seria possível controlar a presença de autoridades no teatro e suas manifestações pela continuação do sistema monárquico? Certamente, a associação não teria a pretensão de impedir a entrada do presidente da província, nem que ele desse os vivas do costume. Mas a administração de tal festa, tão importante para o Império, liderada por membros da oposição, já causava certo desconforto. É interessante notar que essas tensões não diziam respeito ao repertório encenado. As escolhas feitas pela sociedade e a atuação dos atores foram muito elogiadas nas notícias publicadas pelo periódico em questão. A disputa acontecia em torno da utilização de espaço teatral, ou ainda, disputava-se a liderança dessa atividade durante as celebrações de datas significativas para o Império.

É possível que a visibilidade dada a essa noite no teatro, através do anúncio e da notícia n’ “O Bom Senso”, e a permissão para utilizar o edificio teatral deveram-se à necessidade de garantir, em Ouro Preto, uma comemoração decente e a publicidade desse modo ilustrado com que foi celebrada data tão importante para o Império. Novamente, a participação da associação dramática, que contava com membros da oposição, foi apagada.

---

<sup>288</sup> “O Bom Senso”, nº 465, 04 de dezembro de 1856, p.2, seção “O Bom Senso”, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>.

<sup>289</sup> *Idem*.

Apesar de termos encontrado poucos registros sobre a atuação dessa sociedade dramática, eles são suficientes para afirmarmos seu empenho em realizar noites teatrais, recheadas com *diversos e variados divertimentos*<sup>290</sup>, bem como apresentações de dramas considerados de qualidade e nunca antes apresentados em Ouro Preto. É importante sublinhar que essas noites eram possivelmente ignoradas pela imprensa em outras ocasiões que não fossem ligadas às comemorações oficiais. Essas conclusões ajudam a compreender os motivos pelos quais não encontramos anúncios de espetáculos teatrais, nem críticas sobre sua apresentação nos jornais de situação, durante os cinco primeiros anos da década de 1850, como já dissemos no capítulo anterior. Com exceção do anúncio da sociedade dramática, de 1851,<sup>291</sup> e de uma apresentação, que supomos ter sido feita por amadores,<sup>292</sup> as peças teatrais descobertas foram apresentadas a partir do ano de 1855, período em que a cidade recebeu a visita de uma companhia dramática diamantinense. Nessa ocasião, alguns amadores realizaram apresentações, e o governo provincial contratou uma companhia para realizar apresentações periódicas na cidade, além de investir na melhoria do edifício teatral.

Esse também foi um investimento da Sociedade Dramática União Ouro-pretana. Como já mencionamos, em novembro de 1851 os membros dessa sociedade encaminharam um pedido, ao governo provincial, de uma quantia para realizar reparos no edifício teatral da cidade, como também para cobrir outros gastos. Tal solicitação foi lida na sessão ordinária da Assembléia Provincial, do dia 6 de setembro de 1851 e enviada à 2ª comissão de fazenda provincial.<sup>293</sup> Na sessão de 30 de setembro de 1851, durante a terceira discussão do orçamento da província, o deputado Athaide, representando doze outros deputados, previa o dispêndio de até 1:000\$000 (um conto de réis) *como socorro ou para melhoramento do teatro d'esta capital, como entender ser mais conveniente ao publico*.<sup>294</sup> Ainda que não tenha sido uma resposta direta ao pedido da sociedade, de alguma maneira, o governo provincial atendeu a uma das aspirações desse grupo, compartilhada com a elite política do partido dominante: dotar a cidade de um edifício teatral adequado.

---

<sup>290</sup> “O Conciliador”, nº 236, de 23 de agosto de 1851, p.4, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>.

<sup>291</sup> “O Conciliador”, nº 236, de 23 de agosto de 1851, p.4, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>.

<sup>292</sup> Falaremos dessa apresentação mais adiante.

<sup>293</sup> “O Conciliador”, nº 280, de 22 de novembro de 1851, p.2. Disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>.

<sup>294</sup> “O Conciliador”, nº 292, 17 de dezembro de 1851, p.2, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>.

Em 05 julho de 1852, a “Sociedade Dramática Ouro-pretana” enviou um ofício ao presidente da província, José Lopes da Silva Vianna, comunicando que, no dia anterior, havia deliberado uma comissão para ir à sua presença, com o objetivo de solicitar providência para que a aquisição do teatro fosse “menos precária”. Pedia, então, que se agendasse um dia e horário para a realização desse encontro. Esse ofício nos indica que, cerca de um ano e dez meses antes da já mencionada lei mineira nº 686,<sup>295</sup> que confiava à Presidência da Província a quantia necessária para converter em propriedade Provincial o teatro que existia na Capital, ser sancionada, a sociedade dramática de Ouro Preto já se organizava para viabilizar a compra do teatro, o qual, segundo seus membros, em 1852, era de “propriedade nacional”. E talvez essa iniciativa tenha culminado numa reação do governo que criou a lei citada. Esse dado reafirma que o fato desse edifício pertencer ao governo geral, apesar de não impedir o uso daquele espaço, dificultava sua utilização e manutenção e, por consequência, a realização da atividade teatral na cidade. O dado também nos indica a importância da atuação dessa associação naquela cidade, no sentido de promover a atividade teatral.

É possível que tal sociedade tenha existido durante o período de 1851 a 1856. Se a hipótese for verdadeira, sua atuação coexistiu com algumas iniciativas do governo e de particulares, como grupos amadores e companhias teatrais que por ali passaram ou ali se constituíram.

#### **4.2 Amadores e Companhias teatrais em Ouro Preto**

Lourenço Corrêa de Mello foi responsável por anunciar uma noite de espetáculos em Ouro Preto, no dia 04 de setembro de 1851. Através da publicação, convidava *a seus amigos a tomarem boletos mediante uma quota para satisfazer as despesas*.<sup>296</sup> Esses termos servem como pistas de uma iniciativa particular, provavelmente de amadores. Por que uma companhia teatral justificaria a cobrança de ingressos para o teatro? Esse pudor ao cobrar ingressos e a chamada para um público “amigo” fundamentam a afirmação de que se tratava de um grupo de amadores. Amigos seriam capazes de pagar por um espetáculo de um grupo iniciante, que poderia cometer falhas.

---

<sup>295</sup> Leis Mineiras de 1854, Nº 686 – Lei de 18 de Maio, p.46. Arquivo Público Mineiro.

<sup>296</sup> “O Conciliador”, nº 242, de 04 de setembro de 1851, p.4. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em dezembro de 2009.

Outro grupo de amadores anunciou uma apresentação, no teatro de Ouro Preto, para o dia 9 de janeiro de 1858. A programação previa a execução de uma “ouvertura”<sup>297</sup> por professores de música, encenação do drama *patético e muito aplaudido*: “O Resultado de uma experiência”, ou a “Disciplina Militar”, além do entremez “Os Irmãos das Almas”. O anúncio exaltava o drama que seria encenado. Teria sido muito aplaudido no Rio de Janeiro *por seu caracter e bom desempenho das personagens*. Seu autor teria *recebido mais um padrão de gloria em remuneração dos esforços que sempre faz[ia] em bem agradar ao respeitável publico*.<sup>298</sup> A credibilidade dada ao drama pelo público civilizado da Corte compensaria a plateia pelos problemas de uma encenação realizada por amadores. Ao final da publicação, o anunciante se antecipa, pedindo desculpas pelas faltas que, por ventura, poderiam acontecer, assumindo, assim, o caráter amador do grupo.

Para Duarte (1995), o fenômeno do *teatro amador* se manifesta a partir de meados de 1850 e ainda mais intensamente nas décadas de 1880 e 1890. Segundo a autora, as companhias ambulantes transformavam o cotidiano das cidades, *trazendo inovações, notícias, hábitos e modas de outros lugares. (...) Após a partida das companhias, o desejo de continuar vivendo as possibilidades abertas pelo teatro estimulava a formação de grupos amadores* (DUARTE, 1995, p.156). O amadorismo, portanto, é um forte indício de que parcela da sociedade ouro-pretana era tocada pela arte dramática, ou pelo acontecimento de um espetáculo teatral na cidade, ao ponto de se arriscar no lugar dos atores e atrizes, para garantir apresentações na capital.

Companhias dramáticas também visitavam Ouro Preto. No mês de setembro de 1855, com oito atores e duas atrizes, entre elas, uma prima-dona, sob a direção de João Jorge Mayer, a “Companhia Philo-Dramática Diamantinense” pediu autorização à polícia da cidade para representar, no dia 16 daquele mês, a peça: “O Judeu”,<sup>299</sup> que foi liberada mediante o pagamento de um selo.<sup>300</sup> Nos dias que se seguiram, foram anunciados n’ “O Bom Senso”, por essa companhia, três outros espetáculos: dia 18, seria apresentado o

---

<sup>297</sup> Segundo o dicionário *Houaiss* Etimologia: ouverture (século XII): “aquilo que é aberto”, (1691) “início de uma ópera”.

<sup>298</sup> “Correio Official de Minas”, nº 100, anno II, de 04 de janeiro de 1858. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>299</sup> Acervo do Arquivo Público Mineiro – POL 319 – Livro de Registro de despachos Secretaria de Polícia 1853 – 1859. p.83, 7 de setembro de 1855.

<sup>300</sup> Durante esse período, os municípios estipulavam taxas que eram cobradas daqueles que quisessem realizar apresentações e divertimentos públicos. Em Ouro Preto, não encontramos os regulamentos sobre essas cobranças, mas, na documentação da polícia, do Arquivo Público Mineiro, é possível perceber que divertimentos e apresentações só eram autorizadas pela polícia mediante o pagamento de um selo.

drama “A sorte dos ladrões” ou “A dama roubada”<sup>301</sup>, dia 20 “A Nova Castro”<sup>302</sup> e no dia 23 “Zulmira”.<sup>303</sup>

O jornal “O Bom Senso”, de 24 de setembro de 1855, publicou a seguinte nota a respeito da companhia teatral diamantinense:

(...) É a primeira companhia d’esta ordem que se organiza n’esta província, onde há muito talento para o theatro. Cumpre animarmos semelhantes ensaios, e bom é que vá desaparecendo o antigo prejuízo que em outros tempos havia contra a profissão de actor. Nos paizes cultos actualmente esse prejuízo já não existe: essa profissão é compatível com um character serio e honrado. Bem vinda pois seja a *Companhia Dramatica Diamantinense* (“O Bom Senso”, nº 348, de 24 de setembro de 1855).<sup>304</sup>

Essa publicação nos provocou alguns questionamentos. Através dela, buscava-se legitimar o trabalho daquela companhia. Estaria o autor se lamentando pela falta de uma companhia como essa em Ouro Preto? Considerando que tal grupo já havia realizado quatro apresentações em Ouro Preto, das quais tivemos notícias, o que teria provocado uma atitude como essa? O que significa tal reconhecimento público, por aquele redator, do valor daquela companhia e do caráter sério e honrado dos atores? Teria o público comparecido ao teatro nas noites de espetáculo anunciadas? Algum membro da companhia, que gozava do apreço do redator, teria sido destrutado em Ouro Preto?

Para Regina Horta Duarte (1995), a figura do ator começou a ser respeitada no Brasil, ou seja, ele passa a ser visto como um *agente divulgador da civilização*, a partir da atuação de João Caetano na Corte. Ator que teve destaque nos palcos do Rio de Janeiro e nos bastidores da atividade teatral daquela cidade, foi premiado, em 1838, por sua atuação com uma medalha de ouro, com a inscrição: *Talma do Brasil – a fama – a glória*, uma referência ao ator francês François-Joseph Talma. João Caetano administrou e dirigiu companhias teatrais em Niterói e no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro; idealizou a criação de uma Escola Dramática, marcando sua crença na necessidade de preparar os atores para que eles fossem capazes de desempenhar seu papel civilizador com maestria. Foi também membro do Conservatório Dramático Brasileiro.

---

<sup>301</sup> “O Bom Senso”, nº 346, de 17 de setembro de 1855, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>302</sup> *Idem*.

<sup>303</sup> “O Bom Senso”, nº 347, de 29 de setembro de 1855, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>304</sup> “O Bom Senso”, nº 348, de 24 de setembro de 1855, p.2. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

Segundo Duarte (1995), os atores passaram a ser idolatrados e a terem seus nomes destacados nos anúncios de apresentações teatrais na imprensa. Podemos dizer que, em Ouro Preto, na segunda metade da década de 1850, essas ideias sobre a seriedade do trabalho dos atores e das atrizes, circulavam entre os homens da elite intelectual, pois a presença de nomes de atores nos anúncios é significativa. Acreditamos que a mudança do *status* do ator traz no seu cerne uma mudança do significado atribuído aos espetáculos teatrais. Se atores deveriam ser respeitados por sua honra e seriedade, e sua atividade deveria ser incentivada, essa atividade, certamente, também seria considerada uma atividade séria.

O redator d' "O Bom Senso", periódico que defendia a política dominante e que, desde o início da década até o momento em que publicou a nota a respeito da companhia diamantinense, pouco havia noticiado<sup>305</sup> sobre a atividade teatral em Ouro Preto, assumia a crença no teatro como uma atividade séria e honrada, que merecia o respeito e o incentivo dos cidadãos ouro-pretanos. Supomos que existiram apresentações teatrais naquela cidade, nos primeiros anos da década de 1850, apesar de termos encontrado poucos anúncios.<sup>306</sup> A presença e a atuação da Sociedade Dramática União Ouro-pretana e a possibilidade, comprovada pela atuação da companhia diamantinense, de utilizar o edifício teatral, apesar de esse edifício, naquele momento, pertencer ao governo geral, sustentam nossa afirmação. A liderança da sociedade por membros de oposição ao governo dominante explicaria a ausência de notícias, sobre espetáculos teatrais ocorridos em Ouro Preto, n' "O Bom Senso". Seria um contra-senso alguém que acreditava na necessidade de incentivar ensaios de uma companhia teatral diamantinense e tinha as nações européias, grandes apostadoras no potencial educativo do teatro, como exemplares, não incentivar a atividade teatral em sua própria cidade.

O governo provincial, em julho de 1856, contratou o diretor de uma companhia dramática, que se achava há meses em Ouro Preto, José Caetano Vianna<sup>307</sup> para realizar apresentações periódicas no teatro da Capital.<sup>308</sup> O contrato assinado previa que o diretor

---

<sup>305</sup> Encontramos apenas um anúncio relativo ao espetáculo do dia 7 de setembro de 1855, já mencionado neste trabalho. "O Bom Senso", nº 344, de 06 de setembro de 1855. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>306</sup> Encontramos apenas um anúncio n' "O Bom Senso" e outro no jornal, também da situação, "O Conciliador", nº 236, que publicou o anúncio da Sociedade Dramática União Ouro-pretana sobre a noite de espetáculos, em 1851. Todos dois já citados neste trabalho.

<sup>307</sup> "Contracto com o empresário da Companhia Drammatica", publicado n' "O Bom Senso", nº 433, de 21 de julho de 1856, p.2. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

<sup>308</sup> Duarte (1995), cita na página 151, a contratação pelo Governo Provincial, de uma Companhia teatral em julho de 1854. Acreditamos que ocorreu um erro de digitação, ou algo parecido, em relação à data de tal



deveria se submeter aos regulamentos policiais e às determinações da polícia para garantir a ordem durante os espetáculos. José Caetano receberia, mensalmente, trezentos mil réis (300\$000) pelo trabalho, quando realizado por completo, e estava sujeito à multa e à rescisão do contrato se não realizasse ao menos dois espetáculos por mês no “teatro público” da capital. Tais apresentações deveriam ser planejadas de maneira que não faltassem apresentações nos dias 14 e 25 de março, 07 de setembro e 02 de dezembro, e no dia da instalação da Assembléia Legislativa Provincial, se a instalação não coincidissem com o dia 25 de março. Em 14 de março, era comemorado o aniversário da Imperatriz Tereza Cristina e, em 25 do mesmo mês, o aniversário do juramento da constituição do Império. Em 07 de setembro, a independência do Brasil e, em 02 de dezembro, o aniversário do Imperador D. Pedro II. A contratação dessa companhia reforça a ideia de que o governo provincial preocupava-se em garantir espetáculos para as celebrações oficiais, ou seja, o teatro para a elite intelectual e dirigente adepta da política dominante, era um meio de demonstrar fidelidade e reverência ao imperador, à imperatriz, à constituição imperial e à nação independente. Preocupava-se em ocupar o teatro durante essas celebrações para provar a “vontade da nação”, seu desejo pelo regime monárquico centralizador, e reforçar a autoridade Imperial. Tal contratação também preservaria o edifício teatral do seu uso indevido por outras companhias ou grupos. A companhia contratada pelo governo e, supostamente, sob sua tutela, ocuparia por mais tempo aquele espaço com uma programação aprovada e controlada por ele.

Através do teatro, buscava-se criar uma identificação dos mineiros com o representante do governo imperial. Os ouro-pretanos deveriam se identificar com aquela figura, ver ali a causa das melhorias vividas no país, até aquele momento, e a possibilidade de progredir no futuro, através da permanência de D. Pedro II no poder. Podemos interpretar que as celebrações e as noites de espetáculo no teatro ensinavam. À medida que cena e público, palco e plateia se confundiam, a noite no teatro transformava-se em uma encenação única. As demonstrações de apreço ao Império e ao imperador ensinavam uma

---

contrato, pois, na lista que a própria historiadora produziu, de espetáculos realizados em Minas, não há encenações em Ouro Preto, nesse período. Além disso, os dados sobre o contrato e o modo como ele teria sido reincidido são idênticos aos relativos à contratação de 1856. Acreditamos que a autora se referia ao contrato assinado em 1856. Segundo Duarte (1995), o governo assinou um contrato com o diretor em 1854 de uma companhia teatral que garantia a apresentação de dois espetáculos ao mês. *O diretor cuidaria para que não passassem despercebidas certas datas festivas – com as quais deveriam coincidir alguns espetáculos.* Em troca, a Mesa de Rendas Provinciais daria uma subvenção mensal. Eram previstas multas no caso do contrato não ser cumprido. A autora acrescenta que, algum tempo depois, o contrato foi rescindido porque o diretor viajou para outros lugares da província em tournée e não cumpriu com sua obrigação de realizar apresentações mensais.

“verdade crua”, sem análise, a partir do que Machado de Assis chamou de espelho fotográfico. Por isso, a preocupação em ter, a maior parte do tempo, naquele edifício, espetáculos encomendados pelo governo provincial.

Em 04 de setembro de 1856 a companhia de José Caetano cumpria com suas obrigações, publicando o seguinte anúncio no jornal “O Bom Senso”:

**THEATRO NORMAL DE OURO PRETO.**

Domingo 7 de setembro de 1856.

Expectaculo em grande galla por ser o anniversario da Independencia do Brasil, logo que apareça na tribuna o exm. sr. conselheiro presidente da provincia, a companhia dramatica dirigida pelo actor José Caetano Vianna, cantará o Hymno Nacional, e em seguida subirá á scena o drama em 4 actos

**AFFRONTA POR AFFRONTA**

**EM 3 ACTOS.**

Terminará o expectaculo com a linda comedia

Quem caza, quer caza.

**EM UM ACTO.**

Preços dos camarotes e platea são os do costume  
 (“O Bom Senso”, nº445, de 04 de setembro de 1856, p.4).<sup>309</sup>

A publicação previa manifestações, como a execução do hino nacional em demonstração de contentamento pelo aniversário da Independência. Seria essa noite no teatro bem ao gosto da elite dirigente, “em grande galla”, como se acreditava que deveria ocorrer uma ocasião como aquela.

A companhia de José Caetano anunciou outros espetáculos entre os meses de maio e setembro de 1856.<sup>310</sup> Esses anúncios, diferentemente daqueles publicados pela sociedade dramática, pela companhia diamantinense e por alguns amadores, informavam uma programação mais extensa para a noite e avisavam sobre as apresentações que aconteceriam nos próximos dias, os preços dos ingressos, os atores e as atrizes que encenariam, os autores das peças. Tais características se devem a algumas exigências do contrato celebrado com o governo, mas também a uma necessidade da companhia em demonstrar profissionalismo. Em maio, encontramos a seguinte publicação:

<sup>309</sup> “O Bom Senso”, nº445, de 04 de setembro de 1856, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009. Grifos meus.

<sup>310</sup> “O Bom Senso”, nº414, de 21 de maio de 1856, p.4; nº 428, de 02 de julho de 1856, p.4; nº 445, de 04 de setembro de 1856, p.4; nº 447, de 15 de setembro de 1856, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

## THEATRO NORMAL DE OURO PRETO

Companhia Dramatica dirigida pelo actor

**JOSÉ CAETANO VIANNA.**

Quarta-feira 21 de Maio de 1856.

Em beneficio da 4ª dama D. Antonio Julia Vianna

A primeira representação da comedia em 3 actos e 1 prologo de Alexandre Dumas;  
em que estrêa o artista o sr. **Lourenço Corrêa de Mello.**

## O ALIFAX

|                 |                           |
|-----------------|---------------------------|
| Personagens     | Actores                   |
| Lord Dudley     | João José dos Santos      |
| Halifax         | José Caetano Vianna       |
| Arthur          | Galdino Alves de Carvalho |
| Sir John Dumbar | Antonio Mendes Baptista   |
| Tom Rick        | Lourenço Corrêa de Mello  |
| Samuel          | João Marinho Bastos       |
| Samptom         | Joaquim Pereira Machado   |
| Um carteiro     | Paulo Augusto             |
| Um sargento     | Machado                   |
| Jenny           | A. beneficiada            |
| Anna            | D. Carolina               |

A scena é passada na Inglaterra no reinado de Carlos 2º o vestuário é todo novo, e a caracter feito pelo mestre da guarda roupa o sr. Frederico Luiz José. Terminará o espectáculo com a linda comedia em 2 actos do sr. Mendes Leal.

Quem porfia mata caça.

Principiará ás 8 horas.

Eis o espectáculo que a beneficiada tem a honra de apresentar ao illustrado publico desta capital na noite de seu beneficio; não se poupando as despezas que uma comedia deste gênero requer, só com o fim de satisfazer a um publico que tantas demonstrações de verdadeira estima, lhe tem dado.

-----

Quinta-feira 22 de maio de 1856.

Subirá á scena o drama de grande espectáculo do grande escriptor portuguez Alexandro Herculano.

O Fronteiro de Africa, ou três noites

Asiagas, em 3 actos.

Terminará o espectáculo com a engraçada Farça

**O CAIXEIRO DA TABERNA**

do insigne escriptor brasileiro o illm. Sr. Penna.

Principiará ás 8 horas.

(“O Bom Senso”, nº414, 21 de maio de 1856, p.4).<sup>311</sup>

É preciso sublinhar que, nesse momento, tal companhia ainda não tinha firmado o contrato com o governo provincial. O título do anúncio e o nome do diretor da

<sup>311</sup> “O Bom Senso”, nº414, 21 de maio de 1856, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009. Grifos meus.

companhia<sup>312</sup> sugerem uma influência das ideias que circulavam na Corte, relacionadas com a necessidade de uma profissionalização do ator, a qual tem seu ponto alto na proposta, de João Caetano, da criação de uma Escola Dramática.<sup>313</sup> Anunciar um “Theatro **Normal** de Ouro Preto”<sup>314</sup> demonstrava uma série de preocupações e investimentos que podem nos sugerir como algumas pessoas envolvidas com o teatro nessa cidade davam sentido à arte dramática que ali acontecia e que sentido era esse.

