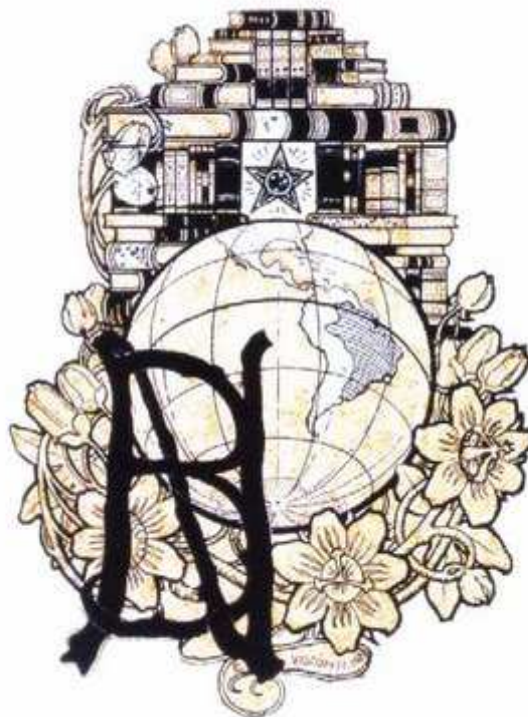


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2008

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Mariana de Oliveira Amorim



Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)

2008

Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)

Mariana de Oliveira Amorim*

Resumo

O teatro, principal entretenimento noturno da corte imperial brasileira, palco de disputas políticas e de poder, símbolo de civilidade e de modernidade é, sem dúvidas, um importante tema nos estudos de história social cultural, sobretudo do século XIX. Através dele, podemos observar a efervescência cultural da época, as motivações e interesses dos homens de letras, dos dramaturgos, dos empresários e também do público. Um lugar privilegiado de acesso à cultura e à mentalidade brasileira dos oitocentos. É através dos palcos que este artigo buscará dar conta de aspectos referentes à cultura oitocentista fluminense, sobretudo no que diz respeito à assimilação e apropriação da cultura francesa em um momento em que se iniciam os esforços de construção da própria nação brasileira. Para tanto, iremos examinar as atividades do Conservatório Dramático Brasileiro, instituição responsável pela censura das peças teatrais que foram apresentadas na corte entre os anos 1843 e 1864 e também examinaremos as críticas teatrais contidas em importantes jornais da época, localizadas nas partes intituladas “folhetins teatrais”. O foco de nossa análise concentrar-se-á na recepção das peças teatrais francesas na corte brasileira procurando compreender em que medida elogios e críticas foram tecidos ao repertório parisiense apresentado no Rio de Janeiro em meados do século XIX e como este contribuiu para a construção e consolidação do próprio teatro nacional. Este trabalho foi realizado mediante consultas aos setores de Periódicos e Manuscritos, que compõem parte do acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

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

* A autora é Bacharel em História e este trabalho foi produzido com o apoio e o financiamento da Fundação Biblioteca Nacional.

Introdução

“O Rio de Janeiro foi francês antes de ser português ou brasileiro. A deglutição desenfreada de coisas francesas seria traço marcante da vida carioca até os dias de hoje. Deglutição e assimilação de roupas, perfumes, estilos, palavras, livros, revista e idéias”¹.

O fato de que o Brasil absorvia idéias produzidas na Europa (principalmente na França) alterando-as é largamente reconhecido na historiografia e na literatura especializadas. A influência francesa ampliou-se ao longo do século XIX, desde a chegada da missão artística de 1816 até atingir seu auge, durante a *Belle Epoque* no Rio de Janeiro *fin-de-siècle*. A elite imperial da corte brasileira alimentava-se de idéias francesas, consequência natural da formação clássica que grande parte desta recebia ao concluir seus estudos na Europa². Essas idéias chegavam aqui não só pela experiência pessoal direta como também por algumas revistas de divulgação filosófica e literária e através dos espetáculos teatrais.

A presença francesa na corte brasileira em meados do século XIX também era fisicamente perceptível em lugares específicos da capital, como o comércio feito por franceses que podia ser encontrado na Rua do Ouvidor. A presença e influência francesas ainda tornavam-se visíveis diariamente nos folhetins³ publicados, em forma de romances, nos rodapés de importantes jornais à época e nos assuntos políticos, fazendo assim, parte do cotidiano da cidade.

¹ CARVALHO, José Murilo de. “Da *cocoti* ao Foucault”. In.: **Pontos e Bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: UFMG. p. 390

² Sobre a formação intelectual da elite imperial brasileira ver CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem. A elite política imperial**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

³ Inicialmente o folhetim tinha uma finalidade precisa: um espaço dos jornais e revistas destinado ao entretenimento. Nele, contavam-se piadas, falava-se de crimes e de monstros, eram propostas charadas e se ofereciam receitas de cozinha. E ainda, nele se criticavam as últimas peças e os livros recém saídos. Na França, o espaço do folhetim passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam e o folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro); *littéraire* (resenha de livros); *variétés* e *cosi via*. O destino dos folhetins será o mesmo nos periódicos que circulavam na corte brasileira. Uma importante obra que trata dos folhetins é MAYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

A título de ilustração, o tema sobre a identificação da corte brasileira com a Europa e, mais especialmente, com os franceses foi tratado literariamente por Joaquim Manoel de Macedo, que escreveu as “memórias” da Rua do Ouvidor, uma das ruas mais elegantes do Rio de Janeiro de seu tempo, que concentrava o comércio francês: modistas, floristas, perfumistas, cabeleireiros... O escritor assinala as mudanças de hábitos, comportamentos e formas de sociabilidades em voga no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do Império:

“Como é sabido, cuidava-se ainda então muito pouco da instrução do sexo feminino: pois bem; algumas senhoras fluminenses deram-se logo com interesse e gosto pelo estudo da língua francesa. Um dia, um tio velho e rabugento perguntou à sobrinha que escapara de ficar analfabeta:

- Menina, porque te meteste a aprender o francês, quando ainda ignoras tanto o português?...