Na noite de espetáculos anunciada, o ator Lourenço Corrêa de Mello estrearia, encenando a personagem Tom Rick, do drama “O Alifax”. Lourenço C. de Mello anunciou, em 1851, uma apresentação,<sup>315</sup> já citada neste trabalho, que acreditamos ter sido executada por um grupo de amadores. O dado de sua estréia reforça nossas suspeitas, mas também é indício desse movimento de capacitação dos atores que, em Ouro Preto, atuavam, bem como do caráter pedagógico da companhia de José Caetano Vianna. O investimento na formação de atores revela a intenção de qualificar o teatro da cidade em algum sentido. A escola que João Caetano projetou pretendia ensinar gramática portuguesa; a pronúncia da língua na forma lusitana; literatura dramática; história antiga, medieval, moderna, destacando a história do Brasil; declamação, dando ênfase na representação, em prosa e verso, dos gêneros trágico, dramático e cômico; mímicas e esgrima.<sup>316</sup> O conteúdo aqui exposto é sinal do teatro que se queria representado nos palcos do Império. Esse profissional estaria apto a uma declamação que respeitasse a gramática portuguesa e fosse adequada ao gênero teatral do encenado. Poderia executar com maestria um repertório que abrangesse a história das civilizações e principalmente do Brasil, sem correr o risco de exibir uma ação, cenário e figurinos incoerentes com o período histórico em que o drama se passava. Além disso, essas apresentações guardariam uma atmosfera europeizada na medida em que se pretendia preservar uma pronúncia lusitana da língua.<sup>317</sup> É preciso, pois, perguntar quais as aproximações do teatro que se pretendia ensinar em Ouro Preto, do projeto pensado por João Caetano na Corte. É possível que a análise do

---

<sup>312</sup> José Caetano Vianna pode ter sido um pseudônimo, criado para provocar associações com a figura de João Caetano, ou ainda, se esse fosse um nome verdadeiro, a escolha de um representante que tivesse um nome similar ao do grande ator e incentivador da arte dramática na Corte. Parece-nos não ter sido essa escolha uma decisão ingênua, despropositada.

<sup>313</sup> Para mais informações, ver: Décio de Almeida Prado (1972) e Regina Horta Duarte (1995).

<sup>314</sup> Grifos meus.

<sup>315</sup> “O Conciliador”, nº 236, de 23 de agosto de 1851, p.4, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>.

<sup>316</sup> (DUARTE, 1995, p.118).

<sup>317</sup> Aqui é preciso considerar que esse era o ideal de João Caetano. Existiam outras perspectivas sobre o teatro ideal entre os homens de letras da Corte e brasileiros. Para mais informações sobre a opinião dos homens envolvidos com o teatro, no Rio de Janeiro; sobre a pronúncia lusitana, ver capítulo dois desta dissertação.

repertório apresentado nessa cidade nos aproxime do resultado do entrelaçamento de um conjunto de intenções e entendimentos sobre o teatro em Ouro Preto.<sup>318</sup>

Podemos considerar que o investimento na formação do ator refletia uma crença nesses sujeitos, como agentes civilizadores, e na aposta na arte dramática, como instrumento de educação dos povos. Mas não podemos descartar outra possibilidade que nos confronta, quando consideramos um grupo de artistas que pretendia viver daquela arte e precisava, de certa maneira, “vender” seu trabalho. Para esses artistas, o teatro era um meio de sobrevivência.<sup>319</sup> Vendia-se aquilo que se imaginava que seria comprado, ou seja, a ideia de um investimento no teatro como um divertimento ilustrado, mais preocupado com o conteúdo e a forma do que seria apresentado no palco, do que o presidente da província em exercício, no ano de 1854, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, demonstrou. Ao mesmo tempo, tinha como foco a distinção social e o objetivo de assemelhar-se à Corte e às civilizações europeias, através da demonstração da destreza, preparo e educação de seus atores, do luxo e coerência no cenário e figurinos utilizados, do repertório escrito por autores consagrados, nacionais e estrangeiros. Para tanto, é notável a exibição, no anúncio da companhia, dos nomes de atores e atrizes e seu personagem correspondente, do cuidado e do *profissionalismo* com o figurino, dos dispêndios, sem economias, para a realização do espetáculo, além do apelo ao *ilustrado publico desta capital*.

Ainda que a preocupação direta não fosse com o potencial educativo do teatro, ao pensar o texto e a forma, inevitavelmente, planejava-se o que seria ensinado nas noites de espetáculos. A preocupação em fomentar essa arte nos moldes da Corte e da Europa, que apostavam no caráter pedagógico do teatro, acaba trazendo essa crença no bojo da atividade dramática em Ouro Preto. Segundo Elias (1994), ao estudar indivíduos e grupos sociais específicos, é importante ter consciência de que há uma ordem oculta / invisível na sociedade que não depende da escolha do indivíduo. Os objetivos, as funções e ações dos grupos sociais e sujeitos, envolvidos com o teatro em Ouro Preto, estavam entrelaçados com objetivos, funções e ações de outros indivíduos e grupos sociais envolvidos com o teatro em outras cidades, que resultaram em algo que ninguém planejou.

---

<sup>318</sup> Isso será feito mais adiante.

<sup>319</sup> É preciso destacar o grande número de espetáculos anunciados de companhias teatrais em benefício de algum ator, atriz, cantor e cantora, o que demonstra a dependência dessas pessoas de recursos providos na atividade artística.

Aparentemente, o governo provincial comprou parte da ideia de José Caetano quando celebrou aquele contrato em julho de 1856. Em tal acordo, não foram mencionados deveres ou algum incentivo à formação de atores. O governo provincial preocupou-se em garantir um divertimento ilustrado na cidade, especialmente nas datas de comemorações oficiais, como já dissemos, por uma companhia que, durante algum tempo, demonstrou ser capaz de fazê-lo satisfatoriamente, à altura da civilidade da elite ouro-pretana. É prova disso o convite feito pelo presidente da província, Herculano Ferreira Pena, segundo Ávila (1977), para que a companhia realizasse um espetáculo de gala no teatro de Ouro Preto, por ocasião da abertura dos trabalhos da Assembléia Provincial em 1856. Conforme o autor, essa companhia realizou temporadas nos teatros de Diamantina e de São João Del-Rei.

O título do anúncio de 02 de julho de 1856 parece divulgar que seria essa companhia, a partir daquele momento, a representante oficial do “Theatro do Ouro Preto”<sup>320</sup>. Foram anunciadas: a representação do drama: “Amor de um Padre” ou “A Inquisição em Roma”, seguida de uma farsa: “O Hollandez” ou “Pagar o mal que não fez”, e, para finalizar a noite, uma apresentação de dança: “Solo Ingles”, executada pelo Sr. Salles. Nas linhas seguintes da publicação, a companhia cumpriu uma de suas obrigações, divulgando, na imprensa, os preços dos bilhetes de acesso ao teatro. Para justificar o aumento do valor desses ingressos, o empresário argumentou que as modificações foram feitas para *bem servir ao illustrado publico desta capital*. Tal afirmação é seguida da lista de preços e de uma série de promessas:

|                                |        |
|--------------------------------|--------|
| Frisas .....                   | 2\$000 |
| 2ª ordem nobre dos lados ..... | 5\$000 |
| Ditos da frente .....          | 6\$000 |
| 3ª ordem dos lados .....       | 4\$000 |
| Ditos da frente .....          | 5\$000 |
| Galleria .....                 | 400    |
| Platée .....                   | 800    |

O empresário vai por em scena a linda comedia Lyrica - Dramatica

<<A GRAÇA DE DEOS>>

EM 5 ACTOS.

Em todos os actos tem o publico de ouvir bellas Arias, duetos, tercetos, e bonitos córos. Esta é uma das peças lyricas-Dramaticas do theatro das variedades de Paris, e após esta promete levar á scena outras muitas como – O Arthur em 2 actos – A Dama Branca – O Fantasma em 4 actos – e

<sup>320</sup> Nesse mesmo exemplar, de 02 de julho, foi publicado o contrato firmado entre empresário e governo. “O Bom Senso”, nº 428, de 02 de julho de 1856, p.4. Disponível em: <www.siaapm.cultura.mg.gov.br>. Acesso em fevereiro de 2009.

outras de que mandou buscar a musica do Rio de Janeiro, e espera por este meio merecer a indulgencia do respeitavel publico desta capital, e que concorrão afim de poder sustentar a sua empresa.

A distribuição de preços dos bilhetes, que davam direito à ocupação de determinados lugares no teatro dizem-nos sobre um público economicamente heterogêneo, que frequentava essa casa de espetáculos e, também, sobre o significado da atividade teatral para essa gente. No que diz respeito ao público, é possível perceber, a partir da grande variação de preços dos bilhetes que, no teatro, grupos sociais economicamente distintos conviviam. Ao compararmos esses valores com os preços aproximados dos alimentos, em Minas Gerais, no período, podemos ter uma ideia, ainda que indiciária, de quem podia frequentar essa casa de espetáculos.

Segundo Magalhães (1998), *entre os mineiros, a carne de porco fresca, o feijão e a farinha de milho eram consumidos por todos os grupos sociais* (p.31). Alisson Eugênio (2007), ao estudar inquéritos agropecuários de 27 Câmaras Municipais de Minas, em resposta ao questionamento do “Ministério dos Negócios da Agricultura e Comércio do Império”, sobre a carestia de alimentos nos municípios, na segunda metade do século XIX, constatou que o milho, o feijão e a carne foram os alimentos mais citados, por terem sofrido aumentos nos preços. No período que o empresário do teatro aumentou os preços dos bilhetes, Minas Gerais começava a sentir os aumentos dos preços dos alimentos considerados “de primeira necessidade”.<sup>321</sup> Ao analisar as informações concedidas por Eugênio (2007)<sup>322</sup>, consideramos que, em 1856 – período em que os preços dos ingressos no teatro variavam entre 400 réis e 6\$000 réis –, os preços dos alimentos “de primeira necessidade” se aproximavam da média entre os preços dos primeiros anos da década de 1850 e do início da década de 1860. Para facilitar a análise, convertemos a unidade de medida, arroba, para quilos no quadro que segue:<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> Por diversos fatores, como os efeitos da abolição do tráfico de africanos; a Lei de Terras de 1850; o aumento da produção da monocultura para exportação; o aumento da população do país, os preços dos alimentos de “primeira necessidade” subiram consideravelmente, entre meados de 1850 e início de 1860.

<sup>322</sup> Segundo Eugênio (2007, p.37), dos meados da década de 1850 aos primeiros anos da década de 1860, *os preços dos produtos destinados ao consumo de alimentos do mercado interno subiram muito. O da carne bovina, por exemplo, subiu de 1\$600 réis a arroba para 3\$200, de acordo com um dos principais criadores, o Sr. Francisco de Souza Dias, do Município de Poços de Caldas. (...) De um modo geral os preços médios no varejo em relação aos outros produtos também cresceram. O feijão pulou de 4\$000 réis a arroba para 8\$000; o arroz de 3\$000 para 7\$000; o milho de 1\$200 para 3\$600.* A transcrição dessa fonte no trabalho de Eugênio (2007, p.41) ainda acrescenta um aumento de 1\$600 para 4\$000 réis do toucinho, de 2\$500 para 6\$000 réis do sal, de 3\$000 para 10\$000 réis do açúcar e de 500 réis para 4\$000 réis da farinha.

<sup>323</sup> A unidade de medida utilizada na época era a arroba. A Biblioteca da Universidade do Minho realizou a exposição: “Pesos e Medidas: Metrologia e História”, de 24 de outubro a 04 de novembro de 2005. O “Catálogo da Exposição” publicado pelos “Serviços de Documentação da Universidade do Minho Casa de

| Alimento     | Quantidade | Início 1850 | Início 1860 | Preço médio réis por Quilo |
|--------------|------------|-------------|-------------|----------------------------|
| Carne Bovina | 1 arroba   | 1\$600      | 3\$200      | 160                        |
| Feijão       | 1 arroba   | 4\$000      | 8\$000      | 400                        |
| Arroz        | 1 arroba   | 3\$000      | 7\$000      | 333                        |
| Milho        | 1 arroba   | 1\$200      | 3\$600      | 160                        |
| Toucinho     | 1 arroba   | 1\$600      | 4\$000      | 187                        |
| Sal          | 1 arroba   | 2\$500      | 6\$000      | 283                        |
| Açúcar       | 1 arroba   | 3\$000      | 10\$000     | 433                        |
| Farinha      | 1 arroba   | 500         | 4\$000      | 150                        |

Tabela 01 – Relação de preços por quilo dos gêneros alimentícios de primeira necessidade.

Mesmo conseguindo supor que uma pessoa consumisse, diariamente, aproximadamente, um quilo de alimentos,<sup>324</sup> é necessário levar em conta que os mineiros tinham acesso a variedades de frutas e hortaliças que nem sempre precisavam ser compradas, pois eram cultivadas nos quintais das casas.<sup>325</sup> Essas nuances nos colocam diante da impossibilidade de precisar as exatas proporções dos tipos de alimentos que compunham a alimentação do mineiro naquele período e, conseqüentemente, o valor, em réis, dessa alimentação diária. No entanto, sem negligenciar essas questões, consideramos razoável supor que, em 1856, uma pessoa gastava, em média, para se alimentar, diariamente, 200 réis. Uma família de quatro pessoas precisaria de aproximadamente 800 réis por dia para manter uma alimentação razoável.

O inquérito de 1858, da Câmara Municipal de Poços de Caldas, analisado por Eugênio (2007), informou que os jornaleiros ganhavam 500 réis no início da década e que, em 1858, não se conseguia um jornaleiro que cobrasse menos de 1\$000 réis por dia de trabalho nas lavouras. Um jornaleiro seria considerado, por Mattos (1994), como integrante da Plebe. Se considerarmos os ganhos e gastos desse sujeito ao longo de um mês, podemos cogitar que não seria impossível ir ao teatro uma vez ao mês. Estamos nos referindo a um

---

Sarmento - Centro de Estudos do Patrimônio” lista os objeto da exposição. Entre eles, há o padrão de peso, em bronze, de uma arroba com uma pega, datado, aproximadamente, dos séculos XV-XVI. Segundo as informações do catálogo, tal medida corresponde a 15 kg.

<sup>324</sup> Tendo como base o Mapa 3 – “Das dietas dos enfermos do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara, abril de 1891”, da tese de Magalhães (2004) –, anexado nesta dissertação, podemos supor que uma pessoa comia um quilo de alimentos por dia.

<sup>325</sup> Magalhães (1998), ao analisar os livros de contas de um seminário em Mariana, com lançamentos datados de 1841 até 1857, fez a seguinte análise em relação ao pequeno número de frutas listadas nessa documentação: *Essa monotonia frutífera parece estranha se comparada com a abundância de frutas cultivadas e silvestres de Minas Gerais, descritas nas análises de Diogo de Vasconcellos. Este autor afirma que nas terras mineiras abundavam o ananás, a melancia, a romã, o marmelo e algumas espécies de clima temperado, como o figo, o pêssego, a uva, a maçã e a ameixa. Muito provavelmente as frutas do pomar e as coletadas não estavam presentes nos lançamentos dos livros de contas porque não eram compradas. Dentre as hortaliças, o repolho, a alface, a abóbora, a mostarda e a couve, fundamentalmente, eram bastante apreciados* (p.97).



plebeu. Logo, o teatro poderia ser frequentado por diversos grupos sociais e econômicos de Ouro Preto. Ali poderiam se reunir Povo e Plebe.

Novamente, é pertinente recorrer à Mattos (1994). Os preços dos bilhetes do teatro possibilitavam uma expansão vertical da classe senhorial, pretendida pela Coroa, ou seja, atraíam-se *para a órbita dos interesses da classe senhorial aqueles elementos que, no Império escravocrata, detêm uma única propriedade, a de suas pessoas*. O autor acrescenta que, para conseguir tal expansão, não era suficiente obter uma submissão; era preciso proceder *a uma incorporação, a qual se apresentava, nos termos da própria proposta iluminista, como a difusão de uma civilização* (MATTOS, 1994, p. 87-88). O teatro, portanto, poderia cumprir a função de reunir, num espaço, visto por alguns como difusor da civilização, pessoas de vários grupos sociais, inclusive, jornaleiros que *detinha[m] uma única propriedade, a de sua pessoa*.

Podemos compreender melhor o significado da atividade teatral, ao analisarmos a distribuição dos grupos sociais, através dos preços dos ingressos, nos lugares do teatro. Ao compararmos uma imagem interna da casa de espetáculos com a descrição feita pela pesquisadora Evelyn Lima, teremos o seguinte:



Figura 07 – Imagem interna do Teatro de Ouro Preto. Obtida no site da Prefeitura Municipal de Ouro Preto <<http://www.ouopreto.mg.gov.br/pmopturismo/pontosturisticos/pt.php?idpt=48>> Acesso em 11 de jun de 2009

Segundo a descrição de Evelyn,

O teatro apresenta um foyer, uma sala de espetáculos, composta de um *parterre* (platéia) e de filas de frisas, camarotes e galerias, e caixa cênica. O foyer encontra-se no mesmo nível que a linha de camarotes, sendo, portanto, necessário projetar uma escada que conduzisse à platéia e ainda às galerias, num nível ainda mais baixo (LIMA, 2006, p.6).

A partir de tal comparação, podemos concluir que a galeria (\$400) estaria localizada no piso mais baixo do teatro. Seria, portanto, o conjunto de cadeiras de frente na parte baixa da foto. A plateia (\$800) compreenderia os setores laterais e do fundo, pouco acima da galeria, dela separados por grades. Segundo o dicionário *Houaiss*, frisas são *camarotes no mesmo nível da platéia*. Podemos dizer, portanto, que o espaço da plateia mais à frente seria destinado aos camarotes e definidos como frisas (2\$000). O piso logo acima estaria no mesmo nível do *foyer* e, considerando as frisas como primeira ordem de camarotes, ali provavelmente era a segunda ordem (5\$000 e 6\$000). O piso mais acima seria, pois, a terceira ordem de camarotes (4\$000 e 5\$000).

Como podemos observar, os ingressos mais caros davam o direito a ocupar os camarotes da frente, na segunda ordem, que estão no centro da foto acima. Assim como na foto, esse espaço no edifício teatral chamava a atenção dos presentes, pois era um ótimo lugar para ver o palco e, mais do que isso, um ótimo lugar para ser visto. Nas galerias ocupadas por aqueles que comprassem os bilhetes mais baratos, as pessoas se misturavam formando uma massa. Nos camarotes, todavia, as pessoas se destacavam em sua individualidade. Se os preços correspondessem somente à melhor visibilidade do palco, as frisas deveriam ser as mais caras. No entanto, esse era um local privilegiado para ver e não para ser visto. Ao que parece, o teatro para as elites ouro-pretanas era um acontecimento, para ostentar suas riquezas e sua civilidade. A Plebe era incluída nas noites de teatro, que lhes ensinava, através da distribuição de lugares: seu lugar social e o lugar dos outros grupos que frequentavam o teatro, demonstrando e legitimando uma sociedade desigual.

Após divulgar o aumento dos preços dos bilhetes e prometer a apresentação de algumas peças líricas, o diretor da companhia dramática, contratada pelo governo, ainda previu para o sábado, dia 12, a representação do *lindo Drama primeira composição do Illm. Sr. Dr. Bernardo. Os dous recrutados, em 5 actos*. Por fim, o anunciante agradeceu a receptividade do tenente coronel João Fernandes Ramos, *no arraial da Caxoeira [sic] do Campo*, nos dias 23 e 24 de junho, em que lá esteve apresentando dois espetáculos.

A companhia dirigida por José Caetano Vianna prestaria seus serviços ao governo provincial, segundo rezava o contrato, no período entre 1º de julho de 1856 até o último dia do mês de junho de 1857. Contudo, esse contrato acabou sendo rescindido em setembro de 1856. O presidente da província, Herculano Ferreira Penna, no relatório apresentado à “Assembléia Legislativa Provincial de Minas Gerais”, durante a sessão de 1857,<sup>326</sup> narrou sua tentativa de contratar a companhia dramática dirigida por José Caetano Vianna, que estava em Ouro Preto, desde abril de 1856. Herculano acrescenta que o contrato assinado foi rescindido porque o empresário não cumpria com todas as suas condições, ausentando-se no mês de setembro para dar representações em outros lugares da província. Segundo o presidente, o teatro, desde o dia 16 de setembro, permaneceu fechado, e nenhum empresário apareceu interessado em se encarregar dele. Herculano nada comentou sobre a atuação em dezembro de 1856 da Sociedade Dramática União Ouro-pretana, que realizou apresentações no dia 2 de dezembro daquele ano. Se tal representação foi possível, provavelmente existiram grupos interessados em se encarregar do teatro. Entretanto, pode ser que esses grupos não atendiam as expectativas dos governantes.

Aconteceram espetáculos teatrais em comemoração pelo aniversário de D. Pedro II nos anos seguintes, em 1857 e em 1858, em Ouro Preto.<sup>327</sup> Essas apresentações foram anunciadas por Lourenço Corrêa de Mello, que assinou tal anúncio como diretor da companhia. Em 1856, Lourenço de Mello estreava como ator na companhia de José Caetano. Cerca de um ano depois, era responsável por apresentações consideradas importantes para o governo provincial na capital mineira. Não temos informações de que essa companhia teria sido contratada pelo governo, mas, certamente, estava disposta a atender às demandas dos homens que primavam por uma celebração pelo aniversário do imperador, uma celebração exemplar; ou por compartilhar das idéias da política dominante; ou por uma questão de sobrevivência. Seriam executadas “ouverturas” por professores de música; depois que o presidente da província desse os “vivas do costume”, cantar-se-ia o hino nacional diante da imagem de D. Pedro II. Para que a noite se fizesse *mais brilhante um acto tão digno, quão respeitável*, o anunciante pedia às pessoas que tivessem camarotes que os enfeitassem *como é [era] de estillo*. Nas duas noites, foi

---

<sup>326</sup> “Relatório que á Assembléa Legislativa Provincial de Minas Geraes apresentou na abertura da sessão ordinária de 1857 o Conselheiro Herculano Ferreira Penna, presidente da mesma província”. Ouro Preto, Typ. Provincial, 1857, p.63. *Apud* ÁVILA (1998, nota 116).

<sup>327</sup> “Correio Official de Minas”, nº 89, de 26 de novembro de 1857, p.4; nº 197, de 25 de novembro de 1858, p.4. Disponíveis para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>.

apresentado um drama; em 1857, seguido por “divertimento variado”; em 1858, por uma “farsa jocosa”.

Logo, como pudemos observar, durante a década de 1850, existiram grupos diferentes, empenhados em realizar espetáculos teatrais em Ouro Preto. Cada um desses grupos tinha objetivos diferentes e atribuíam significados também distintos à arte dramática. A Sociedade Dramática União Ouro-pretana investia em apresentações, e foi possível concluir que estava empenhada em se colocar na cena pública da capital, assim como desejava incluir suas ideias nesse cenário.

As Companhias teatrais, que por Ouro Preto passavam, tinham, por finalidade, realizar seu trabalho. Acreditamos que, apesar de existir a possibilidade de seus membros terem uma posição política definida, a prioridade dessas companhias era atender às demandas que lhes eram apresentadas. O governo provincial se mostrou disposto a pagar pela realização de espetáculos. Quando isso não acontecia, a importância que era dada às festas oficiais, garantia uma noite de espetáculos com a casa cheia. Estavam lá aqueles que se interessavam em demonstrar fidelidade à D. Pedro II, ao Império. Desejavam mostrar-se como indivíduos ilustrados, civilizados e ricos. Enfim, o teatro, para essa elite dirigente, era lugar em que se reforçavam as distinções sociais. Através dos modos de vestir e agir, além do lugar que se ocupava no teatro, essas diferenças ficavam bem marcadas. Havia também os apaixonados, que estavam interessados em realizar noites de divertimentos com um grupo de amigos, submetendo-se, por vezes, ao ridículo, ao cometer gafes no palco, permitidas aos amadores. É preciso ponderar que o ator ganhava a estima do público nesse período, e que se tornar ator poderia significar algum ganho social e até mesmo financeiro.