- Ah, titio!... é tão agradável ouvir dizer *très jolie!* Em português não há isso.

Quase tudo se foi afrancesando.”⁴

Mais um exemplo pode ser observado no depoimento de Adèle Toussaint-Simon, escritora francesa, que exerceu a profissão de professora de línguas nos anos em que esteve na corte brasileira (1849-1851), publicando, após retornar à França, um livro sobre as suas impressões sobre o Brasil, traduzido para o português pela primeira vez em 1883:

"Não sendo minha intenção fazer aqui a nomenclatura das ruas do Rio de Janeiro e de seus monumentos, abandonarei este assunto depois de ter dito uma palavra, porém, sobre a Rua do Ouvidor, rua essencialmente francesa, onde os estabelecimentos de nossas modistas, de nossos cabeleireiros, de nossos floristas e de nossos confeitores exibem-se em todo seu esplendor. É o ponto de encontro habitual dos jovens da cidade que, a pretexto de comprar charutos ou gravatas, ali vão fazer as cortes às francesas, que eles adoram”⁵.

O teatro, por sua vez, também se apropriou de idéias francesas. Dramaturgos e empresários empenhavam-se em sintonizar a vida teatral da corte com o movimento teatral

⁴ MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Imprensa: São Paulo, Comp. ed. Nacional, 1952. p. 76. *Apud*. VIDAL, Laurent e LUCA, Tânia Regina de. **Os Franceses no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Editora UNESPE, 2009, p. 10.

⁵ TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003. p. 85.

da França. Assim, à medida que os gêneros teatrais sucediam-se na capital francesa, os teatros da capital brasileira tendiam a incorporá-los em seus repertórios. Em 1827, o prefácio à peça *Cromwell*, de Victor Hugo, converteu-se em manifesto do teatro romântico, abrindo caminho para uma legião de jovens escritores abandonarem os rígidos cânones da dramaturgia clássica, que até então predominavam nos palcos de Paris. Durante mais de dez anos, Victor Hugo dividiu com Alexandre Dumas os aplausos e preferência das platéias francesas, contribuindo para o fortalecimento do romantismo teatral.⁶ Na medida em que esta dramaturgia avigorava-se na França, a cena teatral brasileira começava a incorporá-la em seus repertórios. Em 1836, no Teatro Constitucional Fluminense⁷, o ator João Caetano começa a encenar os dramas da escola romântica francesa – *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas e *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo⁸. E foram também, seguindo a esteira do teatro romântico, que se efetuaram os primeiros esforços de construção de uma dramaturgia nacional.

É recorrente na literatura e na historiografia sobre o teatro brasileiro que o movimento teatral romântico foi introduzido nos palcos da corte por Gonçalves de Magalhães, em 1838 (após sua estadia na Europa entre 1833 e 1837) através de sua tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* tendo João Caetano como ator principal⁹. Para alguns historiadores da literatura brasileira esse evento marca o nascimento do próprio teatro brasileiro, pois, como escreveu José Veríssimo, pela primeira vez

atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro,
representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o

⁶ FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Faculdade de São Paulo, 1993. p. 3.

⁷ Este teatro foi inaugurado em 1813, com o nome de Real Theatro de São João; em 1826 passou a ser denominado Real Theatro de São Pedro de Alcântara; de 1831 a 1839 recebeu o nome de Theatro Constitucional Fluminense, quando volta a ser denominado Theatro São Pedro de Alcântara e, de 1923 até os dias atuais é conhecido como Teatro João Caetano.

⁸ FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 25.

⁹ Esta peça foi encenada em 13 de março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense, pela Companhia Dramática de João Caetano e é considerada por memorialistas e estudiosos do teatro brasileiro como o primeiro drama de autor nacional a ser encenado no Brasil. Alguns autores que corroboram esta idéia são Lafayette Silva, José Galante de Souza, José Veríssimo, Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria.

autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil.¹⁰

Dentro do cenário romântico, podemos destacar além das tragédias de Gonçalves de Magalhães, as comédias de Martins Pena, os dramas de Gonçalves Dias e de Álvares de Azevedo. Até este momento, compunham os repertórios das salas teatrais do Rio de Janeiro¹¹ principalmente peças cômicas, circenses, farsas, tragédias, óperas, operetas em versões traduzidas, principalmente do francês, versões portuguesas ou mesmo na língua original, como no caso das óperas italianas, ou seja, peças não ambientadas em solo brasileiro e que tão pouco falava do Brasil. Por isso o esforço de memorialistas do teatro brasileiro em afirmar e destacar aquela peça de Gonçalves de Magalhães como precursora do teatro nacional e de denominá-la também precursora do teatro romântico, de um teatro que buscava tratar de assuntos genuinamente nacionais. Mesmo assim, para alguns autores, o movimento romântico nos teatros não pôde consolidar-se de fato, primeiramente por não se atualizar diante das transformações que estavam ocorrendo nos teatros europeus e também por não produzir dramas nacionais com regularidade. Como afirma João Roberto Faria

o nosso romantismo teatral não teve um dramaturgo importante, sintonizado com as transformações ocorridas no teatro europeu, ou pelo menos francês, e que escrevesse dramas românticos com alguma regularidade para as companhias dramáticas que atuavam principalmente no Rio de Janeiro¹².

Décio de Almeida Prado assevera também que “a produção romântica foi modesta e a cena teatral foi toda ocupada pelo ator João Caetano, que pode ser considerado a figura central do romantismo teatral no Brasil”¹³. Podemos perceber que, para estes dois autores,

¹⁰ VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 312.

¹¹ Em 1838, os principais teatros da capital brasileira eram: o Teatro Constitucional Fluminense (1831), que em 7 de setembro de 1839 recebeu novamente o nome de Teatro de São Pedro de Alcântara, localizado no Largo do Rossio (hoje, praça Tiradentes); o Teatro da Praia de Dom Manuel (1834), que a partir de 26 de setembro de 1838 passou a chamar-se Teatro São Januário, localizado na Rua do Cotovelo, entre a praia de Dom Manuel e a rua Dom Manuel (estas ruas desapareceram com a urbanização do Castelo); e o Teatro São Francisco de Paula (1832), localizado na Rua São Francisco de Paula (hoje, Rua do Teatro – Largo São Francisco de Paula). Essas informações foram extraídas de HESSEL, Lothar e READERS, Georges. **O teatro no Brasil sob D. Pedro II**. Porto Alegre: IEL: 1979.

¹² FARIA, João Roberto, 2001. *Op. cit.* p. 57.

¹³ PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984, p.XI.

a consolidação de uma dramaturgia nacional brasileira deveria passar pela sua afinidade com as escolas teatrais européias e por uma produção sistemática de peças nacionais. No entanto, o que podemos afirmar é que de fato, predominaram nos palcos da corte durante todo este período as peças traduzidas, principalmente do francês.

Em 1855, mais um esforço de construção e consolidação de uma dramaturgia nacional começou a ganhar claros contornos, com a criação do Teatro Ginásio Dramático¹⁴, na medida em que este passou a encenar peças que, na França, vinham obtendo um grande sucesso: as comédias realistas de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet¹⁵.

O realismo nos palcos do Rio de Janeiro, assim como na França, passa a ser visto como uma nova maneira de conceber o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto do espetáculo. A comédia realista passa a ser feita a partir de questões do cotidiano com o intuito de descrever e discutir os costumes da sociedade; sendo, portanto, atribuída ao teatro uma nova função: civilizar a sociedade, ser de fato uma “escola de costumes”, estando assim a seu cargo difundir os ideais de bom gosto, civilidade e modernidade às platéias. Os depoimentos dos literatos¹⁶ à época expressam a influência do realismo francês nesta nova tentativa de construção de um teatro nacional, assim como a influência deste tipo de peça na função social que seria então atribuída ao teatro. Para Quintino Boiacúva, a comédia realista teria a missão de “corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizadora de seus defeitos e pela ridicularização sentenciosa de seus vícios”¹⁷. José de Alencar, por sua vez, também se dedica com empenho a este gênero dramático, escrevendo

¹⁴ Este teatro é inaugurado em 1832 com o nome Theatro São Francisco de Paula; em 1846, é denominado Theatro São Francisco e em 1855 é reaberto com o nome Teatro Ginásio Dramático.

¹⁵ FARIA, João Roberto, 2001. *Op. cit.*, p. 86.

¹⁶ A definição de literatos que utilizaremos nesta dissertação é definida por Letícia Squeff em seu livro **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 58: Ao lado dos bacharéis educados em Coimbra, São Paulo e Olinda e dos doutores formados pelos cursos da Bahia e do Rio de Janeiro, vieram-se juntar às elites da corte imperial os homens que se enquadravam na denominação de homens de letras: poetas publicistas e literatos. Tais homens definiam-se a si mesmos, segundo uma perspectiva semelhante. Viam-se como homens, que a despeito das atividades díspares que realizavam, tinham uma missão vinculada às artes e à literatura. Cabia a eles atuar no Império de modo a dotá-lo, simultaneamente, de uma identidade e de uma “alta” cultura. Esses homens reafirmavam constantemente o papel fundamental que as artes e a literatura tinham para a sociedade: realizar, no âmbito da cultura o que a independência significara no plano político, ou seja, construir a nação brasileira.

¹⁷ FARIA, João Roberto, 2001. *Op. cit.*, p. 97.

quatro peças que foram encenadas pelo Teatro Ginásio Dramático entre 1857 e 1858¹⁸. Machado de Assis, do mesmo modo, vai se interessar pelo teatro, simpatizando de imediato com o Teatro Ginásio e com o repertório realista, definindo o teatro como “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”¹⁹.

Com estas poucas linhas escritas, o que podemos observar é que, nos dois momentos em que foram empreendidos esforços para a construção de uma dramaturgia nacional, influenciados pela corrente dramática romântica e, posteriormente, pela realista, os olhares dos dramaturgos e críticos teatrais estavam voltados para a Europa, sobretudo para Paris, na tentativa de se forjar, na corte brasileira, um teatro nacional e internacional ao mesmo tempo, atualizado com o que de mais novo surgia nos teatros parisienses e, dessa forma, ligado aos ideais europeus de civilidade e modernidade.

Porém, o que se nota mais uma vez é que para além dos empenhos para se criar e consolidar de fato uma dramaturgia nacional, em meados do século XIX, os repertórios das casas teatrais foram constituídos principalmente por peças estrangeiras traduzidas, sobretudo francesas, haja vista a incipiente produção da dramaturgia nacional e o grande volume de peças apresentadas pelas companhias dramáticas durante um ano. As sessões teatrais não se baseavam apenas na apresentação de uma única peça como nos dias atuais. Geralmente um drama ou uma comédia longa (quatro ou cinco atos) eram acompanhados por uma ou duas comédias, farsas ou *vaudevilles* curtos (de um ou dois atos). Em grande parte destas apresentações, peças de curta duração abriam os espetáculos e a peça mais longa era deixada para o final. Somando-se a isso, podemos verificar ao acompanhar os anúncios dos principais jornais à época, que uma mesma peça após apresentada três ou quatro vezes já não contava mais com uma platéia numerosa. Uma vez que a corte não apresentava um público numeroso para seus teatros (e isto não quer dizer que tal fosse homogêneo, formado apenas por um setor da sociedade), as companhias teatrais esforçavam-se para apresentar peças novas a cada semana ou, quando mais, a cada 15 dias e por isso o grande volume de peças apresentadas nos teatros. De acordo com as tabelas apresentadas no Anexo I, 64 peças foram apresentadas no Teatro São Pedro de Alcântara e

¹⁸ Estas peças são: *O Rio de Janeiro – Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar*, *O Crédito* e *As Asas de um Anjo*. In. ALENCAR, José Martiniano de. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

¹⁹ SSIS, Machado de. “Idéias Vagas: A Comédia Moderna”. In.: MASSA, Jean-Michel. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965, p. 32.