Enfim, a vida teatral de Ouro Preto foi, por certo, marcada por disputas políticas em torno do uso do edifício teatral, que, além de servir para apresentação de dramas, também foi muito utilizado para apresentações musicais, de companhias de ginástica, de polioramas, entre outros divertimentos.

Resta-nos investigar qual o repertório dramático resultante das disputas que ocorreram em torno da atividade teatral em Ouro Preto. Afinal, quais peças eram encenadas na cidade e o quê elas ensinavam? Existiram regularidades em relação ao gênero ou autoria das peças? O próximo capítulo será dedicado a analisar essas questões.

## CAPÍTULO V - O REPERTÓRIO DRAMÁTICO LIDO E ENCENADO NA CAPITAL DA PROVÍNCIA MINEIRA

A escrita deste capítulo, primeiramente, é resultado da análise de uma lista de peças teatrais escritas, que foram anunciadas num periódico da Capital e, provavelmente, vendidas em Ouro Preto. A partir desse repertório, investigamos a existência de um público leitor de textos dramáticos na capital da província mineira. Buscamos identificar que peças eram vendidas e supostamente lidas naquela cidade; compreender o que essas peças ensinavam e a quem elas educavam; além dos motivos que levariam uma pessoa a se interessar por tais textos.

Num segundo momento, investigamos as peças que tiveram sua encenação anunciada nos jornais da cidade. Localizamos, portanto, um repertório que foi apresentado em Ouro Preto, durante a década de 1850. Por meio da análise dessa lista de peças, identificamos os textos teatrais mais encenados. Dessa forma, foi possível perceber como e para quê se educava, através do teatro em Ouro Preto.

Relacionamos, então, o repertório lido com o repertório encenado na capital mineira, o que contribuiu para o entendimento dos significados do teatro para as pessoas envolvidas na realização da arte dramática na cidade.

### 5.1 Textos dramáticos lidos em Ouro Preto

#### 5.1.1 Origem das peças e autoria

Localizamos no periódico, publicado em Ouro Preto, “O Conciliador”, de 25 de setembro de 1851, uma propaganda sobre a venda de textos dramáticos. Na livraria de Bernardo Xavier Pinto de Souza<sup>328</sup>, estariam sendo vendidas “entre outras, muitas peças teatraes constantes dos cathalogs”,<sup>329</sup> a mil réis cada uma. Esse dado pode ser considerado um indício de que existia, na capital da província mineira, um público leitor

---

<sup>328</sup> Acreditamos que Bernardo Xavier Pinto de Souza foi um importante mediador entre as ideias teatrais que circulavam na Corte e a elite intelectual de Ouro Preto. Em sua loja, disponibilizava, aos leitores ouropretanos interessados em peças teatrais, uma amostra das obras de autores prestigiados pelos homens de letras do Rio de Janeiro. Também era possível encontrar bilhetes de loterias do Rio de Janeiro, em benefício dos teatros de lá. Ainda que interessado nos lucros das vendas de livros e bilhetes de loteria, a atuação de Bernardo Xavier também lhe dava o status de alguém empenhado em contribuir para os “progressos” da dramaturgia nacional, nos moldes do que os literatos do Rio consideravam ideal.

<sup>329</sup> “O Conciliador”, nº 232, de 25 de setembro de 1851, p.4, disponível para consulta no site do Arquivo Público Mineiro: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>.

que se interessava por esse tipo de texto. Segundo Ávila, em meados do século XVIII, período em que a elite da capital mineira frequentava espetáculos dramáticos na recém-inaugurada “Casa de Ópera”,

Formara-se (...) um ambiente teatral que não se cingia só às programações cênicas, mas que favorecia ao mesmo tempo o cultivo do gênero em sua forma literária. Por sua vez, o texto dramático era leitura relativamente disseminada entre os letrados mineiros, conforme demonstram as relações de livros seqüestrados aos inconfidentes. O cônego Luiz Vieira, dono da maior biblioteca particular das Minas, possuía, em vários volumes, as obras de **Racine**, **Corneille**, Metastásio, as tragédias de Sêneca e as comédias de Terêncio. Metastasio e Crebillón figuravam entre os autores confiscados a Alvarenga Peixoto, ao passo que o próprio coronel José de Resende Costa, em sua casa de fazenda, se dava ao luxo de ostentar nas estantes oito volumes de **Molière**, três de **Racine** e nada menos que onze do teatro de **Voltaire**. Enquanto isto, entre os bens inventariados de Cláudio Manuel contavam três livros de traduções de tragédias e um quarto de tragédias e poemas, provavelmente de autoria do poeta, livros estes lamentavelmente desaparecidos (ÁVILA, 1977, p.64. Grifos meus.).

Nº “O Conciliador”, foi divulgada uma lista com trinta e cinco títulos que, no pensamento do anunciante, despertariam o interesse do leitor daquele jornal. É importante notar que não há mais informações sobre as obras, como, por exemplo, o tema, o estilo, o gênero, o nome dos autores, sua nacionalidade ou a opinião de outros leitores e espectadores sobre esses textos. A divulgação dos títulos das peças entre outras obras que eram vendidas e faziam parte dos “cathalogs” era suficiente para atrair à loja de Bernardo Xavier pessoas interessadas em adquiri-las. Possivelmente, o público alvo do anúncio já estava familiarizado com aqueles títulos e/ou com os catálogos mencionados.

No Rio de Janeiro, foi publicada, a partir de 1842, a coleção intitulada “Archivo Theatral, ou Colleção das melhores peças antigas e modernas, traduzidas ou originaes”, que continha seis séries de textos teatrais.<sup>330</sup> Entre as obras que integram essa coleção, vinte e cinco foram anunciadas por Bernardo Xavier. Segundo Ávila (1977), da capital do Império, provinha a maioria do repertório encenado em Minas Gerais. É possível que tal anúncio estivesse vendendo os livros da Coleção “Archivo Theatral”, familiar aos leitores ouro-pretanos.

---

<sup>330</sup> SILVA, Innocencio Francisco da. “Diccionario Bibliographico Portuguez”, Lisboa, na Imprensa Nacional, tomo primeiro e oitavo, M DCCC L VIII (1858). Verbete 1711 “Archivo Theatral, ou Colleção das melhores peças antigas e modernas, traduzidas ou originaes”, Rio de Janeiro, na Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve & C.<sup>a</sup> 1842 e seguintes (Tomo 1º p. 304) (Tomo 8º p. 327).

Que repertório era considerado atrativo aos leitores de Ouro Preto? Quem eram os autores desses textos, qual a nacionalidade deles? Havia diferenças entre o teatro lido em Ouro Preto e o teatro encenado? Conseguimos identificar, das trinta e cinco peças anunciadas, trinta e quatro autores e/ou seus países de origem,<sup>331</sup> além da classificação por gênero, dada às peças naquele período. Três são obras escritas por brasileiros, sete são de portugueses, vinte e duas peças foram escritas por franceses e apenas duas são de origem inglesa. Sobre “Mudo” não obtivemos informações.

| Origem   | Peça                            | Autor                                  | Gênero           |
|----------|---------------------------------|--|------------------|
| Brasil   | Clytemnestra                    | Joaquim Norberto de Sousa Silva        | Tragédia         |
| Brasil   | Cornélia                        | Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa     | Tragédia         |
| Brasil   | Leonor de Mendonça              | Gonçalves Dias                         | Drama            |
| Portugal | Affonso 3 <sup>o332</sup>       | Henrique Guilherme de Souza            | Drama            |
| Portugal | Alonzo e Cora                   | Vicente Pedro Nolasco da Cunha         | Tragédia         |
| Portugal | Cioso                           | Antonio Ferreira                       | Comédia          |
| Portugal | D. Rodrigo                      | Antônio Firmino da Silva Campos e Melo | Drama            |
| Portugal | A Guerra de Alecrim e Mangerona | Antonio José da Silva <sup>333</sup>   | Ópera Joco-seria |
| Portugal | Madre-silva                     | Mendes Leal                            | Drama            |
| Portugal | Nova Castro                     | João Baptista Gomes Junior             | Tragédia         |
| França   | Tancredo                        | Voltaire                               | Tragédia         |
| França   | Alzira                          | Voltaire                               | Tragédia         |
| França   | Andromaca                       | Jean Racine                            | Tragédia         |
| França   | Avarento                        | Molière                                | Comédia          |
| França   | Caravaggio                      | -                                      | Drama            |
| França   | Casamento de Figaro             | Pierre Caron de Beaumarchais           | Comédia          |
| França   | Doente imaginário               | Molière                                | Comédia          |
| França   | Dous Primos                     | -                                      | Comédia          |
| França   | Engeitado <sup>334</sup>        | Louis Benoit Picard.                   | Comédia          |

<sup>331</sup> No “Diccionario Bibliographico Portuguez”, escrito por Innocencio Francisco da Silva, havia também a indicação de uma coleção portuguesa, impressa na Typ. Carvalhense, em Lisboa, entre os anos de 1838 e 1845: “Archivo Theatral, ou Collecção selecta dos mais modernos Dramas do Theatro francez”. Através da lista de peças publicadas por essa coleção, pudemos identificar que, dos trinta e cinco títulos vendidos por Bernardo Xavier, dez são idênticos aos das traduções de textos franceses que foram impressos pela tipografia portuguesa. Estamos, portanto, considerando que essas peças anunciadas em Ouro Preto são traduções de obras francesas. O verbete disponibilizou apenas os títulos das obras e seu gênero; não há informações sobre seus autores.

<sup>332</sup> Affonso III ou O valido d'El-Rei: drama em 5 actos, escrito por Henrique Guilherme de Souza. Porto: Typ. Commercial Portuense, 1840.

<sup>333</sup> Segundo Gonçalves de Magalhães, em “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”, texto reproduzido por João Roberto Faria, 2001, p.325. Segundo Faria (2001), Antonio José nasceu no Rio de Janeiro, mas, partiu para estudar na Universidade de Coimbra, ainda jovem. Escreveu suas obras em Portugal. Morreu aos 34 anos, em Lisboa. Por isso, consideramos sua obra portuguesa.

<sup>334</sup> O título: “O Engeitado”, refere-se a duas peças teatrais: uma do brasileiro Francisco de Paula Brito e outra do francês Louis Benoit Picard. No entanto, a série “Archivo Theatral” da “Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp.” Publicou, em 1846, a obra do francês. Os dados dessa peça podem ser visualizados no site da “Fundação Biblioteca Nacional”, no “catálogo antigo de Obras Raras”, palavra-chave: engeitado. Como acreditamos que grande parte das obras vendidas em Ouro Preto são dessa coleção, consideraremos para análise desse repertório a obra de Louis Benoit Picard.

| Origem     | Peça                            | Autor                            | Gênero   |
|------------|---------------------------------|----------------------------------|----------|
| França     | Jogador                         | Jean François Regnard            | Comédia  |
| França     | Lucrecia                        | François Ponsard                 | Tragédia |
| França     | Lucrecia Borgia                 | Victor Hugo                      | Drama    |
| França     | Maria Tudor                     | Victor Hugo                      | Drama    |
| França     | Marido da viúva                 | Alexandre Dumas Fils             | Comédia  |
| França     | O gaiato de Lisboa              | M. Bayard (Jean-François-Alfred) | Comédia  |
| França     | Phedra                          | Jean Racine                      | Tragédia |
| França     | Ralhador                        | David Augustin de Brueys         | Comédia  |
| França     | Rhadamistho                     | Prosper Jolyot de Crébillon      | Tragédia |
| França     | Tartufo                         | Molière                          | Comédia  |
| França     | Um erro                         | Augustin Eugène Scribe           | Drama    |
| França     | Uma noute no serralho           | -                                | Comédia  |
| França     | Velho de 25 annos               | -                                | Comédia  |
| Inglaterra | Glenarvon                       | Jean Pierre Felicien Mallefille  | Drama    |
| Inglaterra | A ponte do diabo <sup>335</sup> | Samuel James Arnold              | Drama    |
| -          | Mudo                            | -                                | Comédia  |

Tabela 02 – Lista de textos dramáticos vendidos em Ouro Preto.

Segundo Affonso Ávila (1977, p.74), por imposições diversas, *inclusive pela escassez de textos brasileiros, o repertório dominante eram as peças portuguesas ou traduções de originais franceses*. A análise da lista de peças vendidas em Ouro Preto indica a forte presença de traduções de peças francesas e de textos escritos por portugueses entre as obras vendidas aos ouro-pretanos, o que reafirma, ao menos no que diz respeito aos textos escritos que circulavam em Ouro Preto, as conclusões de Ávila.

Alguns exemplares das obras estrangeiras ainda existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro indicam os responsáveis pela tradução dos textos. Encontramos dados sobre a tradução das seguintes peças: “Alzira” de Voltaire que foi traduzida pelo desembargador Camara; “Andromaca” de Jean Racine, traduzida por Antonio José de Lima Leitão; “Phedra”, também de Racine, teve a *tradução publicada de ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa*,<sup>336</sup> “Lucrecia”, de François Ponsard, *litteralmente*

<sup>335</sup> A *Ponte do Diabo* foi um título sobre o qual encontramos, como autor, Samuel James Arnold, dramaturgo inglês que viveu de 1774 a 1852. No entanto, a Coleção portuguesa: “Arquivo Theatral”, que, segundo o dicionário bibliográfico de Innocencio Francisco da Silva, era uma *publicação mensal exclusivamente destinada á reprodução dos dramas francezes*, publicou esse texto, o que nos deixou dúvidas sobre a existência de outro autor, francês, que pudesse ter escrito um drama com o mesmo título. Contudo, no catálogo on-line da “National Library of Australia”, encontramos o livro: “A ponte do diabo: drama em 3 actos [adapted from The Devil's bridge, by Samuel James Arnold]”, publicado em Lisboa, pela “Thypografia Carvalhense”, em 1840, da série “Arquivo Theatral”. Logo, podemos concluir que, por algum motivo, a coleção que estava destinada aos textos originados da França, publicou um drama inglês. Para acessar o catálogo da “National Library of Australia”, acessar a seguinte página na Internet: <<http://catalogue.nla.gov.au/Record/2890770>>. Acesso em 15 de junho de 2009.

<sup>336</sup> A ficha catalográfica disponível no site da “Fundação Biblioteca Nacional” contém tal informação, que nos parece ter sido transcrita da folha de rosto do livro em questão, por manter a grafia da época. O site é: <<http://www.bn.br/portal/>>. Catálogo antigo de obras raras – palavra chave: Arquivo.



traduzida em verso português por A. G. Teixeira e Souza;<sup>337</sup> “Rhadamistho”, de Prosper Jolyot de Crébillon, traduzido por Maximiano Pedro de Araujo Ribeiro; “Tartufo”, de Molière, traduzida pelo capitão Manoel de Souza; “Glenarvon”, de Jean Pierre Felicien Mallefille, traduzida por J. M. de Castro.<sup>338</sup>

| Peça        | Autor                           | Tradutor   | Nacionalidade do Tradutor |
|-------------|---------------------------------|--|---------------------------|
| Alzira      | Voltaire                        | Desembargador Camara   | -                         |
| Andromaca   | Jean Racine                     | Antonio José de Lima Leitão  | Portuguesa                |
| Phedra      | Jean Racine                     | Tradução publicada de ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa | Portuguesa                |
| Lucrecia    | François Ponsard                | Antonio Gonçalves Teixeira e Souza                                   | Brasileira <sup>339</sup> |
| Rhadamistho | Prosper Jolyot de Crébillon     | Maximiano Pedro de Araujo Ribeiro                                    | Portuguesa <sup>340</sup> |
| Tartufo     | Molière                         | Capitão Manoel de Souza  | Portuguesa                |
| Glenarvon   | Jean Pierre Felicien Mallefille | J. M. de Castro  | -                         |

Tabela 03 – Responsáveis pela tradução de textos de origem estrangeira.

Como podemos observar, das sete traduções identificadas, há um trabalho feito por um brasileiro e quatro por portugueses. Não conseguimos localizar a nacionalidade de dois tradutores. Com exceção de “Glenarvon”, os originais são franceses. A existência de traduções portuguesas de textos franceses nos leva a relativizar a presença, durante a década de 1850, da dramaturgia francesa em Ouro Preto, pois essa era mediada por uma interpretação, uma reescrita feita por portugueses e brasileiros.

Para Brito (1993, p.67), os tradutores dos séculos XVIII e XIX seguiam o modelo de tradução interpretativa, por oposição à linguística ou literal. Sobretudo as traduções de comédias, deveriam ser recriações do original, pois se considerava que os mecanismos indutores do trágico, que provocavam o choro, eram mais universais, menos variáveis<sup>341</sup> do que os mecanismos do cômico, que provocavam o riso. Portanto, a tradução de uma

<sup>337</sup> *Idem.*

<sup>338</sup> Essas informações foram obtidas nas fichas catalográficas referentes às obras publicadas pela série “Archivo Theatral ou Collecção Archivo Theatral, ou Collecção das melhores peças antigas e modernas, traduzidas ou originaes”, do catálogo da “Fundação Biblioteca Nacional”, a partir de uma busca feita no site da fundação. O site é o seguinte: <<http://www.bn.br/portal/>>. Catálogo antigo de obras raras – palavra chave: “Archivo”.

<sup>339</sup> Segundo Wolf, Ferdinand. “Le Brésil Littéraire – Histoire de la Littérature Brésilienne”, Ed. A. Asher & Co. Berlin, 1863. p.261.

<sup>340</sup> “Diccionario Bibliographico Portuguez”, escrito por Innocencio Francisco da Silva, tomo sexto, Lisboa Imprensa Nacional. M DCCC LXII (1862) p.173.

<sup>341</sup> Possivelmente, a característica da tragédia de provocar o choro por mecanismos mais universais, permitiu a Antonio Gonçalves Teixeira e Souza traduzir literalmente “Lucrecia”. Ao anunciar, na publicação, que tal obra teria sido traduzida literalmente, Souza expunha seu respeito aos originais, o que era bem visto pelos letrados da época, no caso das tragédias.

comédia só provocaria o riso se fosse transplantada,<sup>342</sup> levando-se em conta os costumes e ridículos peculiares à nação para a qual a comédia fosse dirigida.

Segundo o(a) autor(a),<sup>343</sup> António Feliciano de Castilho, homem que traduziu muitos textos clássicos e modernos, acrescentou à sua tradução do original de Molière, “Tartuffe”, de 1870, a “Advertência indispensável”, em que opinava sobre como deveria ser a tradução de uma comédia; *cópia livre, uma adaptação e mesmo uma nacionalização do assunto*. Uma tradução deveria, para Castilho, tornar o texto original, conterrâneo e contemporâneo.

A partir da análise de Brito (1993), podemos dizer que a tradução de “Tartuffe”, de Molière, por Manuel de Sousa, em 1768, seguiu os princípios que Castilho expressaria mais tarde, a começar pelos nomes das personagens que foram substituídos por nomes portugueses; certamente, com o objetivo de nacionalizar a obra. Mas não seria esse o destaque da obra de Manuel de Sousa. Segundo Brito, o tradutor caracterizou a personagem principal, Tartufo, descrito no original como “faux dévot”, em português literal, devoto falso, como “jesuíta hipócrita”. O fato de essa tradução ter sido encomendada pelo Marquês de Pombal provocou modificações que foram além da necessidade de criar mecanismos para provocar o riso. Caracterizar a personagem principal como um “jesuíta hipócrita”, segundo o(a) autor(a), *obrigou logicamente o tradutor a vários retoques ideológicos na estrutura da peça*,<sup>344</sup> guiados pelo contexto português, em que os jesuítas, apesar de expulsos de Portugal em 1759, *continuavam na clandestinidade a desfeitear a imagem do Marquês com um enxame de trovas que o fustigavam*.<sup>345</sup> As modificações do tradutor indicam, assim, que, além do objetivo de provocar o riso, também se pretendia que a peça servisse aos interesses ideológicos locais.

A tradução de Manuel de Sousa era vendida na livraria de Bernardo Xavier em Ouro Preto. O anunciante apostou que os leitores d’ “O Conciliador” se interessariam por essa obra, o que nos provoca alguns questionamentos, quais sejam: que leituras eram possíveis aos letrados ouro-pretanos sobre essas traduções? Esses homens conseguiriam rir

---

<sup>342</sup> Tais considerações estão fundamentadas no trabalho de Brito (1993), que analisou as reflexões de Mendes Leal e de António Feliciano de Castilho sobre a tradução. A noção de transplantação, é, portanto, uma criação de Mendes Leal. Segundo Brito, *Na falta de uma terminologia mais rigorosa, que hoje a tradutologia fornece, Mendes Leal avança outros conceitos como o de “transferência” e de “transplantação”* (p.68).

<sup>343</sup> Verificamos, no site da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, instituição a que Brito está vinculado(a), mas não foi possível descobrir seu nome completo. Não sabemos, assim, se se trata de um pesquisador ou de uma pesquisadora. O site é: <<http://repositorio.up.pt/aberto/handle/10216/9296>>. Acesso feito no dia 13 de junho de 2009.

<sup>344</sup> Brito, 1993, p.72.

<sup>345</sup> Brito, 1993, p.71.

ao ler tais obras? Uma resposta afirmativa à questão indicaria a forte permanência da cultura / costumes portugueses, em Ouro Preto, na década de 1850, ou ainda uma grande familiaridade desses homens com Portugal. Diante de uma resposta negativa, colocar-nos-íamos outras questões, a saber: qual o interesse desses leitores nessas traduções? Seriam eles produtores, diretores, empresários teatrais e/ou autores em potencial, dispostos a “traduzir” tal dramaturgia direcionada ao público ouro-pretano? Ou seriam eles apenas curiosos sobre os textos que circulavam no Rio de Janeiro e na Europa? Seria possível que a forte referência / influência da Europa e da Corte, bem como o fato dessas obras terem sido impressas no Rio de Janeiro e originadas da França constituírem razões suficientes para despertar o interesse por tais leituras? Acreditamos que sim. Esses seriam exemplares que bem serviriam àqueles que buscassem um parâmetro sobre o que seria a dramaturgia legítima em uma sociedade civilizada e ilustrada. Mas que outras questões estavam envolvidas nessas escolhas?

Alguns autores tiveram mais de uma obra traduzida e vendida na livraria de Bernardo Xavier. Trata-se dos franceses Jean Racine, Voltaire e Victor Hugo, com duas obras traduzidas, e Molière, com três. Com exceção de Victor Hugo, esses autores também estavam presentes, como observou Ávila (1977), nas bibliotecas dos inconfidentes, na segunda metade do século XVIII. Portanto, ainda que a presença de suas obras em Ouro Preto tenha sido mediada pela tradução de portugueses e brasileiros, é preciso considerar a frequência de seus textos nas leituras dos ouro-pretanos. O que representavam as peças desses autores para os homens de letras e pessoas envolvidas com o teatro?