38 peças no Teatro Ginásio Dramático no ano de 1857. Mesmo sendo este um ano em que a dramaturgia nacional produziu significativamente, os repertórios das casas de espetáculos continuaram sendo compostos principalmente por peças estrangeiras, sobretudo francesas.

Destarte, antes que cada corrente teatral se “abrasileirasse” e se implantasse no Rio de Janeiro, um grande volume de peças de cada uma dessas correntes (romântica e realista, por exemplo) eram importadas para o Brasil, traduzidas e encenadas em seus palcos. Ao mesmo tempo em que a crítica teatral defendia a atualização da dramaturgia brasileira diante dos ideais de modernidade e civilidade européias e que as peças, principalmente francesas, serviam de base para a criação do próprio teatro nacional, muita destas peças estrangeiras, traduzidas para serem encenadas nos palcos da corte, além de serem criticadas pelos folhetinistas, foram censuradas pelo Conservatório Dramático Brasileiro.

O Conservatório Dramático Brasileiro

“Aos Cidadãos Brasileiros abaixo assignados, desejando promover os estudos dramaticos e o melhoramento da scena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da lingoa, resolvêrão formar entre si uma associação debaixo do título e denominação de Conservatorio Dramático” .

ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843²⁰.

O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado em 1843 com a função de revisar todas as peças que pretendiam subir aos palcos da capital brasileira. A importância desta instituição torna-se explícita haja vista o prestígio adquirido pelos teatros na corte durante estas décadas. Visto como uma “escola de costumes”, principalmente após a difusão da dramaturgia realista na corte, era função principal do teatro a difusão dos ideais de “bom gosto” e de “modernidade” às platéias, além do importante papel que cumpria ao legitimar, através das peças, as bases do governo imperial. Principal entretenimento noturno do Rio de Janeiro, ele era o símbolo que permitia a entrada do Brasil no *grand monde*, mas também um lugar permeado por conflitos e motins, principalmente durante os tensos anos do período regencial. Destarte, é compreensível a importância da atuação do Conservatório Dramático como instância controladora da circulação das peças teatrais na capital brasileira.

Durante o período regencial, o clima de exaltação vivenciado pelos habitantes do Rio de Janeiro, sobretudo fruto da insatisfação com o governo, também pôde ser percebido nos teatros. O teatro, considerado um forte traço de união entre o poder e a população, não estava fadado a passar intacto por aquele período, muito pelo contrário – cada vez mais as salas de teatro existentes na cidade²¹ foram se transformando em espaço propício a desordens, sobretudo as que envolviam brasileiros natos e portugueses residentes, polarizados por uma política de nacionalização que punha em suspeição todos os estrangeiros domiciliados na cidade²². Como ressalta Solvia Cristina Martins de Souza, em setembro de 1831 a situação atingiu seu ponto alto, motivando o fechamento do Teatro São

²⁰ In.: *Papéis do arquivo do CDB sobre a censura de espetáculos (1840-1849)*, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, ISBN: I - 46,5,7.

²¹ O Rio de Janeiro possuía nesta ocasião dois teatros em funcionamento: O Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatrinho da Rua dos Arcos. Ver HESSEL, Lothar e READERS, Georges, **O teatro no Brasil sob D. Pedro II**. Porto Alegre: IEL: 1979, p. 278.

²² Ver SOUZA, Silvia Cristina M. de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.p. 33.

Pedro de Alcântara que tinha passado a se chamar Constitucional Fluminense, por mais de dois meses, só reaberto para as comemorações do sexto aniversário de D. Pedro II. No dia da encenação da peça *O Estatuário*, após um espectador gritar “Viva a República!”, ocorreu um motim no teatro, restando três mortos e vários feridos²³.

Diante deste evento e de outros semelhantes, foi baixado um decreto determinando que:

“ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores os de – bravo, *caput* ou fora - , e neste mesmo momento poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar este caráter.”²⁴

As platéias foram assim, proibidas de manifestarem-se espontaneamente, o que denota o teor restritivo das atitudes que então passaram a ser tomadas em relação ao teatro – decretos baixados por autoridades temerosas das conseqüências que as sensações provocadas pelas peças poderiam provocar nas pessoas reunidas dentro dos teatros.

Mas, ainda que perigoso, o teatro era considerado também um símbolo de civilização²⁵. De acordo com um autor anônimo de um artigo publicado no Jornal *O Par de Tetas* em 1833, “os literatos” diziam: “(...) que o teatro fora inventado para a escola de moral e com as alegres cores da jovialidade conseguir instruir divertindo”²⁶. Destarte, o teatro era considerado uma peça chave para a construção da almejada identidade cultural e para a educação da sociedade a partir de determinadas noções e valores difundidos, sobretudo pelos letrados.

A censura teatral já era praticada na corte antes da criação do Conservatório Dramático Brasileiro. Ainda como aponta Silvia Cristina Martins de Souza, desde 1824 as peças que pretendiam subir aos palcos da corte passavam por um exame prévio, quando o então intendente-geral de polícia, Francisco Teixeira de Aragão, baixou uma série de normas determinando as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros. Uma delas previa que, logo fosse designada a peça que se pretendia oferecer ao público, ela teria que ser entregue ao Intendente da Polícia, remetendo-lhe as peças originais, para que este, antes

²³ SOUZA, Silvia Cristina M. *Op. cit.*, p.34

²⁴ *Coleção das Leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831. Decreto n.º 400. *Apud*. SOUZA, Silvia Cristina M. de. *Op. cit.*

²⁵ SOUZA, Silvia Cristina M. de. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶ *O Par de Tetas*, 25 de abril, 1833.

de qualquer ensaio ou publicação, pudesse proibi-la quando contrária aos bons costumes e leis do Império.²⁷ Destarte, a justificativa de preocupação com a segurança pública fornecia o suporte necessário para a polícia intervir nas questões relativas ao teatro. Por uma série de decretos, foi tomando corpo todo um aparato legal que tinha em vista colocar o teatro a serviço da propagação de determinadas idéias e valores, além de sustentar a ordem política vigente.