Em 1833, a “Revista da Sociedade Filomática” de São Paulo publicou alguns ensaios sobre a tragédia, escritos por Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga.<sup>346</sup> Nesses trabalhos, os autores exaltaram o teatro francês, destacando os teatrólogos Corneille, Racine e Voltaire. Em análise sobre os “teatros modernos”, desqualificaram a dramaturgia italiana, espanhola e inglesa, tal como podemos verificar no trecho que segue:

(...) é que os teatros destas nações apresentando no meio de inumeráveis defeitos belezas de ordem superior, e que excitam o mais vivo

---

<sup>346</sup> Segundo João Roberto Faria, esses eram três jovens estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Esse texto teria introduzido, no Brasil, o debate literário e teatral, que já mobilizava escritores e intelectuais europeus há décadas. O autor afirma que, em 1833, os românticos, na França, já se consideravam vitoriosos por agradarem crítica e público. No entanto, esses jovens tiveram uma formação clássica e defendiam uma tragédia fundada nos princípios do classicismo. Tais textos integram a “Antologia de textos teóricos e críticos”, organizada por Faria, no livro “Idéias teatrais: o século XIX no Brasil”, 2001.

entusiasmo, não podem entretanto ser dados como modelos de gosto para que as outras nações imitem. Outro tanto não se deve dizer do teatro francês (...).<sup>347</sup>

Possivelmente, empenhados na construção de uma nação civilizada, mais pontualmente, na criação de uma dramaturgia nacional, esses ensaístas buscavam um “modelo de gosto” que pudesse ser imitado. Para tanto, apostaram nas produções francesas. Corneille teria demonstrado o caráter elevado romano e tratado de profundas questões políticas. Sua obra era superior pela “força das idéias”, a “beleza dos diálogos” e a “dignidade dos sentimentos”. Racine é descrito como aquele que superou os defeitos desse “grande homem”: Corneille. Um dos maiores trágicos da terra, perfeito versificador dos tempos modernos, *ninguém havia antes dele penetrado tão profundamente os arcanos do coração humano, ninguém tinha sido também iniciado nos mistérios de amor e da sensibilidade.*<sup>348</sup> Segundo os autores, Racine seria um bom exemplo para aqueles que quisessem escrever o amor em tragédias, *para que o amor seja digno do trágico.* Voltaire, por sua vez, teria superado Racine; sua obra era marcada por feitos heróicos, situações comoventes, expostas de maneira “natural”. Tal autor foi também *o poeta da razão: o amor da humanidade, os dogmas de tolerância, e de indulgência são por ele constantemente propagados.*<sup>349</sup> É preciso sublinhar que Voltaire foi um dos disseminadores da noção do teatro educativo, o que é indício de que os ensaístas acreditavam na função pedagógica e moralizadora do teatro. Desse modo, as peças consideradas, por eles, como modelos, teriam esse perfil educativo.

A maneira como tais ensaios foram organizados insinua a construção de um manual dirigido àqueles que pretendessem escrever tragédias. Seus autores versaram sobre a origem e a história da tragédia, desde a antiguidade clássica, passando ao exame dos teatros antigos e modernos, ou seja, a dramaturgia grega e romana e as das nações modernas, o teatro italiano, espanhol, inglês, francês, alemão e português. Por fim, destrincharam as principais regras do poema trágico em relação ao enredo, personagens e estilo. Os autores concluíram recomendando: *Em uma palavra em vossos dramas pensai como Corneille, escrevei como Racine, movei como Voltaire! Com estas regras, com estes exemplos o teatro brasileiro surgirá com glória, e merecerá ser contado no número*

---

<sup>347</sup> “Revista da Sociedade Filomática”, São Paulo, Tip. do Novo Farol Paulistano, 1833, nº 3,4,5, e 6. Reproduzido por Faria, 2001, p.294.

<sup>348</sup> *Idem*, p. 295.

<sup>349</sup> *Idem*, p. 297.

*daqueles que podem servir de modelo.*<sup>350</sup> A obra desses autores era, portanto, vista como exemplo de uma dramaturgia legítima, indicada para as sociedades civilizadas.

Esses ensaístas defendiam o classicismo que era “feito com senso, juízo” e seguia regras que garantiam a verossimilhança. Estavam inflamados contra os românticos que, segundo eles, libertaram-se das regras; entregaram-se ao extravagante, ao disparatado, ao inverossímil. Para esses autores, alguns franceses, como Victor Hugo e Alexandre Dumas, teriam aderido à “sanha revolucionária” dos românticos e impregnaram suas obras do ridículo e do extravagante.

As ideias de Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga são representativas do pensamento de parcela da elite intelectual brasileira e de demais pessoas envolvidas com a arte dramática, que possivelmente encontrava adeptos em Ouro Preto. Todavia, o classicismo, o romantismo e as obras desses autores tiveram outros significados ao longo do século XIX, entre os pensadores da elite brasileira, atores, autores e administradores do teatro. Gonçalves de Magalhães, em “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”, em 1839, dirigia-se aos críticos de sua obra, que segundo ele, era *a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única de assunto nacional*, com o seguinte posicionamento:

Não faltarão acusações em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo se quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vê-la com o prisma dos românticos. Eu não sigo nem o rigor dos clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço o que entendo, e o que posso. Isto digo eu aos que ao menos têm lido Shakespeare, e Racine; aos que tomam partido nestas questões hoje em moda em literatura dramática (...).<sup>351</sup>

Colocando-se como autor de uma tragédia, pioneira e genuinamente brasileira, sem adotar um “sistema” único, absoluto, Magalhães nos informa sobre as possibilidades em relação à significação dessas “escolas” dramáticas naquele período. A disputa entre classicistas e românticos, “em moda”, na década de 1830, gerava, também,

---

<sup>350</sup> “Revista da Sociedade Filomática”, São Paulo, Tip. do Novo Farol Paulistano, 1833, nº 3,4,5, e 6. Reproduzido por Faria, 2001, p. 316.

<sup>351</sup> MAGALHÃES, Gonçalves. “Tragédia”. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. Reproduzido por FARIA, 2001, p.327.

posicionamentos distintos como o de Gonçalves de Magalhães.<sup>352</sup> A existência dessa diversidade de pensamentos indica também uma diversidade de significados atribuídos às obras dos autores estrangeiros.

Justiniano José da Rocha verificou nos principais teatros da Corte a presença constante de repertórios dramáticos da “escola romântica”. O crítico lamentou que os administradores desses teatros desperdiçassem as riquezas dessas encenações, abandonando-as antes que o público estivesse satisfeito e entendesse aquele drama, antes mesmo que os atores conseguissem penetrar nos papéis que representavam. Ele previa que em pouco tempo estariam esgotadas as riquezas *dos Dumas, dos Hugos, todos esses dramas, todas essas tragédias com que a fecundidade de tantos escritores alimenta[va] continuamente os teatros.*<sup>353</sup> Tal matéria nos dá elementos para afirmar que Victor Hugo e Alexandre Dumas tinham seu lugar de prestígio entre os brasileiros envolvidos com o teatro. O mesmo Justiniano que, juntamente com Ribeiro e Queiroga, em 1833, desqualificou a obra de Victor Hugo, em 1836, fez uma avaliação mais tolerante, identificando problemas e qualidades.

Os defeitos apontados por Justiniano sobre a obra de Victor Hugo foram similares aos que o censor do Conservatório Dramático Brasileiro, José Florindo de Figueredo Rocha, observou em 1844, sobre a peça “Maria Tudor”. Esse Parecer, analisamos no segundo capítulo desta dissertação.

Nº “O Cronista” de novembro do mesmo ano, Justiniano publicou uma crítica ao drama: “O Rei se Diverte”, de Victor Hugo. Com a proposta de realizar uma análise imparcial, o autor destacou problemas e qualidades da obra. Como indicou o censor de “Maria Tudor”, tratava-se de um drama condenado por expor uma rainha imoral, pervertida, envolvida com escândalos, o que diminuía o prestígio da realeza. Justiniano afirma que “O Rei se Diverte”, da mesma fora, desprestigiava o rei Francisco 1º, *um nome histórico, um nome de rei que tantos títulos recomendam aos respeitos da posteridade*<sup>354</sup>, exposto nos palcos como um rei infame, imoral, e que, apesar de tudo, triunfava no final, ou seja, não pagava por seus crimes.<sup>355</sup> No entanto, assim como o censor de “Maria Tudor”

---

<sup>352</sup> Não ignoramos que os estudos literários consideram que Gonçalves de Magalhães inaugurou o romantismo no Brasil, em 1838, com a peça: “Antonio José ou O poeta e a inquisição”. No entanto, aqui estamos considerando as posições do próprio Magalhães.

<sup>353</sup> “O Cronista” de 20 de agosto de 1836. Reproduzido por FARIA, 2001, p.318.

<sup>354</sup> “O Cronista” de 19 de novembro de 1836. Reproduzido por FARIA, 2001, p.320-321.

<sup>355</sup> A crítica de Justiniano corroborava dois critérios utilizados pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro para conceder a licença às peças: preservação e exaltação da imagem do rei e demais membros da

reconheceu o prestígio do autor, não se atrevendo a propor supressões, negando-se a interferir na obra de Victor Hugo e simplesmente negando a licença, o crítico valorizou importantes elementos de seu drama. A começar por uma personagem, Triboulet, segundo Justiniano, bem construída com um caráter bem sustentado, *desprezível é em mesmo tempo pai extremoso, e é, pelo lado de suas afeições, pelo amor paterno que vem a ser punida sua abjeção*.<sup>356</sup> Além disso, as três últimas cenas que, segundo ele, *são sublimes, e bastam para resgatar muitos defeitos; elas asseguram aplausos ao novo drama*.<sup>357</sup> Tais cenas figuravam com uma jovem “generosa”, que se sacrifica para salvar o amante e poupar ao pai um crime. O pai, que diante de um cadáver não identificado, comemora e o amaldiçoa pensando que era o corpo de seu inimigo, o rei Francisco 1º, ao perceber que era sua filha, tem o sofrimento como pagamento de seus crimes. A dramaturgia de Victor Hugo é considerada, nesse momento, bom exemplo de como se construir uma personagem e envolver o público no desenvolvimento da trama.

Quintino Bocaiúva, em 1858, também combatia a escola moderna ou romântica. Segundo Bocaiúva, essa escola teria, como soberano, Shakespeare, e Victor Hugo, como seu primeiro ministro. O teatro antigo teria mais virtude e mais caráter. *Os autores antigos sacrificavam antes a forma ao pensamento, o aparato à idéia, o movimento à paixão*.<sup>358</sup> O teatro moderno ou o romantismo era mais luxuoso, seus *autores sacrificam antes o pensamento à forma, a idéia ao aparato, a paixão ao movimento*.<sup>359</sup> Para Bocaiúva,

(...) a sociedade tolerou essa escola, deixou-a popularizar-se, e ela, que dá a cada indivíduo de seu seio direitos e garantias contra qualquer ataque dirigido à sua pessoa ou a suas prerrogativas, cruzou os braços e assistiu impotente à destruição de seus princípios cardeais, tolerando os ataques dirigidos aos primeiros sacramentos da religião e às leis fundamentais de sua organização.

Como pudemos observar, havia diversos posicionamentos em relação ao significado e à utilidade das peças desses autores franceses, que serviam a interesses e pensamentos distintos daqueles envolvidos com o teatro no Brasil. Tais peças eram vistas por alguns como modelos do teatro de “bom gosto”; por outros, como referência daquilo

família real e a moralização dos crimes cometidos pelas personagens em cena. A punição deveria ser à altura dos crimes cometidos.

<sup>356</sup> “O Cronista” de 19 de novembro de 1836. Reproduzido por FARIA, 2001, p.320-321.

<sup>357</sup> *Idem*.

<sup>358</sup> BOCAIÚVA, Quintino, “Estudos Críticos e Literários; Lance d’Olhos sobre a Comédia e sua Crítica”. Rio de Janeiro, Tip. Nacional, 1858, p. 10-20 e 52-69. Reproduzido por FARIA, 2001, p.453.

<sup>359</sup> *Idem*.

que não se devia fazer, citados com respeito pela genialidade da forma, mas com ressalvas por seu conteúdo, que seria impróprio. Fato é que as obras de Jean Racine, Voltaire e Victor Hugo eram leitura imprescindível para aqueles que se envolviam com o teatro no Brasil do século XIX.

Da mesma forma, a obra de Molière, sobre a qual não identificamos muitas polêmicas, era leitura importante para aqueles que se dedicavam ao teatro no Brasil. Segundo Gonçalves de Magalhães, o francês foi o melhor autor cômico do mundo, o primeiro a introduzir a prosa no teatro francês.<sup>360</sup> Quintino Bocaiúva acrescentou, em 1858, que Molière foi para o teatro o que Platão foi para a filosofia;<sup>361</sup> ele teria sido o responsável por regenerar a comédia, demonstrando que esse gênero não era nem uma sátira, nem tão pouco uma farsa, gêneros vistos como menores pelos “homens de letras” da época.<sup>362</sup> Para Bocaiúva, Molière não deixou seguidores; por isso, depois dele, a “comédia morreu”. Todavia, José de Alencar acreditava que Alexandre Dumas Filho teria aperfeiçoado a “escola dramática mais perfeita”; a obra de Molière.<sup>363</sup> Segundo Alencar, Molière criou uma pintura dos costumes e da moralidade da crítica, pois apresentava *quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época*.<sup>364</sup>

A forte presença desses textos franceses na lista de peças oferecidas por Bernardo Xavier Pinto de Souza em Ouro Preto é representativa da influência das ideias propagadas pelos literatos da Corte naquela cidade. Além da circulação dos periódicos, a distribuição dos textos dramáticos era elemento importante que possibilitava as aproximações entre as ideias teatrais, que circulavam na Corte, e o pensamento daqueles que se dedicavam a realizar o teatro em Ouro Preto.

### 5.1.2 Gênero das peças

No que diz respeito ao gênero teatral dos textos vendidos em Ouro Preto, são utilizadas, nas fontes consultadas, quatro classificações: “tragédia”, “comédia”, “drama” e

---

<sup>360</sup> Prólogo a “Leonor de Mendonça”, de 1846. Reproduzido por FARIA 2001, p.350.

<sup>361</sup> BOCAIÚVA, Quintino, “Estudos Críticos e Literários; Lance d’Olhos sobre a Comédia e sua Crítica”. Rio de Janeiro, Tip. Nacional, 1858, p. 10-20 e 52-69. Reproduzido por FARIA, 2001, p.448.

<sup>362</sup> Segundo FARIA, 2001, p.93-94.

<sup>363</sup> “Diário do Rio de Janeiro”, de 23 de junho de 1858. Reproduzido por João Roberto Faria em antologia que compõe seu livro de 2001, p.471.

<sup>364</sup> *Idem*.



“ópera joco-seria”, como detalharemos a seguir. Acreditamos que o gênero da peça está relacionado com o modo como o teatro ensinava. Por isso, é preciso entender o que significavam essas classificações naquele período. Assim, a análise quantitativa do repertório teatral lido em Ouro Preto nos forneceu dados que nos aproximaram dos sentidos atribuídos ao teatro naquela cidade.

Ribeiro, Rocha e Queiroga, no texto já citado, de 1833 – “Ensaio sobre a tragédia” –, afirmavam que o princípio do belo estava na natureza. Contudo, ela teria defeitos que não deveriam ser imitados. A arte precisava corrigir as distorções, expondo uma “natureza embelecida”. Uma boa tragédia, portanto, não poderia abordar “o baixo, e o ridículo da natureza”,<sup>365</sup> era preciso que ela representasse o sublime, que demonstrasse o quanto pode elevar-se a natureza humana. Os ensaístas enfatizavam que esses princípios não excluía da tragédia as desgraças dos heróis. Todavia, tais infelicidades, necessariamente, deveriam demonstrar o caráter moral e superior de suas personagens. Assim,

A filosofia, a resignação não abalam os corações. Aquiles role pelo chão cego de ira e despeito; mas a indignação de Aquiles seja digna de sua alma heróica; sintam as paixões os grandes homens, mas paixões em chamas; abatam-se a cometer crimes, mas crimes das almas afoitas, de corações generosos.<sup>366</sup>

Para os autores, uma tragédia possuía recursos que conseguiam entreter o público por um período maior do que a comédia, o que explicaria o fato de se conseguir uma boa tragédia com cinco atos, e, geralmente, as comédias se “acomodavam” em três atos. Através desses recursos, a tragédia deveria comover profundamente seus espectadores expondo os atos heróicos.

Analizamos, no segundo capítulo desta dissertação, o parecer do censor José Joaquim Vieira Souto, do Conservatório Dramático Brasileiro, sobre o drama: “O filho do alfaiate” ou “As más companhias”, em 1858. Nesse documento,<sup>367</sup> o censor, ao argumentar contra a escola realista, fez breves considerações sobre a função dos três gêneros dramáticos: tragédia, comédia e o drama. Suas ideias se somam à exposição dos ensaístas de 1833. Para José Joaquim, a tragédia apresentaria *os grandes feitos da história, as*

---

<sup>365</sup> “Revista da Sociedade Filomática”, São Paulo, Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833, números 3, 4, 5 e 6. *Apud* FARIA, João Roberto, “Antologia de textos teóricos e críticos”. In: *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.267-316.

<sup>366</sup> *Idem*.

<sup>367</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

*paixões nobres como exemplo para serem imitados.* Quintino Bocaiúva, em 1858,<sup>368</sup> na mesma direção, apresentou a tragédia como o gênero que *descreve o grandioso, que se cerca de pompas, que impõe pela magnificência de seu motivo, de sua ação, de suas personagens, de sua decoração e de seu estilo.*

A mesma análise que fizemos no segundo capítulo nos é permitida agora. A tragédia levaria para diante dos olhos dos povos, para dentro de seus corações, nobres atitudes sobre as quais teriam admiração e, então, desejariam ter comportamentos tão nobres como os comportamentos da personagem representada no palco. A tragédia ensinava a amar os nobres e soberanos, a tê-los como modelos de comportamento e moralidade, transformando, assim, atitudes e valores da plateia. A tragédia ensinava, pois, por meio do exemplo.

A comédia foi considerada por Bocaiúva, de todos os gêneros dramáticos, o mais difícil para o “poeta”. Ela se distinguia por ser de fácil compreensão, por seu estilo desembaraçado, vivaz, *pelo frisante de suas sentenças*, ou seja, pelo seu poder de persuasão, *pela elevação de sua idéia e sobretudo pela nobreza de seu fim.* Sua finalidade era a de, através da ridicularização dos vícios e da crítica moralizadora dos defeitos, corrigir os costumes da sociedade. A diversão e o riso não eram os únicos e nem os objetivos mais importantes da comédia. O riso, para Bocaiúva, era efêmero, existiria por breves instantes, não mais do que o período em que o público ocupasse as cadeiras do teatro. O que deveria permanecer no espectador eram os ensinamentos da boa moral e dos bons costumes. Para Bocaiúva,

O que fica, o que se grava indelevelmente na alma do povo é aquilo que lhe chama à reflexão ou que lhe promove o afeto, aquilo que lhe fala à razão ou ao sentimento, aquilo que é filosófico, que é moral e que deve ocupar todo o empenho do poeta, para que sua missão não seja iludida (...).<sup>369</sup>

Da mesma forma, o censor do conservatório, Vieira Souto, atribuiu, à comédia, o papel de *apresentar pelo lado ridículo e desprezível as extravagâncias, os desmandos, os vícios menos odiosos dos homens, p<sup>a</sup> q<sup>”</sup> delles se corrijaõ.*<sup>370</sup> Novamente, como no segundo capítulo, é possível perceber que a comédia ensinava através da denúncia, expondo os vícios e maus costumes pelo “lado ridículo e desprezível”, para que as pessoas

<sup>368</sup> Bocaiúva, 1858, p. 10-20 e 52-69. Reproduzido por FARIA, 2001, p.448.

<sup>369</sup> *Idem*, p.452.

<sup>370</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

aprendessem a odiá-los, a se envergonharem deles. Além disso, está claro que essas definições sobre a comédia trazem em seu cerne o propósito do gênero. Uma comédia, segundo esses homens, só poderia ser assim definida, se tivesse como central a intenção, o objetivo de educar em direção à boa moral e aos bons costumes. Caso contrário, poderia ser chamada de farsa ou sátira, gêneros considerados menores e que se preocupavam fortemente em provocar o riso, garantir distrações.

No que se refere ao “drama”, Vieira Souto afirmou que tal gênero representava nos palcos a variedade de sentimentos humanos, de ações que comoviam os homens e as paixões que os constrangiam. O drama desafiava a piedade das pessoas em relação aos males da humanidade, aconselhando prudência e cautela na prosperidade e humildade no infortúnio, tolerância e generosidade com os semelhantes.<sup>371</sup>

No mesmo ano, Bocaiúva definia “drama” como a pintura da “vida em sua verdade”. O gênero descreveria a realidade, conseguiria captar a atenção do espectador através da trama, “pelo movimento de suas paixões”. Seria composto com simplicidade nas descrições e naturalidade nas falas e personagens.<sup>372</sup>

Analisando, em 1846, o que era denominado, naquele momento, como “drama”, Gonçalves Dias afirmou que tal gênero resumiria a comédia e a tragédia. Segundo o autor:

No começo do teatro moderno, havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espáduas com manto de púrpura, e a comédia que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses; era assim, porque a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos, e ainda assim com o que nestes havia de mais cômico e risível. Hoje, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. E de feito, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos dramas, notaremos que ainda nas mais líricas e majestosas há, de vez em quando, certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém do ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia.<sup>373</sup>

Podemos dizer, tendo como base, essas três concepções, que o “drama”, através de elementos cômicos e trágicos, retratava, nos palcos, a vida, os seres humanos e suas paixões. De maneira “natural”, através dos diálogos e personagens “simples”, mais próximos do real, envolvia o público que se via nos palcos. Os sentimentos nobres, os bons

<sup>371</sup> Da coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Loc. I-08,15,063.

<sup>372</sup> Bocaiúva, p. 10-20 e 52-69. Reproduzido por FARIA, 2001, p.448.

<sup>373</sup> Prólogo a Leonor de Mendonça, publicado, em 1846, por Gonçalves Dias. Compõe antologia feita por João Roberto Faria (2001, p.350).

costumes, um modo ideal de ser e agir eram pintados nos teatros como exemplos, incitando os espectadores a segui-los. Ensinava-se, através do exemplo, como manter-se íntegro, piedoso, generoso, humilde e tolerante, nas diversas situações a que os seres humanos estão sujeitos ao longo da vida.

É pertinente levar em conta as definições dos gêneros dramáticos sob o ponto de vista desses homens, pois eles são representantes de uma elite intelectual, inseridos no debate sobre a dramaturgia ideal para educar os povos, digna de uma sociedade civilizada, que contribuiria para a formação da nação. Esses sujeitos colaboraram com a construção do que se entendia por arte dramática naquele momento.

Além disso, acreditamos que grande parte das obras vendidas em Ouro Preto foi impressa no Rio de Janeiro pela “Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Cia”.<sup>374</sup> No verbete do “Diccionario Bibliographico Portuguez”, Innocencio Francisco da Silva, ao descrever a coleção “Archivo Theatral”, impressa pela tipografia de Villeneuve, disponibilizou a classificação por gênero, estipulada para as peças. É muito provável que tal classificação tenha sido dada pelos autores das peças e certificada ou reclassificada pelos impressores, quando destacaram tal dado em suas edições. Os impressores também faziam parte da mesma elite intelectual. Ainda que heterogênea, no que se refere a algumas ideias teatrais, essa elite dialogava, tendo como base, alguns consensos. Além da crença no papel educativo do teatro, aposta feita pela maioria dos “homens de letras” do Rio de Janeiro, é plausível que as definições sobre comédia, drama e tragédia, fossem minimamente acordadas, na medida em que era possível a um leitor, ao comprar uma peça com a inscrição “tragédia”, conhecer previamente o tipo de dramaturgia que estava adquirindo. As diferentes concepções sobre o teatro, existentes entre os homens que selecionamos, contrastam com as similaridades nas suas definições dos gêneros teatrais, o que fortalece nosso argumento. Quintino Bocaiúva era adepto da escola realista<sup>375</sup>. José Joaquim Vieira Souto defendia que as ideias dessa escola estavam

---

<sup>374</sup> Segundo Hallewell (2005), Junio Constâncio de Villeneuve e Réol-Antoine Mougnot, franceses que vieram ao Brasil para servir como oficiais, na nova Armada Imperial, deixaram a marinha e foram trabalhar com Plancher, editor francês, que se instalou no Rio de Janeiro, no início do século XIX. Villeneuve foi editor do “Jornal do Commercio”. Villeneuve e Mougnot compraram a tipografia de Plancher e, em 1834, Mougnot vendeu sua parte ao sócio. Segundo o autor, cabe a Villeneuve *o mérito de ter possuído a primeira prensa mecânica do hemisfério sul e, mais tarde, a primeira rotativa e a primeira linotipo. Em 1848, quando sua firma contava três prensas mecânicas, quatro manuais e oitenta empregados, ele era, de longe, o maior impressor da cidade* (HALLEWELL, 2005, p. 148-149). Seus principais competidores eram a Typographia Nacional, Paula Brito, Laemmert, a Typographia do “Diário” e as oficinas do “Correio Mercantil” e do “Correio da Tarde”.

<sup>375</sup> Segundo João Roberto Faria (2001), Quintino Bocaiúva foi folhetinista do “Diário do Rio de Janeiro” durante o segundo semestre de 1856. Foi também tradutor, dramaturgo e crítico teatral. Adepto do teatro

equivocadas<sup>376</sup>. Gonçalves Dias é visto por Faria (2001) como o primeiro dramaturgo brasileiro que aceitou a estética teatral romântica<sup>377</sup>. Ribeiro, Rocha e Queiroga defenderam veementemente o classicismo no ensaio escrito em 1833<sup>378</sup>.

Ao analisar quantitativamente os gêneros das peças vendidas na livraria de Ouro Preto, identificamos treze peças definidas como comédias; onze, como dramas; nove, como tragédias. Não conseguimos identificar o gênero de duas peças. Sobre a “Ópera Jocosaria”, a denominação insinua que a peça teria elementos cômicos e trágicos, o que nos permite considerá-la com um drama musicado. É possível observar que as comédias estão ligeiramente mais presentes nas prateleiras da livraria de Ouro Preto.

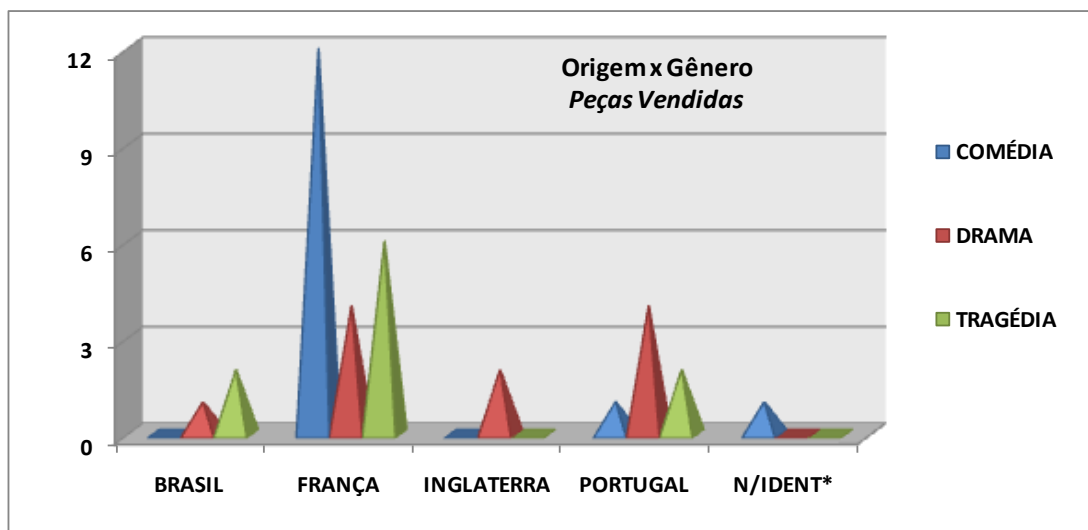


Gráfico 01 – Relação entre Origem e Gênero das peças vendidas em Ouro Preto. \*Origem não Identificada.

No gráfico acima, podemos visualizar o perfil da lista de peças vendidas por Bernardo Xarier Pinto de Sousa, em Ouro Preto, no ano de 1851. Há um destaque importante da presença de traduções, algumas delas feitas por portugueses, de comédias francesas, o que pode ter dois significados se consideramos o caráter impróprio de traduções portuguesas para os palcos brasileiros. O primeiro é que tais publicações

---

realista, admirava o repertório apresentado no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. Acreditava que a finalidade do teatro era educar e moralizar a alma do público. Apesar de atribuir essa função aos dramas, tragédias e comédias, apostava na maior potencialidade desse último gênero.

<sup>376</sup> José Joaquim Vieira Souto foi censor do Conservatório Dramático Brasileiro e declarava-se contra o teatro realista, que, para ele, estaria destruindo a moral em nome da mesma moral.

<sup>377</sup> Gonçalves Dias foi poeta, dramaturgo, professor de história e latim do Colégio Pedro II, além de ter contribuído com diversos periódicos da Corte, publicando crônicas, folhetins teatrais e crítica literária.

<sup>378</sup> FARIA (2001) afirma que Ribeiro, Rocha e Queiroga eram jovens estudantes da “Faculdade de Direito do Largo de São Francisco”, tiveram uma formação clássica e defendiam uma tragédia fundada nos princípios do classicismo. O ensaio que utilizamos como fonte para a escrita desta dissertação, teria introduzido, no Brasil, o debate literário e teatral, que já mobilizava escritores e intelectuais europeus há décadas, ou seja, a disputa entre classicismo e romantismo.

estavam direcionadas aos leitores interessados pela arte dramática e escritores em potencial. Poderia, também, significar uma forte presença da cultura portuguesa em Ouro Preto, ao menos entre os leitores, que desfrutariam dessas comédias tanto quanto os portugueses.

As traduções de tragédias francesas são mais ofertadas na livraria do que as portuguesas e brasileiras. É preciso refletir como esse gênero ensinaria e o quê geralmente era ensinado através dele, ou seja, ensinava-se através do exemplo, a amar e respeitar os soberanos, a imitá-los na nobreza de seus sentimentos e ações. As traduções de tragédias, como já dissemos, eram geralmente feitas, respeitando o máximo possível os originais. Por que, então, seria importante aos ouro-pretanos amar soberanos e nobres franceses e seguir seus exemplos e bons costumes e virtudes? Acreditamos que os exemplos de virtudes e bons costumes seriam bem-vindos. Mas porque uma elite dirigente e intelectual, que se empenhava em construir uma identidade nacional, que buscava consolidar a imagem do imperador D. Pedro II, investiria tanto em heróis franceses? Seria esse mais um indício de que esses livros estavam no rol de leituras necessárias àqueles que gostariam de se inteirar sobre a arte dramática considerada legítima? Precisamos avaliar, também, a hipótese de que esses leitores simplesmente gostavam de ler peças teatrais. Tal gosto era pautado pelo que se considerava melhor na Europa.

Segundo Hallewell (2005), em 1848, Villeneuve,<sup>379</sup> editor da coleção: “*Archivo Theatral*”, vendida em Ouro Preto, era o maior impressor do Rio de Janeiro; falamos, portanto, de uma tipografia prestigiada na Corte. Além disso, o nome da coleção sinalizava para um lugar de autoridade. Faria Filho (1998) utiliza um texto do filósofo francês J. Derrida – que discutia a questão do arquivo no terreno da psicanálise – para refletir sobre os arquivos que guardam os documentos históricos. O excerto citado por Faria Filho nos ajuda a analisar o título dado à coleção de textos dramáticos, que, supomos, foram vendidos em Ouro Preto. Conforme Derrida,

Não comecemos pelo começo, nem mesmo pelo arquivo. Mas, pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. Arkhé, lembremo-nos, nomeia a uma só vez o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio segundo a natureza e a história, lá onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio segundo a lei, lá onde os homens e os deuses comandam, lá onde se exerce a autoridade, a

---

<sup>379</sup> Segundo Hallewell (2005), Villeneuve editava traduções de Hugo e Dumas. Esse dado reforça nossa hipótese de que os livros vendidos em Ouro Preto são mesmo dessa tipografia.

ordem social, o lugar desde o qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 1995, p. 11-3. *Apud* FARIA FILHO, 1998, p.94).

Uma coleção intitulada “*Archivo Theatral*” se autodenominava o lugar do começo e do comando relacionado ao teatro. Seu título informava ao leitor que ali estariam as obras dramáticas aprovadas, legitimadas pelo pensamento dominante daquela sociedade. Aqueles que se sentiam parte da elite dominante ou que buscavam se incluir nesse grupo social serviam-se desses textos.

O fato do editor dessa coleção ser um francês pode explicar o predomínio de obras traduzidas de autores daquela nacionalidade, somado, é claro, à força que a França exercia no Império Brasileiro como referência de civilização.

Em relação aos dramas, prevalecem em mesmo número os franceses e os portugueses. Tal gênero, por se aproximar da vida e dos sentimentos humanos, por ensinar, através do exemplo, os comportamentos “nobres”, diante das adversidades enfrentadas no cotidiano por diversos sujeitos, de setores sociais diferenciados, pode ser considerado mais universal; suas lições serviriam a todos os seres humanos, independente da origem dessas histórias. A maior incidência, na lista de peças vendidas em Ouro Preto, de dramas franceses e portugueses, acreditamos, está ligada à crença na genialidade dos autores estrangeiros e na falta de uma dramaturgia nacional.

Por fim, podemos concluir, também, que a existência dessas obras disponíveis para os leitores ouro-pretanos é sinal de que havia um grupo letrado familiarizado com os títulos e/ou os catálogos que continham os títulos das obras anunciadas n’ “*O Conciliador*”, que poderia se interessar por aqueles textos por diversos motivos. Todavia, um motivo nos chama atenção: o interesse por conhecer o teatro que se fazia na Europa e na Corte, além do interesse de se aproximar dos valores e costumes das nações civilizadas através da dramaturgia. A busca por essa “*formação*” pode significar uma preocupação com o lugar social que a elite intelectual ouro-pretana ocupava em relação à província mineira. Buscava-se formar-se para educar os mineiros através do teatro.

## **5.2 Textos dramáticos encenados em Ouro Preto**

Encontramos, nos periódicos de Ouro Preto, publicados durante a década de 1850, anúncios de apresentações teatrais que nos indicaram dezenove títulos de peças,

possivelmente, apresentadas naquela cidade. O pedido de licença à polícia, para uma representação na capital mineira, pela companhia dramática diamantinense,<sup>380</sup> aumentou essa lista para vinte peças. Juntamos também a série de vinte e cinco títulos encenados em Ouro Preto na década de 1850, segundo a pesquisadora Regina Horta Duarte.<sup>381</sup> Algumas dessas quarenta e cinco obras foram representadas mais de uma vez, totalizando, então, cinquenta e uma encenações. Com o objetivo de perceber qual a presença predominante em Ouro Preto, no que diz respeito à origem das peças encenadas, consideramos todas as apresentações, ainda que algumas obras tenham sido representadas mais de uma vez.

Do total de cinquenta e uma encenações identificadas, vinte e duas foram de peças que podem ser consideradas brasileiras,<sup>382</sup> doze são portuguesas e apenas uma peça é de origem francesa.<sup>383</sup> Não foi possível identificar os autores de dezesseis apresentações.

Um repertório predominantemente brasileiro pode ser um reflexo, em Ouro Preto, do grande desejo e investimento dos “homens de letras”, principalmente da Corte, em formar e valorizar uma dramaturgia nacional. O crítico Justiniano José da Rocha elogiava, em 1836,<sup>384</sup> a peça: “O Cioso de si mesmo”, de Antonio Xavier, destacando que essa peça não era uma das produções do teatro francês, “rapidamente traduzidas, que continuamente sobem a nosso tablado”. Tratava-se de uma “riqueza própria e não traduzida”, “nossa e não emprestada”. Há aqui uma crítica à qualidade das traduções e à frequente presença delas nos palcos brasileiros, além de um incentivo à produção nacional. A tradução, vista como leitura necessária àqueles que pretendessem escrever peças e se inteirar sobre o que seria a dramaturgia considerada legítima, não era, portanto, aconselhada para os palcos brasileiros. Para tanto, era preciso que os literatos se empenhassem em escrever textos teatrais.

Émile Adet publicou, no periódico “Minerva Brasiliense”, em 1844, referindo-se aos teatros da Corte, um artigo em que defendia que a inexistência de uma literatura

---

<sup>380</sup> Acervo do “Arquivo Público Mineiro” – Fundo Chefia de Polícia, série 10 – Diversos. Livro de Registro de despachos Secretaria de Polícia 1853-1859. POL 319.

<sup>381</sup> Duarte, 1995, Anexo I, p. 231-250.

<sup>382</sup> Estamos considerando obras de origem brasileira, além daquelas escritas por brasileiros, as escritas por estrangeiros que moravam no Rio de Janeiro há algum tempo, já integrados à sociedade da Corte e que, por isso, produziram obras brasileiras. São eles; o português Camilo José do Rosário Guedes, que, segundo José Galante de Sousa, era poeta, teatrólogo, ator, administrador do teatro. Integrava o grupo de artistas portugueses que atuou na Corte durante a primeira metade do século XIX e que empregou João Caetano; o também português, João Ferreira da Cruz, segundo José Galante, teatrólogo, poeta, prosador, membro do conservatório dramático do Rio de Janeiro e da “Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional”; Luis Antonio Burgain, francês, teatrólogo, membro do Conservatório Dramático Brasileiro (SOUSA, José Galante de. Enciclopédia de Literatura Brasileira vol. 1).

<sup>383</sup> Ver Anexo 2 - tabela com títulos, autores, origem das peças, gênero e a informação se foram ou não licenciadas pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro.

<sup>384</sup> “O Cronista”, 23 de novembro de 1836, p. 65, reproduzido por João Roberto Faria em antologia que compõe seu livro de 2001, p.322.



dramática brasileira e recomendava ao Conservatório Dramático Brasileiro que criasse uma “escola de declamação”, para que a dramaturgia nacional prosperasse.<sup>385</sup>

Por volta de 1851, no Rio de Janeiro, Álvares de Azevedo lamentou o estado de “miséria” em que se encontrava o teatro brasileiro, afirmando que seria fácil apresentar, no Teatro de S. Pedro, obras de Émile Deschamps, Auguste Barbier, Léon de Wailly e Alfredo de Vigny, traduzindo-as. Assim, popularizar-se-iam esses trabalhos. Diferente de Justiniano, para Álvares de Azevedo, a encenação de obras estrangeiras não era um problema, mas, sim, os textos escolhidos e a qualidade das traduções. Preferindo a dramaturgia inglesa, espanhola e alemã, à francesa, Álvares de Azevedo recomendava aos jovens escritores que, para produzirem peças, estudassem. Conforme Azevedo,

A mocidade laboriosa se animará, empreenderá trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Veja, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais – e mais modernamente enriquecido pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfredo de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos (...).<sup>386</sup>

Álvares de Azevedo parece recomendar a encenação e o estudo dos textos europeus como uma etapa para que “a mocidade”, mais tarde, pudesse oferecer nos palcos da Corte “noites mais literárias” de um teatro nacional.

Novamente podemos concluir que, do ponto de vista de alguns “homens de letras”, as traduções serviam para inspirar e instruir aqueles que se aventurassem na “nobre” tarefa de produzir a “dramaturgia nacional”. No entanto, para os palcos brasileiros, desejava-se o “teatro nacional”. Em meio aos lamentos de críticos e intelectuais, pela falta de escritores brasileiros que se dispusessem a essa tarefa, as traduções eram toleradas por alguns e consideradas necessárias por outros. Em Ouro Preto, a oferta de traduções necessárias aos estudos de possíveis dramaturgos era uma tarefa cumprida, principalmente através dos livros. No palco da cidade, o destaque era dado ao teatro nacional.

---

<sup>385</sup> “Minerava Brasiliense”, Rio de Janeiro, número 5, 1º de jan. 1844, vol. 1, p. 154, 157, reproduzido por João Roberto Faria em antologia que compõe seu livro de 2001, p.343.

<sup>386</sup> Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. 1851, reproduzido por João Roberto Faria em antologia que compõe seu livro de 2001, p.359.

Entre as peças encenadas, há a reincidência de alguns autores e a encenação de uma mesma peça em momentos diferentes, na capital da província. Entre os autores que tiveram mais de uma peça encenada, estão Martins Pena, Luiz Antonio Burgain, João Ferreira da Cruz e José da Silva Mendes Leal. As peças “O caixeiro da taverna”, “O noviço” e “Quem casa quer casa”, de Martins Pena, foram apresentadas mais de uma vez, assim como “Pedro sem, que já teve a agora não tem”, de Luiz Antonio Burgain, e “Nova Castro”, de Mendes Leal. Para analisar a presença desses autores na cena ouro-pretana, consideramos cada representação de suas peças.

| AUTOR         | PEÇA   | DATA APROXIMADA APRESENTAÇÃO | ORIGEM   | GÊNERO                              |
|---------------|--|------------------------------|----------|-------------------------------------|
| Martins Pena  | Judas em sábado de aleluia                                 | Jun. 1855                    | Brasil   | Comédia                             |
| Martins Pena  | O juiz de paz na roça                                      | 07 set. 1855                 | Brasil   | Farsa (Anúncio) e (CDB)             |
| Martins Pena  | Os Irmãos das Almas  | 09 jan. 1858                 | Brasil   | Comédia (CDB)<br>Entremez (Anúncio) |
| Martins Pena  | <b>O caixeiro da taverna</b>                               | 22 mai. 1856                 | Brasil   | Comédia (CDB)<br>Farsa (Anúncio)    |
| Martins Pena  | <b>O caixeiro da taverna</b>                               | Ago. 1858                    | Brasil   | Comédia (CDB)<br>Farsa (Anúncio)    |
| Martins Pena  | <b>O noviço</b>  | Jun. 1855                    | Brasil   | Comédia                             |
| Martins Pena  | <b>O noviço</b>  | Ago. 1858                    | Brasil   | Comédia                             |
| Martins Pena  | <b>Quem casa quer casa</b>                                 | 07 set. 1856                 | Brasil   | Comédia                             |
| Martins Pena  | <b>Quem casa quer casa</b>                                 | Mai. 1859                    | Brasil   | Comédia                             |
| Martins Pena  | <b>Quem casa quer casa</b>                                 | Set. 1860                    | Brasil   | Comédia                             |
| L. A. Burgain | Remendão de Smyrna, ou Um dia de soberania                 | Ago. 1859                    | Brasil   | Drama                               |
| L. A. Burgain | Amor de um padre, ou a inquisição em Roma                  | 02 jul. 1856                 | Brasil   | ----                                |
| L. A. Burgain | As ruínas de Hermastein, ou A assembléia dos condes livres | Nov. 1859                    | Brasil   | Drama                               |
| L. A. Burgain | Luiz de Camões   | 07 set. 1855                 | Brasil   | Drama                               |
| L. A. Burgain | <b>Pedro sem, que já teve a agora não tem.</b>             | Dez. 1858                    | Brasil   | Drama                               |
| L. A. Burgain | <b>Pedro sem, que já teve a agora não tem.</b>             | Nov. 1858                    | Brasil   | Drama                               |
| J. F. da Cruz | Álvaro da Cunha, ou O cavalheiro de Alcacer- quibir        | Mai. 1859                    | Brasil   | Drama                               |
| J. F. da Cruz | O estudante e o gazeteiro                                  | 25 mar. 1859                 | Brasil   | Comédia (CDB)<br>Farsa (Anúncio)    |
| Mendes Leal   | O Homem da máscara negra                                   | 23 ago. 1851                 | Portugal | Drama                               |
| Mendes Leal   | Quem porfia mata caça                                      | 21 mai. 1856                 | Portugal | Comédia                             |
| Mendes Leal   | Madre-silva  | 25 set. 1851                 | Portugal | Drama                               |

Tabela 04 – Lista de peças de autoria de Martins Pena, Burgain, J.F. da Cruz e Mendes Leal encenadas em Ouro Preto.

Como podemos observar, ocorreram dez encenações de peças teatrais escritas por Martins Pena; seis, por Burgain; três, por Mendes Leal; duas, por João Ferreira da Cruz. Para esta dissertação, vamos focar nossas análises em Martins Pena e Burgain por serem os autores com maior número de encenações de suas peças em Ouro Preto.

Luiz Carlos Martins Pena escreveu folhetins para o “Jornal do Comércio”, entre agosto de 1846 e outubro de 1847, dando notícias e criticando as peças encenadas nos teatros da Corte. Membro fundador do Conservatório Dramático Brasileiro, dedicou-se ao teatro.

Segundo Faria (2001), Martins Pena escreveu comédias curtas, de apenas um ato, em que utilizava recursos farsescos, como esconderijos, pancadarias e disfarces. Como já dissemos, a farsa era mal vista pelos “homens de letras” por priorizar o riso espontâneo do público e não, a tarefa pedagógica do teatro. Faria (2001) acrescenta outro fator que contribuía para o desprestígio das farsas: elas eram geralmente encenadas em noites de espetáculos, que tinham, como atração principal, um drama ou uma tragédia, o que é possível verificar nos anúncios de noites teatrais em Ouro Preto. Das dez encenações de peças escritas por Martins Pena, sete são anunciadas como apresentações secundárias que encerravam a noite.

José de Alencar, em artigo publicado no periódico “Diario do Rio de Janeiro”, de novembro de 1857, afirmou que as “farsas graciosas” de Martins Pena pintavam os costumes brasileiros sem criticá-los, visando mais o efeito cômico da peça do que sua função moralizadora. Por isso, eram consideradas como “sátiras dialogadas” e não, como comédias. Alencar acreditava que a morte prematura do autor<sup>387</sup> teria interrompido um trabalho que poderia ter introduzido, no Brasil, a escola de Molière e Beaumarchais.

A aposta de Alencar num hipotético futuro de Martins Pena revela a importância de sua obra. Ele teria retratado o Brasil em suas comédias. Seu poder de observação levou para os palcos diversos “tipos” brasileiros, e, apesar de sua obra ter sido vista como ingênua, sem intenção moralizadora, o dramaturgo apontou os vícios e maus costumes de autoridades e instituições, criticou a lei e a sociedade brasileira. A peça “Juiz de Paz na Roça”, como mencionamos no capítulo dois desta dissertação, chegou a causar polêmicas entre os censores do Conservatório Dramático Brasileiro. O censor André Pereira Lima negou a licença à peça, alegando que essa peça era *destituída de tudo quanto se pode*

---

<sup>387</sup> Martins Pena nasceu no Rio de Janeiro, em 1815, e morreu, em Lisboa, no ano de 1848, para onde havia partido um ano antes, do Rio de Janeiro.

*desejar quer para o entretenimento do espírito, quer para o melhoramento [sic] dos costumes. Offende indirectamente as instituições do país, choca a dignidade d'ellas.*<sup>388</sup> A peça foi enviada ao segundo censor, Joaquim Norberto, que a aprovou. Segundo Faria, a comédia de costumes, no Brasil, “adquiriu prestígio e teve vida mais longa do que o drama, cultivada por vários autores, como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo”.<sup>389</sup>

É preciso mencionar que os anunciantes das peças de Martins Pena as denominaram como farsa. Trata-se das seguintes peças: “Irmãos das Almas”, “O Caixeiro da taverna”, “Quem casa quer casa” e “O juiz de paz na roça”. Por sua vez, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro designaram tais peças, com exceção da última, como comédias. Estariam os membros do conservatório dando mais credibilidade à obra de Martins Pena? Porque os anunciantes de espetáculos não se preocupavam em denominar as peças que seriam apresentadas como farsas, já que essas eram mal vistas por uma parcela dos literatos? É possível que o público que frequentava o teatro de Ouro Preto não se importasse em assistir farsas e até, pelo contrário, as preferisse. Mas, e quanto aos administradores de companhias, membros das sociedades dramáticas, enfim, os responsáveis pelas apresentações? Não se sentiam constrangidos em oferecer o “baixo cômico” no teatro da capital mineira? Talvez o fato dessas encenações serem secundárias, ou seja, acontecerem após a apresentação de uma tragédia ou de um drama bem conceituado pelos “homens de letras” da Corte, os redimisse. A denominação, pelo Conservatório, das peças desse autor, como comédias, indicaria que alguns membros daquela instituição discordavam que tal obra pudesse ser classificada como “baixo cômico”?