Em 1839 é criada uma comissão de censura, tendo em vista a necessidade de submeter previamente à análise, as peças a serem encenadas no Teatro de São Pedro “a fim de que não apareçam em cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções, que em todas as ocasiões devem guardar, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a sua presença o espetáculo”²⁸. Ficaria assim ao cargo do Cônego Januário da Cunha Barbosa, estabelecer a referida comissão. Sobre a criação desta comissão, Souza faz uma importante análise: a preocupação em formar a tal comissão de censura traduz um grande envolvimento direto do Estado na área da cultura, perceptível não apenas através desta atitude, mas também mediante um conjunto de ações político-culturais implementadas na ocasião. Destarte, este mesmo Estado passava a contar com a ajuda dos homens de letras para atuar numa área tradicionalmente reservada à polícia.²⁹

Dentre essas ações político-culturais implementadas pelo governo, podemos citar: a criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) que, entre 1850 e 1880, contribuiu para o estabelecimento de uma identidade nacional através da chamada pintura histórica – uma série de pinturas monumentais, cuja finalidade principal era construir, para a nação, que se pretendia civilizada, um passado heróico e de origem européia e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, que tinha por finalidade criar uma memória e história nacionais.

Neste contexto, o governo imperial buscava sua consolidação e buscava também iniciar a construção da nação brasileira, sobretudo através das artes – a poesia, o romance, a pintura, a música e também a história. Destarte, foi importante o papel que os literatos representaram neste cenário, na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergiram como parte desse objetivo

²⁷ Sílvia Cristina analisa as relações entre a polícia e o Conservatório Dramático em seu livro SOUZA, Sílvia Cristina M. de. *Op. cit.*

²⁸ Papéis Avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, I-46,5,7 n.º 0011.

²⁹ SOUZA, Sílvia Cristina M. de. *Op. cit.*, p. 141.

maior de construção de uma identidade nacional. As artes cênicas, não poderiam assim passar ao largo de todos estes acontecimentos, o que torna inteligível a criação da comissão de censura teatral anteriormente mencionada.

Deu-se assim, a criação de uma instituição criada pelos membros da comissão de 1839, denominada Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, à qual foram delegadas as atribuições de censura teatral. As atividades da censura, antes ligadas somente às peças apresentadas no Teatro São Pedro de Alcântara agora seriam estendidas aos demais teatros da corte brasileira.

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

ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843.³⁰

O Conservatório Dramático é inaugurado no ano de 1843 como a instituição que interpõe seu juízo sobre as obras, tanto nacionais quanto estrangeiras, para que estas se ajustem aos pressupostos da cena teatral brasileira. Através das comissões de censura, formada por três membros da instituição (dois censores e o próprio presidente), os requerimentos de peças enviadas ao Conservatório passavam pelo exame dos censores, para que fossem operados os recortes necessários para a adequação destas peças ao cenário teatral da corte. O primeiro censor atribuía à peça seu parecer, em seguida, o segundo fazia o mesmo. Em caso de duas opiniões divergentes, cabia ao presidente da instituição – após ler os pareceres de ambos os censores – atribuir o parecer final à peça, a liberando para poder ser exibida nos teatros da capital ou censurando a mesma.

“Artigo 6º - Criar-se-há tantas Comissões de censura quanto pareção necessária. A estas comissões serão remetidas todas as obras que se apresentarem ao Conservatório para serem revistas e julgadas, ou seja a pedido de seus autores, ou sobre as quaes o Conselho julgue conveniente interpor o juízo do Conservatório.

Artigo 7º - As comissões de censura serão compostas por três membros (...).

³⁰ In.: *Papéis do arquivo do CDB sobre a censura de espetáculos (1840-1849)*, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, ISBN: I - 46,5,7.

Artigo 8º - As regras para a censura e o julgamento serão instituídas em um Regulamento *ad hoc*, tendo por fundamento – a veneração á nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e ás Authoridades Constituídas – a guarda da moral e da decência publica – a castidade da lingoa – e aquela parte que é relativa á orthoepia.”.

ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843.³¹

A censura do Conservatório Dramático sobre as peças deveria incidir sobre os elementos que por ventura atacassem a religião católica, o Estado e também a figura do Rei. Durante a década de 1850, a maioria das peças que subiram aos palcos da corte eram peças traduzidas do Francês, peças ligadas ao teatro romântico, ao teatro realista e ao teatro cômico e musicado, haja vista a incipiente produção da dramaturgia nacional. Estas peças que circularam nos palcos da corte foram produzidas na França no momento em que se tornam visíveis os esforços de criação de um campo literário autônomo naquele país. Porém, neste momento, os escritores de teatro (na França) eram em sua maioria os representantes da “arte burguesa” e estavam estreita e diretamente ligados aos dominantes à época no país, tanto por sua origem quanto por seu estilo de vida e seu sistema de valores. “A intenção moralizante dessas obras teatrais pretendia ajudar a transformação do mundo por meio de uma pintura realista dos problemas da burguesia (dinheiro, casamento, prostituição, etc.)”³². É, então, contra esta “arte burguesa” que será proposta a construção de um campo literário na França como um mundo que pretende submeter-se somente às suas próprias leis e serão estas as peças que irão circular na cena teatral brasileira em meados do século XIX.