Diante da impossibilidade de responder essas questões, podemos concluir que, apesar de ter elementos farsescos, a grande presença de Martins Pena nos palcos de Ouro Preto significou a pintura dos costumes e dos tipos brasileiros naquele teatro, uma crítica dos costumes considerada por alguns, “ingênua”, mas que, em alguns momentos, incomodava as autoridades. Os ouro-pretanos de alguma maneira seguiam a receita dos literatos da Corte, priorizando, desse modo, o teatro nacional para transformar atitudes e valores daquela sociedade através da exposição de vícios e maus costumes, pelo lado ridículo.

---

<sup>388</sup> Acervo da “Fundação Biblioteca Nacional”, Coleção de Manuscritos, Fundo do Conservatório Dramático Brasileiro código: I-08,01,046.

<sup>389</sup> FARIA, 2001, p.83.

Luis Antonio Burgain, francês que viveu no Rio de Janeiro, era um professor de francês muito conhecido na cidade, membro do Conservatório Dramático Brasileiro. Literato, contribuiu com o periódico: “Jornal das Famílias”.<sup>390</sup> Sua participação como membro do Conservatório nesse periódico da Corte sinaliza para seu envolvimento com ações que buscavam educar a população. Segundo Maria Helena Camara Bastos (2002), o “Jornal das Famílias” foi, sobretudo, “um veículo de idéias e mensagens” responsável por propagar hábitos de leitura, de gosto e de preferências literárias. Num país que vivia sob forte influência da cultura francesa, um francês teria seu lugar de prestígio somente pela nacionalidade. Além disso, Burgain ocupou funções e lugares de autoridade, sendo uma das pessoas que ditavam, na Corte, o que era um bom teatro e um teatro ruim, a boa literatura, o bom gosto e os bons costumes.

Na edição de sua obra: “Pedro sem, que já teve e agora não tem”, de 1845, impressa na tipografia de Eduardo de Henrique Laemmert, Burgain acrescentou “Algumas palavras sobre a 1ª representação de Pedro-Sem”. Ao final dessas considerações, aproveitou para avaliar o estado do Teatro de S. Pedro. Nesse texto, fez o seguinte preâmbulo:

Já que fallei da Companhia dramática do Theatro de S. Pedro, aproveitarei a occasião para dizer algumas palavras acerca do seu estado actual, e indicar a causa da sua decadência. Não sou movido por nenhuma consideração pessoal, pois, mercê de Deos, não vivo do theatro; digo – mercê de Deos – porque, para mim, tal existência seria synonymo de morrer de fome. Porém, além do vivo interesse que eu tomo pelo desenvolvimento das artes e da litteratura no Brasil, sou membro do Conservatorio Dramatico Brasileiro; e julgo que esta qualidade impõe-me a obrigação de chamar a attenção dos meus collegas e do Publico sobre abusos que, a não serem cortados, terão por resultado infallivel o aniquilamento da arte e da litteratura dramática brasileira (...).<sup>391</sup>

Tal citação indica que o próprio Burgain se colocava nesse lugar de autoridade, responsável por chamar a atenção sobre abusos que ameaçavam a arte e a literatura dramática no Brasil. Escrevendo peças, Burgain buscava dar exemplos de como fazer um teatro nacional de bom gosto.

Em 1837, Justiniano José da Rocha criticou, no periódico “O Cronista”, a peça “Glória e Infortúnio” ou “A morte de Camões” de Burgain. Segundo Justiniano, a demonstração do talento dramático do autor já era esperada, e a representação dessa obra

---

<sup>390</sup> Segundo Bastos (2002), Burgain, entre muitos outros escritores, escreveu para o “Jornal das Famílias”.

<sup>391</sup> BURGAIN, Luiz Antonio, *Pedro sem, que já teve e agora não tem*. Tipografia de Eduardo de Henrique Laemmert, Rio de Janeiro, 1845. Acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

no Teatro Constitucional, sua segunda composição, “mais perfeita, mais engenhosa que a 1<sup>a</sup>”, atingiu as expectativas. Seus galicismos foram perdoados pelo crítico por sua nacionalidade, e o destaque de “primeiro merecimento da composição” foram os “pensamentos de ordem elevada”. Duas características da peça foram consideradas impróprias pelo crítico: a passagem do tempo e a mudança de lugar da ação, que, para o crítico, deveria ser mais marcada, não apenas com a mudança de “vistas”, ou seja, do cenário.

Outra característica problemática dessa obra de Burgain foi apontada pelo crítico com delicadeza, acreditamos, para não ferir a autoridade do autor. O cuidado ao realizar tal crítica é explicitado por Justiniano, que deixou claro não se atrever a fazer uma censura de “maior monta”, senão em “forma de dúvida”. Justiniano, após tal ressalva, questionou o destaque dado, na peça, à inspiração de Camões no amor de uma mulher, em detrimento do amor à pátria, o qual deveria ser considerado um sentimento mais generoso. Perguntava o crítico ao autor: “Não acha ele que o cantor dos Lusíadas tinha outra mira, levantando esse padrão de glória aos Vasco da Gama, outra mira mais nobre do que a de tornar-se digno da mão de Catarina?”<sup>392</sup> O crítico termina a matéria, afirmando que o drama era brilhante e digno do sucesso que teve no teatro. A presença destacada de Burgain nos palcos ouro-pretanos estampava, então, a forte referência que as pessoas envolvidas com o teatro em Ouro Preto tinham em relação à Corte.

No que se refere ao gênero das peças representadas,<sup>393</sup> não localizamos a classificação da época dada a dois títulos. O repertório era composto por vinte e três peças denominadas como comédia,<sup>394</sup> vinte dramas, quatro farsas e duas tragédias. O gráfico a seguir nos permite visualizar, então, o perfil das peças encenadas em Ouro Preto, durante a década de 1850.

---

<sup>392</sup> “O Cronista”, de 12 de agosto de 1837, p. 345-348, reproduzido por FARIA (2001, p.323).

<sup>393</sup> Para analisar o repertório encenado em Ouro Preto, durante a década de 1850, no que se refere ao gênero, vamos considerar os significados dados à tais denominações já discutidos acima.

<sup>394</sup> Estamos considerando a classificação das peças de Martins Pena, atribuída pelo “Conservatório Dramático Brasileiro”, ou seja, com exceção de: “O juiz de paz na roça”, todas são comédias.

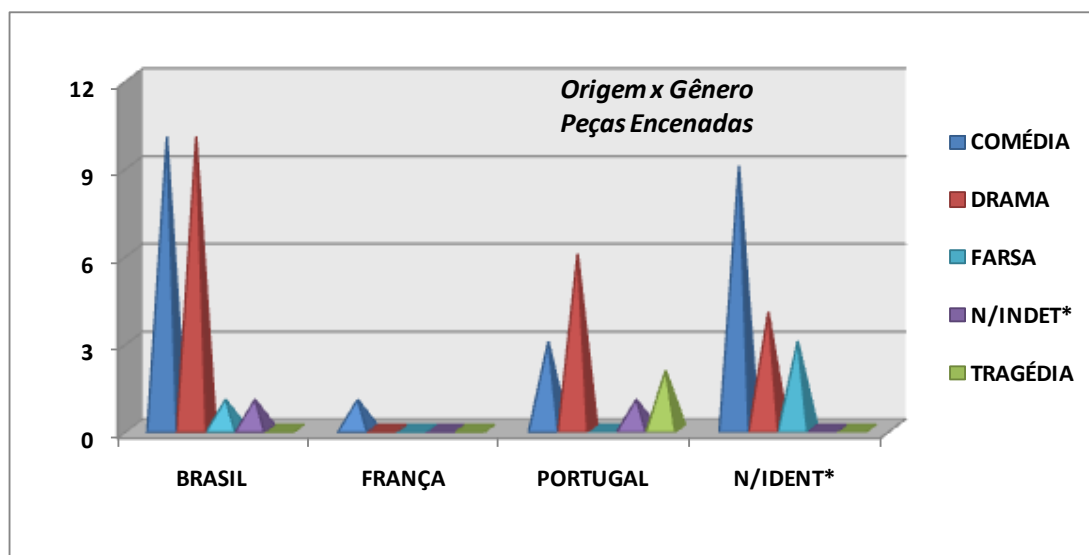


Gráfico 02 – Relação entre origem e gênero das peças encenadas em Ouro Preto. \* Origem e Gênero não identificados.

O total de comédias, ou seja, as brasileiras, a francesa, as portuguesas e aquelas sobre as quais não identificamos a origem, evidencia o predomínio do elemento cômico no palco ouro-pretano. Há ainda uma farsa brasileira e algumas, as quais, também, não identificamos a origem. O drama é o segundo gênero mais encenado em Ouro Preto.

Com a presença destacada de dramas e comédias de origem brasileira em Ouro Preto, podemos dizer que os ouro-pretanos, envolvidos com o teatro, seguiam as lições da Corte. Ainda que a intencionalidade desses homens não tenha ficado evidente ao longo da pesquisa, o repertório disponível e as conexões com os ideais de teatro da Corte, levam-nos a pensar que eles ensinavam através dos exemplos de bons costumes e virtudes, apresentando os dramas. Ensinavam também por meio da denúncia, ou da ridicularização dos vícios, encenando comédias. Esse último gênero foi preferido pelos encenadores que, talvez, estivessem atendendo a uma demanda do público.

A presença de obras portuguesas também é significativa, o que revela uma proximidade grande entre as duas nações, em meados do século.

Ao que parece, as tragédias não agradavam tanto os ouro-pretanos, o que está coerente com a afirmação de José de Alencar em novembro de 1857. Segundo Alencar, “o tempo das caretas e das exagerações passou. “Inês de Castro”, que já foi uma grande tragédia, hoje é, para os homens de gosto, uma farsa ridícula”.<sup>395</sup>

<sup>395</sup> “Diário do Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1857. Reproduzido por FARIA, 2001, p.473.

Sobre peças lírico-dramáticas, não encontramos apresentações, mas temos indícios de ser essa uma preferência de alguns dirigentes de Ouro Preto. Segundo Ávila (1977), o presidente Herculano Ferreira Penna criou em, 20 de junho de 1856, a lei nº 791, que autorizava o pagamento à companhia que executasse duas representações ao mês, no teatro da capital, de até 3:600\$000 ao ano. Se a companhia fosse lírico-dramática, tal pagamento poderia chegar a 8:000\$000. A possibilidade de receber uma remuneração mais alta por apresentações de peças lírico-dramáticas resultou num investimento nesse gênero por parte da companhia dramática de José Caetano Vianna, contratada pelo governo provincial na época. O empresário José Caetano prometeu ao público a execução de uma série de peças desse gênero no jornal: “O Bom Senso”, de 02 de julho de 1856. Por terem sido anunciadas tais apresentações como promessas, podemos supor que elas não compunham o repertório do grupo. Por isso, tratava-se de um investimento futuro.

O empresário vai por em scena a linda comedia Lyrica - Dramatica  
 <<A GRAÇA DE DEOS>>  
 EM 5 ACTOS.

Em todos os actos tem o publico de ouvir bellas Arias, duetos, tercetos, e bonitos córos. Esta é uma das peças lyricas-Dramaticas do theatro das variedades de Paris, e após esta promete levar á scena outras muitas como – O Arthur em 2 actos – A Dama Branca – O Fantasma em 4 actos – e outras de que mandou buscar a musica do Rio de Janeiro, e espera por este meio merecer a indulgencia do respeitavel publico desta capital, e que concorrão afim de poder sustentar a sua empresa<sup>396</sup>.

Esse seria mais um indício do esforço de uma elite ouro-pretana em se igualar à Corte. Burgain em suas observações sobre o Teatro S. Pedro, em 1845, constatou que o problema da decadência daquele teatro era o ínfimo investimento por parte do governo imperial na companhia dramática daquele teatro, ao passo que a segunda companhia do Teatro S. Pedro, uma companhia lírica, levava toda a atenção, prestígio e recursos do governo.

\*\*\*\*\*

É preciso analisar as diferenças e semelhanças entre as peças encenadas e os textos dramáticos vendidos em Ouro Preto. Os gráficos abaixo nos ajudam nessa tarefa.

---

<sup>396</sup> “O Bom Senso, nº 428, de 02 de julho de 1856. Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.br](http://www.siaapm.cultura.mg.br)> acesso em fevereiro de 2009.



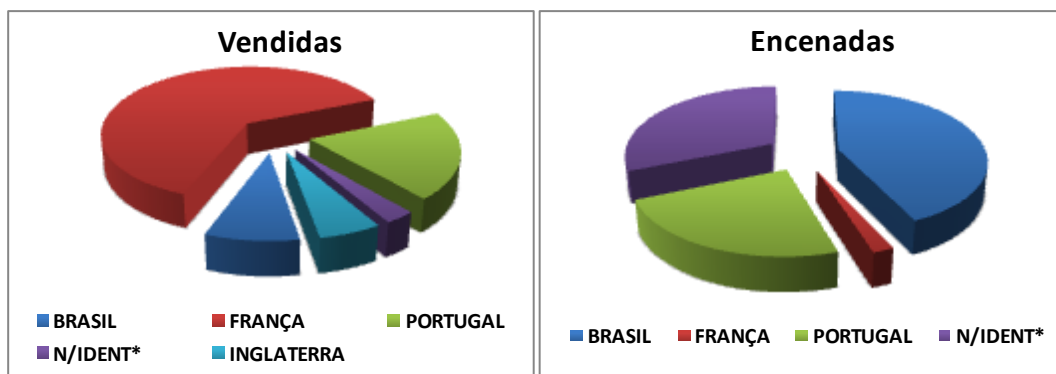


Gráfico 03 – Origem das peças vendidas e encenadas em Ouro Preto.

No que diz respeito à origem das peças, observamos que o repertório vendido tem a maioria das traduções de originais franceses, enquanto o repertório encenado é, em maior parte, de peças brasileiras. Um número muito pequeno de peças francesas é encenado na cidade. Por outro lado, o número de textos brasileiros vendidos é pequeno. Desconsiderando as peças não identificadas, as portuguesas ocupavam o segundo lugar tanto no repertório vendido, quanto no encenado. O gráfico acima evidencia a idéia de que o repertório de textos dramáticos escritos era composto por um conjunto de peças imprescindíveis àqueles que desejassem conhecer a dramaturgia considerada legítima pelos literatos da Corte, talvez como literatura mesmo. Por sua vez, o repertório encenado atendia ao ideal de valorização da dramaturgia nacional e negava espaço às traduções muito criticadas em meados do século, na Corte.

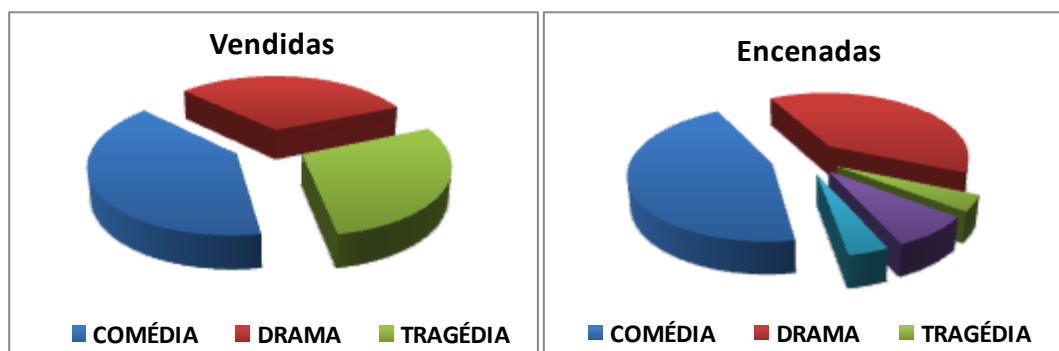


Gráfico 04 – Gênero das peças vendidas e encenadas em Ouro Preto.

Em relação ao gênero, a comédia é o gênero da maioria das peças vendidas e encenadas. A diferença, nesse caso, estaria na origem dos textos. Eram vendidas comédias francesas, e, encenadas comédias nacionais. Os dramas, proporcionalmente, também ocupam um lugar semelhante, o segundo lugar, entre o teatro vendido e encenado. A

diferença também está relacionada à origem: as peças encenadas eram dramas nacionais e portugueses, e as vendidas, dramas franceses e portugueses. A diferença em relação às tragédias, entre o repertório representado e o vendido, em Ouro Preto, é muito significativa. Composto o repertório de peças vendidas havia uma quantidade expressiva de tragédias, ao passo que encontramos apenas duas peças desse gênero anunciadas em Ouro Preto, na década de 1850. No que se refere às farsas, elas estão ausentes das leituras oferecidas aos letrados daquela cidade. Como esse gênero era mal visto pelos literatos, não deveria figurar em um repertório lido que se pretendia modelo de dramaturgia para ser imitada.

Tanto o repertório vendido, quanto o repertório encenado em Ouro Preto, cumpria um papel educativo. O primeiro ensinava quais as referências que deveriam ser seguidas para alcançar um teatro de “bom gosto”. Ensinava a forma ideal, legítima, para cada gênero do teatro. Por sua vez, o repertório encenado pretendia, através do riso, do ridículo, e da exposição nos palcos dos vícios e maus costumes brasileiros, transformar a sociedade ouro-pretana. Além disso, buscava demonstrar, através dos dramas, a nobreza, possível, do espírito humano diante das adversidades da vida. Pretendia-se, portanto, conformar as pessoas sobre algumas dificuldades que o ser humano, por vezes, precisava enfrentar.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os habitantes de Ouro Preto, na década de 50 do século XIX, estavam submetidos à legislação do Império, que regulava o teatro. Como vimos, tal conjunto de leis, respaldava-se no exemplo das nações europeias, consideradas mais civilizadas, em relação ao modo como lidavam com a arte dramática, para construir a ideia de que o teatro, no Brasil, deveria cumprir um papel educativo. Estabelecendo um modo de agir no edifício teatral e o conteúdo das apresentações, esses regulamentos criavam um ideal de teatro para a nação. Em Ouro Preto, no período estudado, não encontramos dados para analisar a apropriação das regras de comportamento no teatro, mas conseguimos perceber como os ouro-pretanos envolvidos com essa arte se apropriaram do conteúdo considerado ideal às apresentações.

As peças encenadas na capital mineira passaram por uma avaliação do Conservatório Dramático Brasileiro, como mandava a legislação do período. A análise dos documentos produzidos por essa instituição a respeito da censura desses textos nos aproximou das ideias que os homens de letras da Corte tinham sobre como e o quê o teatro deveria ensinar. Assim, tivemos também uma noção do repertório encenado em Ouro Preto.

Sem perder de vista que, entre os membros do Conservatório, não havia um consenso sobre o que exatamente deveria ser impedido de subir aos palcos, identificamos critérios os quais definiam se uma peça poderia ou não ser representada no Império, relacionados ao histórico dos textos dramáticos, a seus conteúdos, ao tipo de escrita e à sua autoria. É evidente que o conteúdo dos textos era objeto de maior preocupação dos censores. Guiados pelas leis que mandavam impedir conteúdos imorais, que ofendessem a religião, a moral, os bons costumes e as instituições do país, eles executavam as avaliações, atribuindo uma interpretação pessoal às regras.

Pudemos perceber que um conteúdo moral era aquele que respeitava valores como o casamento e a família; reconhecia o lugar social e a importância de religiosos e autoridades; honrava o imperador, as leis e a pátria. Além disso, não se constituía de ambiguidades, de modo que os atores transformassem um conteúdo inocente em gestos obscenos.

O contexto político e social do período em que a peça era examinada influenciava na seleção dos conteúdos permitidos. Assuntos que acentuassem tensões vividas pela sociedade, ou que incentivassem crimes que assolavam o Império eram censurados. A autoridade do Estado não poderia ser contestada no teatro; pelo contrário, essa arte deveria

se constituir como um instrumento de legitimação de sua soberania na figura do Imperador D. Pedro II.

Os históricos das peças também eram considerados. Informações sobre um licenciamento anterior do texto dramático, uma encenação bem-sucedida, a realização de ensaios da peça examinada, por uma companhia importante, eram utilizadas como argumentos dos censores do conservatório para conceder nova licença e dos solicitantes para convencer os censores de que a peça enviada era de qualidade.

Os autores dos dramas enviados ao Conservatório só eram citados na documentação da censura se tal dado acrescentasse argumentos favoráveis à concessão da licença. Autores franceses de prestígio e brasileiros já conhecidos pelo público eram mencionados. Os primeiros, porque marcavam o lugar de autoridade do Conservatório, que se inspirava na dramaturgia francesa, referência de civilidade para os brasileiros. Os últimos, por causa de uma política de incentivo aos autores nacionais e do prestígio dos escritores, membros do Conservatório. É preciso sublinhar que ter sido escrita por um autor de prestígio ou que fosse incentivado pelo Conservatório não assegurava à peça a licença. O conteúdo dos textos era priorizado na avaliação.

Os tipos de escrita dos textos dramáticos – o modo como o autor desenvolveu a trama, construiu as personagens, seu domínio da língua portuguesa – eram examinados por alguns censores que se identificavam com os propósitos iniciais da instituição. Buscavam formar uma dramaturgia nacional, apontando-lhes os defeitos e indicando os métodos para corrigi-los; investiam numa censura linguística e literária. Comentários sobre a escrita estavam contidos na censura, ainda que alguns o fizessem num tom de protesto, por ser essa avaliação pouco considerada na tomada de decisão sobre a concessão ou não da licença.

A necessidade de primar pela utilização correta da língua portuguesa era um consenso entre os censores, mas acreditamos que a defesa por uma identificação da língua falada e escrita no Brasil com a pronúncia e as regras do Português de Portugal não era um pensamento de todos os homens de letras do Conservatório. Preocupados em distinguir a população branca e ilustrada do Império daquela que seria bárbara, pobre e negra, alguns pretendiam uma atmosfera europeia para o teatro, supostamente assegurada por uma pronúncia lusitana; outros, no entanto, primavam por estabelecer uma língua brasileira.

Ao expor um conteúdo ideal, as peças ensinavam através do exemplo e da denúncia. Com a pretensão de transformar os valores e costumes da população do Império,

educava-se no teatro, através da denúncia, ou seja, da exposição dos maus costumes, dos vícios e das imoralidades que, apresentados ao lado do ridículo, provocavam, no espectador, que se identificava com aqueles comportamentos, os sentimentos de vergonha e medo, impelindo-o a modificar seu modo de agir e pensar. A comédia era o gênero dramático chamado para cumprir essa tarefa.

Para inspirar novos modos de ser, identificando-os com a maneira como as pessoas seriam bem-vistas e amadas pela sociedade, ensinava-se através do exemplo. Os gêneros: *drama* e *tragédia* cumpriam essa função, sendo também responsáveis por contar a história do Brasil e do mundo, exaltando os grandes feitos dos soberanos, criando símbolos e heróis nacionais.

Tais critérios definiam o modo como o repertório que circulava em Ouro Preto deveria ensinar do ponto de vista dos homens de letras do Conservatório. Buscamos perceber, então, como esse ideal repercutia entre as pessoas envolvidas com o teatro ouro-pretano.