Os valores e o estilo de vida veiculados pela “arte burguesa” na França foram apropriados pela elite letrada da corte brasileira, não a fim de contestar o domínio imperial, mas, ao contrário, garanti-lo. Os modelos do *grand monde* pareciam transpor-se sem dificuldades ou riscos. A incorporação de experiências da sociedade francesa precisava estar dissociada do aspecto político e econômico, em que se revelariam as deficiências do Brasil e das práticas internas de exploração social. A identificação com as nações européias, *grosso modo*, era promovida pelos paradigmas do legado europeu de ordem,

³¹ In.: *Papéis do arquivo do CDB sobre a censura de espetáculos (1840-1849)*, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, ISBN: I - 46,5,7.

³² BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 43.

civilização que passaram a compor o ideal almejado na corte brasileira alimentando as representações presentes no imaginário social da elite letrada imperial.

“Artigo 10º - (...) sustentar a publicação de uma Folha semanária que trate da Arte Dramática, em todas as suas partes, e na qual se dê notícia dos Theatros da Corte com reflexões críticas, assim quanto a invenção dos dramas, como no que disser respeito á sua execução”.

ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843.³³

O Conservatório Dramático, planejado com o objetivo de promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, tomou como modelo o *Conservatoire*, de Paris e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se, tal como estas duas instituições, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte lingüística de todas as peças que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para retificá-las.

O Conservatório Dramático foi projetado para ser uma instituição de natureza literária, porém nenhuma publicação deste tipo foi realizada pelo Conservatório, só apresentando como função a censura ou liberação dos requerimentos de peças enviados à instituição. De todo modo, os pareceres de censura possibilitam-nos compreender como foram empreendidos os esforços construção, desenvolvimento e controle da cena teatral brasileira em meados do século XIX.

³³ In.: *Papéis do arquivo do CDB sobre a censura de espetáculos (1840-1849)*, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, ISBN: I - 46,5,7.

A censura teatral na corte brasileira

Entre os anos 1840 e 1860, a censura teatral no Rio de Janeiro foi praticada pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Antes de cada peça ser apresentada nos palcos da corte, era preciso enviá-la ao Conservatório, podendo somente ser apresentada depois do aval desta instituição.

Nestas décadas, foram enviadas ao Conservatório, 1.229 requerimentos de censura, contendo estes 1.518 peças em português – nacionais e traduzidas, 331 peças em francês e 12 peças de outra nacionalidade³⁴. Estes requerimentos, como dito anteriormente, eram analisados por dois censores e, em caso de opiniões divergentes, cabia ao presidente da instituição emitir o parecer final sobre as peças.

A censura do Conservatório Dramático sobre as peças deveria incidir sobre os elementos que por ventura atacassem a religião católica, o Estado e também a figura do Rei. Tendo em vista a incipiente produção da dramaturgia nacional, a maioria das peças apresentadas nos teatros da capital eram peças traduzidas para o português. Em um momento em que a burguesia começa a ganhar status e poder, sobretudo na França – principal país de origem das peças apresentadas na corte, estas peças precisam sofrer cortes para serem adaptadas à cena teatral brasileira, com vistas a não atacar as instituições imperiais vigentes à época. Neste sentido, o que vai ser privilegiado nestas peças é seu tom moralizador, as idéias relativas à honra, ao casamento, à família e aos bons costumes.

Muitos membros e censores do Conservatório eram homens ligados à cena teatral brasileira. Este é o caso de Luiz Garcia Soares de Bivar, filho do presidente da instituição – Diogo Soares da Silva de Bivar. Luiz Garcia de Bivar, além de trabalhar como censor, era também tradutor de peças teatrais, tendo traduzido, por exemplo, o drama *O Enforcado*. O parecer sobre esta peça foi emitido por Francisco Correia da Conceição, em 17 de julho de 1854, que assim disse "julgo-o nas circunstâncias de ser representado sem ofensa de nossos estatutos"³⁵.

Destarte, não apresentando ofensas e oposições aos estatutos do Conservatório, que remetiam ao respeito às instituições governamentais, à Igreja e à figura do Rei, as peças eram liberadas para serem apresentadas nos teatros da corte.

³⁴ Dados retirados da Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos.

³⁵ *Coleção Conservatório Dramático Brasileiro*. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-08,12,23B

Outro requerimento de censura enviado por Emílio Doux ao Conservatório Dramático, em 28 de novembro de 1854, continha a farsa em um ato traduzida do francês *O Misanthropo*, para ser encenada no teatro São Pedro de Alcântara. Esta peça, para que fosse liberada, precisou passar por alguns reparos em seu texto. Assim, o censor Francisco Correia da Conceição emitiu o seguinte parecer:

"suprimindo-se a palavra "cachorra" na cena 9, página 7 e na cena 11, página 11 a palavra "periquita" - no verso que canta Alonso - a peça poderá ser licenciada"³⁶.

As peças poderiam ser devolvidas aos autores dos requerimentos enviados à instituição para que passassem por correções, para só depois ser licenciada pelo Conservatório. Porém, é difícil averiguar até que ponto estas peças reformuladas para serem novamente entregues à instituição de fato cumpriam as exigências da censura quando da encenação da peça. Levando em conta a improvisação dos atores e a falta de fiscalização da apresentação das peças liberadas, não podemos dizer se estas peças de fato, em sua exibição, seguiam os preceitos e recortes ditados pelo Conservatório.

Contudo, em nossa análise, pretendemos ressaltar como era efetuada a censura pelo Conservatório Dramático e o que era esperado do teatro.. Não entraremos na questão que aborda as dificuldades desta instituição quanto à validação dos pareceres de censura e sua fiscalização nos teatros da corte.

O parecer de Luiz Garcia de Bivar para a peça *A Tomada da praça*, enviada por Emílio Doux ao Conservatório em 21 de janeiro de 1855, diz o seguinte:

não acho inconveniente em sua apresentação, conquanto me pareça de pouco interesse. (...) Esta composição não pertence a gênero algum, nem mesmo ao do baixo cômico"³⁷.

Assim, Bivar libera a peça, porém resalta que esta é de pouco interesse. Este fato não é o bastante para censurar a peça, mas podemos perceber aqui que os censores também estavam atentos à questão literária das peças, ou seja, aos gêneros que as peças pertenciam.

³⁶ Coleção Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-08,24,02

³⁷ *Coleção Conservatório Dramático Brasileiro*. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-08,11,063

A peça *O casamento de Olímpia*, traduzida do autor Émile Augier, teve sua licença negada pelos censores Luis Honório Vieira Souto e José Rufino Vasconcelos, em 6 de abril de 1857.

O parecer de Luis Honório Vieira Souto diz o seguinte:

"Este drama monstruoso apresenta-nos como protagonista uma prostituta que a poder de astúcias, conseguiu casar com um conde, introduzir-se na família deste como uma mulher honesta e encher a todo o mundo com um tal tecido de maldades que o único meio que acharão para ver-se livre dela foi matá-la com um tiro. A sociedade confessou-se impotente na presença de tanta maldade, não achou em suas leis meios de fazer triunfos e virtudes e suplantar o vício; precisam recorrer ao assassinato no mais de todos os atentados, para não dar vitória ao crime!

Tencionava entrar no desenvolvimento das idéias sugeridas por este simples resumo; mas tudo garanto que seria por demais. Poupa pois o meu tempo e o do Sr. Presidente, limitando-me a declarar que não sou de parecer que se conceda a permissão para que o drama *O Casamento de Olímpia* vá a cena.

Do mais a mais, a tradução está abaixo de mesquinha. O tradutor como que se esmerou em deixar em dúvida o que ele sabe menos; se o português, se o francês. (...)

Falta-me o ânimo para continuar. Para julgar o drama tive que ler no original, porque foi-me impossível suportar por mais tempo o duplo torturamento dado às línguas francesa e portuguesa. devia haver uma pena para quem cometesse a sangue frio estes delitos"³⁸.

Em seguida, o parecer de José Rufino Vasconcelos:

"Concordo em tudo e por tudo com o parecer do ilustre censor sobre a comédia trágica intitulada *O casamento de Olímpia*.

O drama é monstruoso em sua composição; é monstruoso em sua moralidade, e monstruosa é a versão do original francês. (...)

Sou portanto de parecer que se nega a licença para a representação de semelhante drama, que peca contra a moral, contra os costumes e contra a pureza e a castidade da língua"³⁹.

³⁸ Coleção Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-028,13,042

³⁹ Coleção Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-028,13,042

A censura desta peça condiz com os preceitos ditados pelos artigos do Conservatório Dramático. Mesmo não atacando as instâncias de poder e nem a religião, esta peça foi censurada por não se adequar aos ideais de moralidade defendidos tanto pelos literatos da corte quanto pelos membros que compunham o corpo de censores do Conservatório. A peça ataca a instituição da família, ataca a boa sociedade e os bons modos e costumes. Tendo em vista o teatro com uma função pedagógica, as censuras vão incidir sobre tudo aquilo que desrespeitasse os ideais e valores que deveriam circular através das peças e influenciar comportamentos e modos de viver na corte brasileira.

Muitas peças eram ainda enviadas em francês para o Conservatório Dramático para só depois de liberadas serem traduzidas e encenadas nos palcos. Algumas passavam pelo crivo da censura e eram posteriormente traduzidas, mas seu conteúdo não deixou pistas e assim não podemos saber o que de fato foi apresentado após a tradução destas peças. Outras, no entanto, eram censuradas mesmo estando na língua original. Vejamos um caso: a peça *Marion de Lorme*, enviada para a censura do Conservatório em 5 de agosto de 1847 pelo secretário de João Caetano, Carlos José dos Reis Costa. O parecer de Luis Honório Vieira Souto retrata:

Muito conhecido é este drama, para que eu pudesse julgar me cessaaria analisa-lo cena por cena; tanto mais que a sua leitura me sugere, basta referir-me ao 6º ato, o único em que aparece em cena Luiz XIII, e aparece para fazer a mais triste figura. Tenho para mim que se não pode desconsiderar mais um Rei do que apresentando-o escravo a tal ponto de um valido, que querendo usar da mais bela prerrogativa real – a de salvar a vida dos condenados à pena última – não o pôde conseguir, e isto ao falso que uma criatura do seu 1º ministro oferece-se, a traço da mais vil prostituição para obter o desejado perdão!

Para que acrescentar mais? Sou de parecer de que não se conceda licença para a representação desta peça⁴⁰.

Um último exemplo: em 14 de novembro de 1847, outra peça em francês é censurada pelo Conservatório Dramático. A peça intitulada *Manette*, foi enviada à instituição por Camilo José do Rosário Guedes, administrador do Teatro São Francisco. Primeiramente, a censura da peça foi notificada pelo Barão de Lajes:

⁴⁰ *Coleção Conservatório Dramático Brasileiro*. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I – 08,06,030

O drama intitulado *Manette* é bastante imoral e nenhum mérito tem, julgo portanto que deve ser proibida a sua representação, com o que nada perderá o teatro ⁴¹.

José Rufino de Vasconcelos também deu seu parecer sobre a peça:

Uma moça que tem dois amantes, que ambos passam pela janela, passando com ela momentos deliciosos e que no fim enganam um terceiro que amava a irmã da moça e fica muito ufano de casar-se com a moça prostituída, e em substância o enredo desta comédia que, repito, imoral desde a primeira cena até a última é pois minha opinião que não deve permitir licença para ser representada⁴².

A questão moral é amplamente defendida pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro. Compartilhando a idéia de que o teatro poderia ser uma ferramenta para o desenvolvimento do Brasil em questões como modernidade e civilidade, as censuras vão incidir sobre os elementos que iam de encontro a estes ideais. Seja a peça integrante do repertório romântico, realista ou dos gêneros mais ligeiros, as peças não poderiam atacar as instituições vigentes no Brasil como o casamento, a família, a honra e a figura do Rei.

O parâmetro utilizado nos cortes e censuras do Conservatório Dramático estava estreitamente relacionado com a questão da moralidade. Assim, o ponto de interesse dos pareceres de censura desta Instituição era o mesmo tanto para peças nacionais, francesas ou de outras nacionalidades. Importava mais as peças estarem de acordo com a moral dos bons costumes do que a peça representar esta ou aquela corrente teatral. De fato, o Conservatório que foi planejado para ser uma Instituição literária, pelo contrário, foi apenas mais um órgão dentre a burocracia do Estado com a finalidade de adequar os espetáculos teatrais à realidade política e social brasileira. De todo modo, os pareceres de censura do Conservatório deixam transparecer o que era oficialmente esperado do teatro: uma função pedagógica, independente da corrente teatral que representasse ou língua que estivesse escrito.

⁴¹ *Coleção Conservatório Dramático Brasileiro*. Biblioteca Nacional: Seção de Manuscritos. Localização: I-08,06,048

⁴² *Ibid.* Localização: I-08,06,048

As críticas nos folhetins teatrais

Outro instrumento que os homens de letras poderiam lançar mão para empreender seu projeto de construção de um teatro que representasse uma nação civilizada nos trópicos era o folhetim teatral e, em uma visão mais ampla, a atuação destes na imprensa, o que permitia a circulação de suas idéias na corte. É importante ressaltar que naquele momento, inaugurava-se uma nova atividade no Brasil, a de crítico teatral. Em 1836, Justiniano José da Rocha, no jornal *O Cronista*, defende a idéia de que os espetáculos teatrais deveriam ser comentados nos jornais:

Tão poderoso é o incentivo que têm sobre os homens, bárbaros ou civilizados, instruídos ou ignorantes, sensíveis ou grosseiros, as representações teatrais, que grande admiração nos causa a pouca atenção que excitam no público brasileiro: ainda nenhum jornal cuidou de nossos teatros, apenas uma ou outra correspondência laudatória tem sido inserta nas colunas do *Jornal do Commercio*: por esta falta não pecará *O Cronista*, nenhuma peça nova deixaremos ir a cena sem que análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos. Não nos queremos erigir em Sante-Beuves, e em Janins, esses grandes críticos do teatro francês moderno, que nos falecem a erudição, a pureza de gosto, e o talento desses literatos; mas à minguia de outro, que tome a si tamanha empresa, nós o faremos, quando uma vez fixado em base segura, o jornal que escrevemos, nos deixar contrair obrigações, que no futuro sejam desempenhadas.⁴³

O teatro começa a ganhar destaque nos folhetins da corte e as peças românticas não deixam de passar pelo crivo dos críticos e dos literatos da corte.

O teatro, de um espaço de diversão pública noturna, passava a ser entendido pelos literatos e também pelo governo como um lugar privilegiado para “educar” as platéias da corte e inculcar-lhes os ideais de bom gosto e civilidade. Foi principalmente a renovação cênica promovida pelo Teatro Ginásio, ao apresentar um repertório baseado na corrente dramática realista francesa, que reforçou essa nova função atribuída ao teatro, tendo como ponto de apoio importantes autores, como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Gonçalves Dias, Araújo Porto-Alegre, Quintino Bocaiúva, entre outros. Neste momento, a

⁴³ *O Cronista*, 20 de agosto de 1836.

França servia como o grande parâmetro para o desenvolvimento da cena teatral brasileira. Mesmo que o repertório realista fosse em sua maioria composto por peças traduzidas, ele não foi alvo de severas críticas, pois estava possibilitando ao teatro, exercer sua função pedagógica.

O novo repertório do Teatro Ginásio, baseado no romantismo teatral francês, foi amplamente discutido na imprensa. Sobre este, Sousa Ferreira⁴⁴ escreveu no Diário do Rio de Janeiro:

Se, solícito em agradar ao público, [o Ginásio] corre o repertório dos mais afamados teatros de Paris, escolhendo os dramas e as comédias que ali tem maior aceitação merecido, apresentando-os com rapidez que admira, traduzidos, ensaiados, postos em cena com todo rigor de decorações, quase sempre novas, e desempenhados o mais perfeitamente que se tem feito entre nós, igualmente tem visto sua pequena sala, onde se apinha uma multidão satisfeita, estremece aos aplausos repetidos; tem ouvido a imprensa uníssona, eco da satisfação pública, repetir o juízo de seus freqüentadores, altamente lisonjeiro⁴⁵.

O dramaturgo e ensaiador Furtado Coelho também escreve sobre o teatro realista:

Na alta comédia então, aonde se exhibe na cena as verdades da vida real de hoje, aonde se traduzem e se explicam naturalmente os segredos que são muitas vezes as causas de terríveis desgostos, aonde se aclaram e se iluminam com a luz da crítica as razões, ainda para muitos misteriosas, das peripécias e episódios revoltantes que de vez em quando vêm perturbar a calma da vida honesta e pura das sociedades distintas; na alta comédia, digo, nesse gênero moderno da poesia dramática, aonde em todas as suas faces vem estereotipar-se a vida tal qual ela é, e com a expressão da sua realidade. Alexandre Dumas Filho ganhou o primeiro lugar como escritor, que se ainda o não havia como autor da *Dama das Camélias*, chegou até ele com seu *Demi-Monde*⁴⁶.

José de Alencar, por sua vez, defendia que a criação do teatro nacional deveria basear-se na escola realista francesa. Sobre esta corrente dramática ele escreve:

⁴⁴ Souza Ferreira (1831-1907) fez parte da redação do Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro e também foi sócio do Conservatório Dramático Brasileiro, proposto em sessão de 19 de novembro de 1854. In.: SOUZA, J. Galante. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960. Tomo II.

⁴⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de dezembro de 1855.

⁴⁶ *Correio Mercantil*, 28 de