Os homens da elite intelectual e dirigente de Ouro Preto, durante a década de 50 do século XIX, tinham opiniões diversas sobre a função do teatro na cidade. Consensual era a ideia de que o teatro sinalizava ilustração e civilidade. Contudo, para alguns, essa arte era dispensável à capital da província mineira. Era considerada supérflua, um artigo de luxo, por aqueles que acreditavam na necessidade de se investir na atividade agrícola e nas técnicas fabris, que gerariam riquezas para a província, levando-a até a civilização.

Outros acreditavam que tal arte era prejudicial à formação dos jovens e das crianças da cidade. Esse público precisava ser protegido dos ensinamentos pouco controlados, de livre interpretação, oferecidos no teatro. Somente a escola e os liceus estariam aptos a oferecer uma formação ideal aos jovens e crianças.

Havia aqueles que valorizavam o teatro como um elemento para distrair e divertir a população. Motivados a sanar uma suposta escassez de espaços, na cidade de Ouro Preto, que oferecessem “divertimentos lícitos”, alguns investiam na reforma do velho teatro ou na construção de um novo prédio destinado às apresentações teatrais.

A antiga Casa e Óperas, primeira da América Portuguesa, inaugurada em 1770, distinguiu colonos e colonizados; aproximou a elite de Vila Rica dos costumes e da arte que se apresentava na Europa; constituiu-se como espaço em que os colonos se relacionavam, criavam identificações, trocavam ideias. Ao mesmo tempo em que se reuniam nesse espaço, para demonstrar fidelidade ao rei e à lei nas festas cívicas e

religiosas, formavam-se ali também infiéis à Coroa Portuguesa e defensores dos interesses da elite colonial. Esse mesmo edifício, em 1850, não atendia às aspirações de uma parcela da elite ouro-pretana. Inspirada pela arquitetura do teatro público da Corte, que se impunha na cena urbana, sinalizando a ilustração e a civilidade do povo daquela cidade, essa elite de Ouro Preto pretendia, para a capital de Minas, um edifício semelhante.

Também existiam grupos preocupados em fomentar representações em Ouro Preto. Os espetáculos dramáticos, realizados na capital mineira, aconteceram por iniciativa de particulares, que se organizaram em uma Sociedade Dramática, de grupos de amadores e Companhias teatrais que se instalaram na cidade por algum tempo. O governo provincial também promoveu espetáculos, contratando a companhia de José Caetano Vianna em julho de 1856.

O teatro era concebido de maneira diversa por cada grupo de indivíduos que se envolveu com encenações em Ouro Preto, durante esse período. A Sociedade Dramática União Ouro-pretana era liderada por um sujeito que se assumia como membro da oposição política em Ouro Preto. Não encontramos dados sobre os sócios dessa agremiação, mas podemos dizer que o interesse na arte dramática os reunia, e a forte ligação do teatro com as questões políticas, vivenciadas naquele período, remete-nos a uma agremiação também motivada por um posicionamento político semelhante. Assim, a atuação desse grupo criou uma tensão com a elite dirigente, adepta do poder dominante. Entendendo o teatro como espaço educativo, assim como a imprensa e a tribuna também o eram, a Sociedade Dramática, através das noites de espetáculos, chamava a atenção para uma oposição organizada. A Sociedade pretendia desconstruir a ideia de que a soberania de D. Pedro II era fruto da vontade de todos.

Uma das estratégias utilizada por esse grupo para chamar a atenção para suas realizações era a de ocupar o teatro em datas, consideradas pelo governo, de extrema importância, que precisavam ser celebradas com requinte, em sinal do amor à pátria e ao sistema monárquico centralizado. As apresentações da Sociedade Dramática que aconteceram no dia do aniversário da Independência do Brasil e do aniversário de D. Pedro II foram, portanto, não só notadas pela imprensa da situação, mas apropriadas pela elite dirigente Saquarema de Ouro Preto, que fazia, daquelas noites, momentos de saudação ao soberano e ao sistema monárquico, reforçando o poder de D. Pedro II.

Nas fontes consultadas, não encontramos tensões relacionadas ao conteúdo dos textos encenados. Ao contrário, as escolhas feitas pela Sociedade Dramática foram muito

elogiadas pelos redatores dos jornais da situação, movidos pelo interesse de narrar uma noite de festa à altura do Imperador. A tensão ocorria em relação aos vivas que o presidente da província dava no teatro e aos hinos entoados, que reverenciavam o governo imperial. Manifestações que, certamente, não expressavam a opinião daqueles responsáveis pela realização da noite de espetáculos.

Havia também, na capital mineira, amadores que, nas palavras de Duarte (1995, p.156), movidos pelo *desejo de continuar vivendo as possibilidades abertas pelo teatro*, realizavam apresentações voltadas para grupos de amigos. O teatro, para esses indivíduos, significava uma possibilidade do encontro, de fruição. Num período em que atores e atrizes começam a ganhar prestígio nessa sociedade, passavam a ser vistos como responsáveis por uma importante tarefa, qual seja: a de disseminar a civilização, o amadorismo abria portas para aqueles que almejavam esse lugar social. Tal atividade possuía outro caráter pedagógico, próprio das suas apresentações. Os atores que ali atuavam aprendiam a arte; essas encenações tornavam-se, pois, momentos de formação para os atores e as atrizes.

As Companhias teatrais que encenaram em Ouro Preto, nas fontes consultadas por nós, aparecem à serviço do governo provincial direta e indiretamente. A companhia de José Caetano Vianna foi contratada pelo governo da província mineira durante alguns meses de 1856. Posteriormente, por uma convicção política ou por uma necessidade de sobreviver da arte dramática, o grupo de Lourenço Corrêa de Mello realizou apresentações, atendendo às expectativas da elite dominante de Ouro Preto.

Para a elite dirigente e intelectual ouro-pretana, que defendia a política dominante, o teatro era um espaço para demonstrar fidelidade à D. Pedro II, através das comemorações dos aniversários do imperador, da imperatriz, da Independência do Brasil e do juramento da Constituição. O teatro, dessa maneira, constituía-se como “agente centralizador”, instrumento de disseminação dos valores e costumes considerados mais civilizados e primados pelo pensamento dominante.

A reunião no edifício teatral de um público heterogêneo econômica e socialmente corresponde ao esforço da elite Saquarema em expandir verticalmente a classe senhorial que se formava, congregando elementos do Povo e da Plebe. Tal inserção era seguida por uma educação que reforçava e justificava as desigualdades sociais. Por um lado, o lugar ocupado no teatro ensinava a identificar a elite supostamente mais civilizada e ilustrada, o que justificaria sua riqueza e seu privilégio social. Por outro lado, os homens livres e pobres reconheciam-se como desprestigiados, bárbaros e ignorantes, o que os impelia,

almejando uma melhor posição social, a adotar valores e comportamentos considerados mais civilizados.

Textos dramáticos circulavam em Ouro Preto, nos palcos e como textos escritos. Havia, naquela cidade, um público letrado, interessado na leitura de dramaturgias e familiarizado com a literatura legítima que circulava na Corte. A partir de um anúncio da venda de peças, em Ouro Preto, pudemos concluir que, disponíveis aos que quisessem e pudessem pagar mil réis (1\$000) por cada, estavam peças, em sua maioria, de origem francesa, traduzidas por portugueses e brasileiros, além de algumas peças brasileiras, portuguesas e uma inglesa. Comédias, dramas e tragédias francesas serviam como referência da dramaturgia digna de sociedades civilizadas, modelos de “bom gosto” que deveriam ser seguidos. A elite intelectual e dirigente de Ouro Preto, interessada nesses textos, buscava, através deles, conhecer, além de um modo de se fazer teatro, os costumes da sociedade francesa, que a inspirava na construção de uma dramaturgia nacional a serviço da formação de uma nação civilizada. Formar-se-ia, então, como elite capaz de educar o povo mineiro, dirigi-lo para a civilidade. Além, dessas motivações, há também o interesse em familiarizar-se com uma literatura legítima que circulava no Império, distinguindo-se como leitor, ilustrado.

No que diz respeito aos textos encenados em Ouro Preto, na década de 1850, observamos uma maioria de peças brasileiras e portuguesas. As comédias e dramas foram os gêneros mais representados. Peças de autores renomados, como Burgain e Martins Pena, destacavam-se. As comédias, também, denominadas farsas, de Martins Pena, eram avaliadas diversamente pelos homens de letras da Corte. Alguns o consideravam autor de talento; outros, apesar de concordarem que Martins Pena era um bom dramaturgo, caracterizavam seus textos como “baixo cômico”, que não contribuiriam com a educação do povo.

Analisando mais de perto o que os censores do Conservatório esperavam de uma peça educativa, pudemos perceber que os textos de Martins Pena continham alguns elementos da farsa, mas cumpriam minimamente os anseios, daqueles homens, de ensinar delatando e de disseminar os ideais de civilidade da Corte para o interior do País. Para Sousa (2002, p.68) “a comédia de costumes puxada à farsa” foi o resultado mais significativo da influência do teatro realista no Brasil. A partir da constatação da autora, observamos que esse repertório encenado na capital mineira não era uma particularidade da cidade de Ouro Preto.



A soma das ações dos diversos indivíduos, envolvidos com a arte dramática em Ouro Preto, que tinham objetivos distintos, resultou, como nos ensina Elias (1994), em algo inesperado, que não foi planejado por nenhum desses sujeitos, mais muito próximo do teatro que acontecia na Corte. Acreditamos que tal proximidade ocorreu porque os ouro-pretanos estavam submetidos às regras que emanavam da capital do Império e tinham aquele lugar como referência para realizar um teatro civilizado em Minas Gerais. A consequência dos planos e das atitudes dos vários indivíduos envolvidos com o teatro em Ouro Preto, nesse período, foi um repertório constituído, em sua maioria, de peças nacionais, legitimadas por alguns homens de letras do Rio de Janeiro, e de algumas peças Portuguesas também, bem conceituadas, que ensinavam, por meio do exemplo, um modo de agir e sentir ideal; enquanto, por meio da denúncia, pretendia-se transformar comportamentos e valores, provocando o sentimento de vergonha e medo.

Iniciamos a pesquisa, buscando compreender como se construíam a ideia do teatro educativo e como tal ideia era apropriada em Ouro Preto. Partíamos do entendimento de que a história é resultado das relações de interdependências entre indivíduos de uma sociedade. Segundo Elias, objetivos opostos coexistem no processo civilizador. No entanto, os processos históricos têm uma ordem, ou seja, uma direção que é resultado das relações de interdependências. Buscávamos, então, perceber os diversos pensamentos sobre a noção de uma educação por meio da arte dramática, alcançar a complexidade existente em relação aos pensamentos relacionados aos textos dramáticos ideais e à maneira como eles ensinariam, além de perceber os usos do teatro visto, ou não, como educativo.

Podemos dizer que conseguimos explicitar algumas divergências e cisões entre os homens da elite ouro-pretana, mas acabamos por concluir que o resultado da relação entre esses indivíduos foi um teatro, que se fazia em Ouro Preto, muito parecido com aquele que acontecia na Corte, também procedente de múltiplas intencionalidades relacionadas à atividade teatral. É preciso, pois, sublinhar os limites impostos pelas fontes consultadas. Grande parte da documentação utilizada nesta investigação foi produzida por instâncias governamentais, ou por indivíduos representantes de uma elite dirigente e intelectual dominante. Este estudo nos provoca, portanto, diversos questionamentos aos quais não conseguimos responder.

Qual o teatro produzido pela oposição que era ignorado pela elite dominante? Esses espetáculos eram muito frequentados em Ouro Preto? Quem eram as pessoas que

frequentavam o teatro? Ainda que Povo e Peble pudessem pagar pelos bilhetes de entrada no teatro da capital, será que um jornaleiro desejaria ou se sentiria à vontade para entrar no teatro da capital mineira? Que apropriações o público ouro-pretano fazia dos textos e dos ensinamentos dentro do edifício teatral? Talvez um investimento maior na documentação da polícia, no Arquivo Público Mineiro, ajude a responder a essas questões. Que relações o público menos letrado estabelecia com os textos dramáticos? A arte dramática contribuía para a inserção desses indivíduos no mundo das letras? Enfim, essas são apenas algumas de uma infinidade de questões que estão por ser investigadas.

## 7. FONTES

### LEIS

BRASIL, Decisão do Governo nº 198 - Justiça - em 20 de junho de 1832. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Decisão nº 141 de 21 de julho de 1830. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Aviso nº 296 – IMPERIO – Em 17 de Dezembro de 1851. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Aviso nº 61 – JUSTIÇA – Aviso de 22 de Fevereiro de 1858. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845. Tomo 8º, Parte 2ª, Secção 24ª. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Regulamento nº 120 de 31 de janeiro de 1842. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Lei de 1º de outubro de 1828, Título III – “Posturas Policiaes”. Art. 66 § 12. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

BRASIL, Lei nº 261 de 03 de dezembro de 1841 –Título I – Capítulo I: *Da Polícia*, Art. 4º § 6º. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br>>. Acesso em jun. 2008.

OURO PRETO. *Folheto: Inspeção de Theatros e Espectaculos Públicos*. Typ. De J. F. Paula Castro. Rua das Mercês, n.1, Ouro Preto, 1889. Acervo do Arquivo Público Mineiro F12 352 M cx. F. 4 e 6.

MINAS GERAIS, Lei nº 686, de 18 de maio 1854. p.46. Arquivo Público Mineiro.

### **Coleção de Manuscritos – Fundo: Conservatório Dramático Brasileiro – Fundação Biblioteca Nacional**

|               |               |               |              |
|---------------|---------------|---------------|--------------|
| I-08,01,046.  | I-08,03,008   | I-08,10,062.  | I-08,23,009. |
| I-08,01,062.  | nº006.        | I-08,13,094.  | I-08,23,059. |
| I-08,01,077.  | I-08,03,020.  | I-08,14,009.  | I-08,23,068. |
| I-08,01,084 . | I-08,03,030.  | I-08,15,035.  | I-08,23,071. |
| I-08,02,008.  | I-08,03,047.  | I-08,15,063.  | I-08,23,073. |
| I-08,02,012.  | I-08,05,053.  | I-08,16,066.  | I-08,24,004. |
| I-08,02,054.  | I-08,07,064.  | I-08,17,113.  | I-08,24,021. |
| I-08,03,008   | nº            | I-08,10,016.  | I-08,22,048. |
| 001.          | I-08,10,039 . | I-08,22,098 . | I-08,24,03.  |
|               | I-08,10,046.  | I-08,23,006.  |              |

## JORNAIS

(Disponíveis em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)>. Acesso em: dez. 2008; jan., fev. 2009.)

*Correio Official de Minas*, nº 100, de 04 de janeiro de 1858.

*Correio Official de Minas*, nº 197, de 25 de novembro de 1858.

*Correio Official de Minas*, nº 319, de 30 de janeiro de 1860.

*Correio Official de Minas*, nº 333, de 22 de março de 1860.

*Correio Official de Minas*, nº 349, de 21 de maio de 1860.

*Correio Official de Minas*, nº 89, de 26 de novembro de 1857.

*O Bom Senso*, nº 135, de 09 de maio de 1853.

*O Bom Senso*, nº 137, de 16 de junho de 1853.

*O Bom Senso*, nº 149, de 28 de julho de 1853.

*O Bom Senso*, nº 215, de 08 de abril de 1854.

*O Bom Senso*, nº 303, de 02 de abril de 1855.

*O Bom Senso*, nº 331, de 19 de julho de 1855.

*O Bom Senso*, nº 344, de 06 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 345, de 13 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 346, de 17 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 347, de 29 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 348, de 24 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 374, de 07 de janeiro de 1856.

*O Bom Senso*, nº 389, de 10 de março de 1856.

*O Bom Senso*, nº 409, de 07 de maio de 1856.

*O Bom Senso*, nº 428, de 02 de julho de 1856.

*O Bom Senso*, nº 433, de 02 de julho de 1856.

*O Bom Senso*, nº 433, de 21 de julho de 1856.

*O Bom Senso*, nº 445, de 04 de setembro de 1856.

*O Bom Senso*, nº 447, de 15 de setembro de 1856.

*O Bom Senso*, nº 464, de 27 de novembro de 1856.

*O Bom Senso*, nº 465, de 04 de dezembro de 1856.

*O Bom Senso*, nº 344, de 06 de setembro de 1855.

*O Bom Senso*, nº 414, de 21 de maio de 1856.

*O Bom Senso*, nº 445, de 04 de setembro de 1856.

*O Conciliador*, nº 216, de 30 de junho de 1851.

*O Conciliador*, nº 232, de 25 de setembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 236, de 23 de agosto de 1851.

*O Conciliador*, nº 242, de 04 de setembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 255, de 02 de outubro de 1851.

*O Conciliador*, nº 274, de 11 de novembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 275, de 13 de novembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 280, de 22 de novembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 281, de 24 de novembro de 1851.

*O Conciliador*, nº 292, 17 de dezembro de 1851.

*O Fiscal*, de 02 de dezembro de 1859.

*O Mentor das Brasileiras*, nº 48, de 29 de outubro de 1830.

*Os Almanaks: administrativo, civil e industrial da província de Minas Gerais*. Ouro Preto, 1864-1865. Arquivo Público Mineiro.

## PEÇAS

BURGAIN, Luiz Antonio, *Pedro sem, que já teve e agora não tem*. Tipografia de Eduardo de Henrique Laemmert, Rio de Janeiro, 1845. Acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Amor e Pátria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p.149-172. (Clássicos do Teatro Brasileiro). Disponível no site: <www.dominiopublico.gov.br.>.

PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Prestígio).

PENA, Martins. *O Juiz de Paz da Roça*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Prestígio).

PENA, Martins. *Os Irmãos das Almas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Prestígio).

PENA, Martins. *O Noviço*. Texto integral, com Introdução do Prof. Sami Sirihal. Belo Horizonte: OPUS Editora, 1974.

## OBRAS DE VIAJANTES

BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*: visando especialmente a história natural dos distritos auri-diamantíferos. Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 185?/1980.

BURTON, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Trad.: David Jardim Junior. São Paulo: Ed. Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1867/1976.

GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Trad.: Milton Amado. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 184?/1975.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Trad.: Milton Amado; Eugênio Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 182?/1976.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem Pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad.: Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 182?/1975.

SEIDLER, Karl. *Dez anos no Brasil*: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil. Tradução e notas: Bertoldo Klinger; nota ao leitor e notas: F. de Paula Cidade. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1835 / 2003, p.73.

## OUTRAS PUBLICAÇÕES DO PERÍODO

ADET, Émile. Da arte dramática no Brasil. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v.1, n.5, , p.154-157, 1º jan. 1844. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.335-343.

ALENCAR, José de. A comédia Brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1857. Reproduzido em ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, ano?. p. 42-46. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.467-473.

ASSI, Machado de. Idéias sobre o teatro. In: ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. Vol.30. Rio de Janeiro: Jackson, 1859/1951, p.7-20. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.487-494.

AZEVEDO, Álvares. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: PIRES, Homero (org.). *Obras Completas de Álvares de Azevedo*. 8.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1851 (data provável) / 1942. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.357-359.

AZEVEDO, Álvares. Puff: Prefácio a Macário. In: PIRES, Homero (org.). *Obras Completas de Álvares de Azevedo*. 8.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1851 (data provável) / 1942. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.361-363.

BOCAIÚVA, Quintino. Lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica. In: BOCAIÚVA, Quintino. *Estudos Críticos e Literários: Lance d'Olhos sobre a Comédia e sua Crítica*. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1858. p.10-20 e 52-69. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2001. p.447-461.

BURGAIN, Luiz Antonio. *Prefácio a Pedro-Sem que já teve e agora não tem*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1847. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.355-356.

CASTRO - Irmão & C<sup>a</sup> (Editores Proprietários). *Archivo Pittoresco: semanário ilustrado*. Volume VII. Lisboa, Tip. de Castro Irmão. MDCCCLXIV (1864). P.11-112.

DIAS, Gonçalves. Prólogo a Leonor de Mendonça. In: DIAS, Gonçalves. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1846/1979. p.59-68. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.345-354.

MAGALHÃES, Gonçalves. Breve Notícia de Antonio José da Silva. In: MAGALHÃES, Gonçalves. *Tragédia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1839/1865. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.325-329.

PORTO-ALEGRE, Araújo. O nosso teatro dramático. *O Guanabara*. Rio de Janeiro, n.3, p.97-104, 1852. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2001. p.365-374.

RIBEIRO, Francisco Bernadino; ROCHA, Justiniano José da; QUEIROGA, Antonio Augusto. Ensaio sobre a tragédia. *Revista da Sociedade Filomática*. São Paulo: Tip. do Novo Farol Paulistano, 1833. n.3, 4, 5, 6, p. 66-85, 99-120, 134-148, 169-184. Edição fac-similar, patrocinada pela Metal Leve S. A., São Paulo, 1977. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p.267-316.

ROCHA, Justiniano José. Excertos Críticos. *O Cronista*, 20 ago. 1836; 19 nov. 1836; 23 nov. 1836; 12 ago. 1837. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p. 317-323.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo Primeiro, Lisboa. Imprensa Nacional, M DCCC L VIII (1858), p. 303-305.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo Sexto, Lisboa. Imprensa Nacional, M DCCC LXII (1862), p.173.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo Oitavo, Lisboa. Imprensa Nacional, M DCCC LXVII (1867), p.327.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.) *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.11-94.

ARAÚJO, Luiz Antônio Silva. *Contratos, Comércio e Conflitos nas Minas Setecentistas*. V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E 6ª CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS. ABPHE, 2003, Caxambu (MG) . Disponível em: <[www.abphe.org.br/congresso2003/Textos/Abphe\\_2003\\_50.pdf](http://www.abphe.org.br/congresso2003/Textos/Abphe_2003_50.pdf)>. Acesso em maio de 2009.

ÁVILA, Affonso. O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n., p.53-96, 1977.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BASTOS, Maria Helena Camara. Leituras das Famílias Brasileiras no Século XIX: O jornal das famílias (1863-1878). In: *Revista Portuguesa de Educação*, ano/vol. 15, número 002. Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2002, p. 169-214.

BATALHA, Cláudio H. M. et al (orgs.) *Culturas de Classe*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Formação da criança brasileira e a “mais terrível das instabilidades”: um livro de leitura lusitano do século XIX. In: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean Yves (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 533-552.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRITO, A. Ferreira. *Do Tartuffe de Molière ao Tartufo de Manuel de Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. 1993. Disponível em: <<http://repositorio.up.pt/aberto/handle/10216/9296>>. Acesso em 13 de junho de 2009.

CARLOS, Denise Malaquias; VEIGA, Cynthia Greive. A produção da opinião pública sobre a educação escolar em Minas Gerais: um estudo do periódico “*Correio Oficial de Minas*” (década de 50 do século XIX). In: *Anais do III Congresso de Pesquisa e Ensino em História da Educação em Minas Gerais*. São João del-Rei, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. 2.ed. ampl. São Paulo, FAPESP: Ateliê Ed., 2002.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1982.



CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

CHAMON, Carla Simone. *Festejos Imperiais: festas cívicas em Minas Gerais (1815-1845)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad.: Cristina Antunes,. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*. n. 23, Número Especial, p. 36-61, maio/jun./jul./ago. 2003.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. rev., ampl., atual. São Paulo, Ed. Global. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Academia Brasileira de Letras, 2001 vol.1

DEL PRIORE, Mary. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 6ª tiragem. Rio de Janeiro : Campus, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *História do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2001. p.223-240.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean Yves (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 9-10.

ELIAS, Norbert; RIBEIRO, Renato Janine. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990-93. 2v.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Escritos e Ensaios I: estado, processo, opinião pública*. Organização e apresentação de Frederico Neiburg e Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

EUGÊNIO, Alisson. Carestia de alimentos em Minas Gerais no início da segunda metade do século XIX. *Revista de Economia Política e História Econômica*, n.09, p.26-49, dez. 2007.

EWALD, Ariane P.; GUIMARÃES, Aurea Domingues; BRAVO, Camila Fernandes; SOBREIRA, Carolina Bragança. Crônicas folhetinescas: subjetividade, modernidade e circulação da notícia. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tania Maria Bessone da C. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro, DP&A: Faperj, 2006. p. 237-259.

FARIA FILHO, Luciano Mendes. A legislação escolar como fonte para a História da Educação: uma tentativa de interpretação. In: DUARTE, Regina Horta; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. *Educação, modernidade e civilização: fontes e perspectivas de análises para a história da educação oitocentista*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p.127.

FARIA FILHO, Luciano Mendes. Escolarização da Infância brasileira: a contribuição do bacharel Bernardo Pereira Vasconcelos. In: FREITAS, Marcos Cesar de; KUHLMANN JUNIOR, Moysés. *Os Intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, p. 245 – 266, 2002.

FARIA FILHO, Luciano Mendes. Cultura escolar e cultura urbana: perspectivas de pesquisa em história da educação. In: XAVIER, Libânia Nacif; CARVALHO, Marta Maria Chagas de; MENDONÇA, Ana Waleska; CUNHA, Jorge Luiz da (orgs.). *Escola, Culturas e Saberes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p.29-37.

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

FONSECA, Paulo Miguel Moreira da. À Sombra do Contratador: ensaio historiográfico sobre a administração colonial e o poder nas Minas Gerais em fins do século XVIII. In: X ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2002, Núcleo Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. *Anais do X Encontro Regional de História: História e Biografias*. v. 1. Rio de Janeiro, 2002.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. História da Educação e História Cultural. In: FONSECA, Thais Nivia de Lima; VEIGA, Cynthia Greive. *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GINZBURG, Carlo. Spie. Radici di un paradigma indiziario. In: GARGANI, Aldo (Ed.). *Crisi della ragione. Nuovi modelli nell rapporto tra spare e attività umane*. Turim: Einaudi, 1979. p. 56-106.

GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1999.

JESUS, Ronaldo Pereira de. Associativismo no Brasil do Século XIX: repertório crítico dos registros de sociedades no Conselho de Estado (1860-1889). *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 13 n. 1. jan.- jun. 2007.

JINZENJI, Mônica Yumi. *Gênero, Cultura Imprensa e Educação: Lições de política e moral pelo periódico mineiro “O Mentor das Brasileiras” (1829-1832)*. 2008. 241p. Tese (Doutorado em Educação) – Belo Horizonte, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

KUSCHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição: as polacas e suas associações de ajuda mútua*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

LAMAS, Fernando Gaudereto. Para além do ouro das Gerais: outros aspectos da economia mineira no setecentos. *Revista de história econômica e economia regional aplicada*, v.2, n.4, jan.-jul. 2008.

LAPA, M. Rodrigues. A Casa da Ópera de Vila Rica. *Minas Gerais: Suplemento Literário*, v.2, n. 73, jan. 1968.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura e dramaturgia: modelos iluminados da Corte refletidos na Casa de Ópera de Vila Rica e no Real Teatro de São João (1770 – 1822). *Atas do 3º Colóquio do Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-brasileiras – entre iluminados e românticos*. PPRLB do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, 2008. Disponível em: <[http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3\\_coloquio\\_outubro/index.htm](http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/index.htm)>. Acesso em 23 de abril de 2009.

LIMA, Raquel dos Santos Sousa; TEIXEIRA, Igor Salomão. Ser mãe: o amor materno no discurso católico do século XIX. *Horizonte*, Belo Horizonte, v.6, n.12, p.113-126, jun. 2008.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Leitura: prazer e saber. Belo Horizonte, 10 de dezembro de 1995. Disponível em: <[www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/eliane.html](http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/eliane.html)>. Acesso em: 22 de jul. 2009.

LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *Colonizador – colonizado: uma relação educativa no movimento da história*. Belo Horizonte, UFMG, 1985.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *História da Educação*. Rio de Janeiro. DP&A, 2001. (O que você precisa saber sobre).

LUCA, Tânia R. de. *O sonho do futuro assegurado: o mutualismo em São Paulo*. São Paulo: Contexto, 1990

MAGALHÃES, Sônia Maria de. *A mesa de Mariana: produção e consumo de alimentos em Minas Gerais (1750-1850)*. São Paulo: Ed. AnnaBlume, FAPESP, 1998.

MAGALHÃES, Sônia Maria de. *Alimentação, saúde e doenças em Goiás no século XIX*. Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista, 2004.

MATOS, Franklin de. Introdução: Teatro e Amor – Próprio. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Carta a D'Alembert. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora UNICAMP, 1993. p. 11-22.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Squarema*. Rio de Janeiro, ACCESS, 1994.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial, 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005.

NUNES, José Horta. O espaço urbano: a “rua” e o sentido público. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001. p. 101-110.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. Manifestações Dramáticas Populares da Natal de Outrora 1727 a 1808. In: III CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 2002, Curitiba (PR).

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. A arte teatral como instância educativa dos natalenses (1914). In: *Anais do VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação: percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação*. Uberlândia (MG)2006.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. *Cadernos de Pesquisa*, n. 104, p.144-161, jul. 1998.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. “*The Spectator*”, *O teatro das luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PAULA, João Antônio de. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

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

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro. 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 2003.

REZENDE, Fernando. Tributação em Minas Gerais no século XVIII. *Seminário sobre a economia mineira*. Dimantina: CEDEPLAR, 1983, p. 118.

SÁ, Carolina Mafra de; JINZENJI, Mônica Yumi. O Teatro, a Sociedade Política e Filantrópica, a Imprensa, a Santa Casa e a Guarda Nacional: instituições em conexão pelo ordenamento de Sabará, Minas Gerais (1830 – 1850). In: *V Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2008, Aracaju (SE).

SÁ, Carolina Mafra. *A regulamentação dos espetáculos e a criação da Casa da Ópera em Sabará no século XIX*. Proposta para a escrita da monografia apresentada ao Colegiado do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação –da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005a.

SÁ, Carolina Mafra. *A Função dos Espetáculos Teatrais no Rio de Janeiro e na Província de Minas Gerais. (Fins do Século XVIII aos Meados do Século XIX)*. Monografia de conclusão do curso de Pedagogia. Ano de apresentação. Número de folhas. Belo Horizonte, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SÁEZ, Hernan Enrique Lara. O projeto de provincialização do meio circulante no Brasil do século XIX. *Almanack Braziliense*, n.07, p.154-163, maio 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 623p.

SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará: da Colônia à República*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1961.

SILVA Jr., Adhemar L. da. Condicionantes locais no estudo do socorro mútuo (Rio Grande do Sul: 1854-1889). *Lócus: Revista de História*, Juiz de Fora: EdUFJF, 1999, vol. 5, número 2.

SILVA Jr. Adhemar L. da. Estado e mutualismo no Rio Grande do Sul (1854-1940) In: *Jornadas de História Regional Comparada*, Porto Alegre: 2000.

SILVA Jr. Adhemar L.da. *As sociedades de socorros mútuos: estratégias privadas e públicas*. Estudo centrado no Rio Grande do Sul – Brasil, 1854-1940. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC, Porto Alegre: 2005.

SILVA, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. 2006, p. 211. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006a.

SILVA, Wlamir. A imprensa e a pedagogia liberal na província de Minas Gerais (1825-1842). In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tania Maria Bessone da C. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro, DP&A: Faperj, 2006b. p. 37-59.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro; Mauad Editora Ltda, 1999.

SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. 2v. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura. Tomo I – evolução do teatro no Brasil, 1960.

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

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Imperial : 1822-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VISCARDI, Cláudia M. R. Mutualismo e Filantropia. In: *Lócus: Revista de História*. Juiz de Fora: EDUFJF, vol. 18, 2004a, p. 99-113

VISCARDI, Cláudia M. R. Mutualismo e Filantropia. In: *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-MG*, UFJF, Juiz de Fora, 2004b.

VISCARDI, Cláudia M. R. As Experiências Mutualistas de Minas Gerais: um ensaio interpretativo. In: ALMEIDA, Carla M. e OLIVEIRA, Mônica R. de. (orgs.) *Anais do I*

*Colóquio Laboratório de História Econômica e Social (LAHES)*. Juiz de Fora, Ed.UFJF, 2005a.

VISCARDI, Cláudia M. R. Os Vadios Desamparados e suas Elites Beneméritas. In: *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: Editorial Mídia, 2005b.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Melo e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 331-386.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil Littéraire: Histoire de la Littérature Brésilienne*, Berlim, Ed.A. Asher & Co. Berlin, 1863. p.261.

ZENHA, Celeste. O Brasil na produção das imagens impressas durante o século XIX: a paisagem como símbolo da nação. In: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean Yves (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p.353-368.

## ANEXO 1 - Lista de peças encenadas em Ouro Preto durante a década de 1850.

| ORIGEM | TÍTULO                                 | AUTOR                   | GÊNERO                        | RESPONSÁVEL PELA ENCENAÇÃO  | DATA ENCENAÇÃO | OCASIÃO  | CENSURA CDB  |
|--------|--|-------------------------|-------------------------------|---|----------------|--|--|
| Brasil | O filho do alfaiate, ou Más companhias | Carlos Antônio Cordeiro | Drama                         | -   | 25 mar 1859    | Aniversário do Juramento da Constituição do Império. | Não licenciado                                     |
| Brasil | Manoel Bechman                         | Carlos Luiz de Saules   | Drama                         | -   | jan 1859       | -  | -  |
| Brasil | Os dous recrutias                      | Dr. Bernardo            | Drama                         | Companhia Dramática de José Caetano Vianna                          | 12 Jul 1856    | -  | -  |
| Brasil | Judas em sábado de aleluia             | Martins Pena            | Comédia                       | -   | Jun 1855       | -  | Licenciado e Não licenciado                        |
| Brasil | O caixeiro da taverna                  | Martins Pena            | Comédia (CDB) Farsa (Anúncio) | Companhia Dramática de José Caetano Vianna                          | 22 mai 1856    | -  | Licenciado   |
| Brasil | O caixeiro da taverna                  | Martins Pena            | Comédia (CDB) Farsa (Anúncio) | -   | ago 1858       | -  | Licenciado   |
| Brasil | O juiz de paz na roça                  | Martins Pena            | Comédia                       | Sociedade Dramática União Ouro-pretana.                             | 07 set 1855    | Aniversário da independência do Império.             | Licenciado pelo segundo censor e presidente do CDB |
| Brasil | O noviço                               | Martins Pena            | Comédia                       | -   | Jun 1855       | -  | Licenciado com correções, também para quaresma     |
| Brasil | O noviço                               | Martins Pena            | Comédia                       | -   | ago 1858       | -  | Licenciado com correções, também para quaresma     |
| Brasil | Os Irmãos das Almas                    | Martins Pena            | Comédia                       | Grupo de amadores. Bilhetes na casa de José Manoel Alves d'Oliveira | 09 Jan 1858    | -  | Licenciado, porém, mal visto                       |
| Brasil | Quem casa quer casa                    | Martins Pena            | Comédia                       | Companhia Dramática de José Caetano Vianna                          | 07 set 1856    | Aniversário da independência                         | -  |

|        |  |                               |         |   |                |  |  |  |  |
|--------|--|-------------------------------|---------|---|----------------|--|--|--|--|
|        |  |                               |         |   |                |  |  |  |  |
| Brasil | Quem casa quer casa  | Martins Pena                  | Comédia | -   | mai 1859       |  | do Império.  | -  |  |
| Brasil | Quem casa quer casa  | Martins Pena                  | Comédia | -   | set 1860       |  | -  | -  |  |
| Brasil | O Resultado de uma experiência, ou<br>A Disciplina Militar | Camilo José do Rosário Guedes | Drama   | Grupo de amadores. Bilhetes na casa de José Manoel Alves d'Oliveira | 09<br>jan 1858 |  | -  | -  |  |
| Brasil | Alvaro da cunha, ou<br>O cavalleiro de Alcacer-quirbir     | João Ferreira da Cruz         | Drama   | -   | mai 1859       |  | -  | -  |  |
| Brasil | O estudante e o gazeteiro                                  | João Ferreira da Cruz         | Comédia | -   | 25<br>mar 1859 |  | Aniversário do Juramento da Constituição do Império. | -  |  |
| Brasil | Amor de um padre, ou A Inquisição em Roma                  | Luiz Antonio Burgain          | -       | Companhia Dramática de José Caetano Vianna                          | 02<br>jul 1856 |  | -  | -  |  |
| Brasil | As ruínas de Hermastein, ou A assembléa dos condes livres  | Luiz Antonio Burgain          | Drama   | -   | nov 1859       |  | -  | Licenciado com correções, também para Quaresma |  |
| Brasil | Luiz de Camões   | Luiz Antonio Burgain          | Drama   | Sociedade Dramática União Ouro-pretana.                             | 07<br>set 1855 |  | Aniversário da independência do Império.             | Licenciado                                     |  |
| Brasil | Pedro sem, que já teve e agora não tem.                    | Luiz Antonio Burgain          | Drama   | -   | dez 1858       |  | -  | Licenciado com correções                       |  |
| Brasil | Pedro sem, que já teve e agora não tem.                    | Luiz Antonio Burgain          | Drama   | -   | nov 1858       |  | -  | Licenciado com correções                       |  |
| Brasil | Remendão de Smyrna, ou Um dia de soberania                 | Luiz Antonio Burgain          | Drama   | -   | ago 1859       |  | -  | -  |  |



|          |  |                                    |          |  |             |  |            |
|----------|--|------------------------------------|----------|--|-------------|--|------------|
| Portugal | O galato de Lisboa                             | A. Lacerda                         | Comédia  | -  | Jun 1855    | -  | Licenciado |
| Portugal | Affronta por Affronta                          | A. P. Lopes de Mendonça            | Drama    | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 07 set 1856 | Aniversário da independência do Império.                 | -          |
| Portugal | O Fronteiro de África, ou três noites Aziagas. | Alexandro Herculano                | -        | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 22 mai 1856 | -  | -          |
| Portugal | D. João Criado de si mesmo                     | Antônio José de Oliveira           | Comédia  | Lourenço Corrêa de Mello                   | 06 set 1851 | -  | -          |
| Portugal | O Ermitão da Serra de Cintra.                  | Antônio Xavier Pinto Campos        | Drama    | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 16 set 1856 | Benefício da atriz: 2ª Dama Carolina de Castilho.        | -          |
| Portugal | O conde andeiro                                | Cesar Perini de Lucca              | Drama    | -  | set 1860    | -  | -          |
| Portugal | Ghigi  | Francisco Gomes Amorim             | Drama    | -  | nov 1860    | -  | Licenciado |
| Portugal | A Nova Castro                                  | João Baptista Gomes Junior         | Tragédia | Companhia Phylodramática Diamantinense.    | 20 set 1855 | -  | -          |
| Portugal | Quem porfia mata caça                          | José da Silva Mendes Leal          | Comédia  | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 21 mai 1856 | Benefício da 4ª Dama D. Antoni Julia Vianna              | -          |
| Portugal | O Homem da máscara negra                       | José da Silva Mendes Leal          | Drama    | Sociedade Dramática União Ouro-pretana.    | 23 ago 1851 | -  | Licenciado |
| Portugal | O Judeu  | Luis Maria Bordalo                 | Drama    | Companhia Phylodramática Diamantinense.    | 16 set 1855 | Pedido de licença policia.                               | -          |
| Portugal | Zulmira  | Antonio Xavier Ferreira de Azevedo | Tragédia | Companhia Phylodramática Diamantinense.    | 23 set 1855 | Benefício da atriz: D. Carolina Perpetua de Jesus Mayer. | Licenciado |
| França   | O Alfax  | Alexandre Dumas                    | Comédia  | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 21 mai 1856 | Benefício da 4ª Dama D. Antoni Julia Vianna              | -          |
| -        | A farda do Duque de Wellington                 | -                                  | Comédia  | -  | Jan 1859    | -  | -          |

|   |   |   |         |  |             |   |  |
|---|---|---|---------|--|-------------|---|--|
| - | A farda do Duque de Wellington            | - | Comédia | -  | mar 1859    | -   | -  |
| - | A sorte dos ladrões ou A dama roubada     | - | Drama   | Companhia Phyllo-Dramatica Diamantinense.  | 18 set 1855 | -   | -  |
| - | Camilla, ou Subterrâneo                   | - | Drama   | Lourenço Corrêa de Mello                   | 02 dez 1858 | Aniversário de D. Pedro II                        | Licenciado, porém, mal visto                   |
| - | Chapéu pardo                              | - | Comédia | -  | ago 1855    | -   | Licenciado com correções                       |
| - | Hareadau Barba-roxa                       | - | Drama   | Sociedade Dramática União Ouro-pretana.    | 02 dez 1856 | Aniversário de D. Pedro II                        | Licenciado                                     |
| - | Mr. Dini e Mme. Paixão                    | - | Comédia | -  | dez 1858    | -   | -  |
| - | O amor cego                               | - | Comédia | Lourenço Corrêa de Mello                   | 02 dez 1858 | Aniversário de D. Pedro II                        | -  |
| - | O duelo no terceiro andar                 | - | Farsa   | -  | nov 1858    | -   | Licenciado com correções, também para quaresma |
| - | O Hollandez, ou Pagar o mal que não fez   | - | Farsa   | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 02 jul 1856 | -   | Licenciado                                     |
| - | O monge da Serra d'Ossa                   | - | Drama   | Diretor Lourenço Corrêa de Mello.          | 02 dez 1857 | Aniversário de D. Pedro II                        | -  |
| - | O Recrutamento da aldeia                  | - | Farsa   | Companhia Dramática de José Caetano Vianna | 16 set 1856 | Benefício da atriz: 2ª Dama Carolina de Castilho. | -  |
| - | O toureador, ou O regresso da Califórnia  | - | Comédia | -  | ago 1859    | -   | -  |
| - | O traficante, ou O retrato da minha gente | - | Comédia | -  | ago 1859    | -   | -  |
| - | Pipeles dos ministros de Paris            | - | Comédia | -  | ago 1855    | -   | -  |
| - | Uma das três                              | - | Comédia | -  | nov 1859    | -   | -  |

**ANEXO 2** - Chafariz da Praça Tiradentes em Ouro Preto – MG. Ferber, acervo de fotografias do Arquivo Público Mineiro, coleção Municípios Mineiros, mm-193(04). Disponível em: <[www.siaapm.cultura.mg.gov.br](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br)> acesso em março de 2009.



**ANEXO 3** - Tabela elaborada por Sônia Maria de Magalhães em sua tese intitulada *Alimentação, saúde e doenças em Goiás no século XIX*, defendida em 2004, na Universidade Estadual Paulista.

**Mapa 3- Das dietas dos enfermos do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara, abril de 1891**

| Dia   | Nº de doentes | Nº de empregados | Frango (unid) | Quantidades    |          |                   |        |                  |               |                 |                |                 |                             |                 |  |  |
|-------|---------------|------------------|---------------|----------------|----------|-------------------|--------|------------------|---------------|-----------------|----------------|-----------------|-----------------------------|-----------------|--|--|
|       |               |                  |               | Carne Verde Kg | Arroz Kg | Toucinho (gramas) | Sal Kg | F de mandioca Kg | Cafê (gramas) | Feijão (gramas) | Leite (litros) | Azeite (litros) | Biscoito de polvilho gramas | Açúcar (gramas) |  |  |
| 1     | 10            | 2                | 2             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 130           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 2     | 11            | 2                | 2             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 138           | 230             | —              | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 3     | 10            | 2                | 2             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 138           | 230             | —              | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 4     | 10            | 2                | 3             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 138           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 5     | 10            | 2                | 4             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 138           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 6     | 10            | 2                | 4             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 138           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 7     | 11            | 2                | 2             | 4.140          | 1.950    | 624               | 208    | 2.340            | 153           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 430             |  |  |
| 8     | 11            | 2                | 4             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.340            | 153           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 9     | 10            | 2                | 2             | 3.680          | 1.800    | 576               | 192    | 2.340            | 138           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 10    | 12            | 2                | 2             | 4.600          | 1.950    | 644               | 192    | 2.340            | 168           | 230             | 0,33           | 1               | 500                         | 400             |  |  |
| 11    | 11            | 2                | 2             | 4.140          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 12    | 11            | 1                | 2             | 4.140          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 13    | 11            | 1                | 2             | 4.140          | 1.650    | 528               | 192    | 2.160            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 380             |  |  |
| 14    | 10            | 1                | 2             | 4.140          | 1.650    | 528               | 192    | 2.160            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 350             |  |  |
| 15    | 10            | 1                | 2             | 4.140          | 1.650    | 528               | 176    | 1.980            | 144           | 380             | 0,33           | 1               | 500                         | 380             |  |  |
| 16    | 11            | 2                | 4             | 4.680          | 1.650    | 528               | 176    | 1.980            | 144           | 380             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 17    | 11            | 1                | 4             | 4.680          | 1.800    | 546               | 192    | 1.980            | 159           | 410             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 18    | 10            | 1                | 4             | 4.140          | 1.650    | 528               | 176    | 1.980            | 144           | 380             | 0,33           | 1               | 500                         | 380             |  |  |
| 19    | 10            | 1                | 2             | 4.140          | 1.650    | 528               | 176    | 1.980            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 380             |  |  |
| 20    | 10            | 1                | 1             | 4.600          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 159           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 21    | 12            | 1                | 2             | 5.060          | 1.800    | 576               | 192    | 2.160            | 159           | 115             | 0,33           | 1               | 500                         | 410             |  |  |
| 22    | 12            | 1                | 2             | 5.060          | 1.800    | 624               | 192    | 2.340            | 191           | 115             | 0,33           | 1               | 600                         | 446             |  |  |
| 23    | 12            | 1                | 2             | 3.060          | 1.800    | 624               | 192    | 2.340            | 194           | 115             | 0,33           | 1               | 600                         | 440             |  |  |
| 24    | 13            | 1                | 2             | 5.060          | 2.100    | 672               | 192    | 2.340            | 194           | 115             | 0,33           | 1               | 650                         | 440             |  |  |
| 25    | 13            | 1                | 1             | 4.140          | 1.800    | 546               | 192    | 2.340            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 550                         | 380             |  |  |
| 26    | 11            | 1                | 1             | 4.140          | 1.800    | 546               | 192    | 2.340            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 550                         | 380             |  |  |
| 27    | 11            | 1                | 1             | 3.680          | 1.650    | 528               | 176    | 1.980            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 550                         | 350             |  |  |
| 28    | 11            | 1                | 2             | 3.680          | 1.500    | 480               | 160    | 1.980            | 129           | 115             | 0,33           | 1               | 450                         | 320             |  |  |
| 29    | 10            | 2                | 1             | 3.680          | 1.650    | 528               | 146    | 1.980            | 144           | 115             | 0,33           | 1               | 506                         | 320             |  |  |
| 30    | 10            | 1                | 1             | 3.680          | 1.650    | 528               | 146    | 1.980            | 129           | 115             | 0,33           | 1               | 506                         | 320             |  |  |
| Total | 325           | 43               | 67            | 122.280        | 52.950   | 16.970            | 5.572  | 64.800           | 4.474         | 5.690           | 8,911          | 30              | 15.462                      | 11.766          |  |  |

Fonte: Sociedade de Cultura Frei Simão Dorvi (SCFSD). Documentação avulsas do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara.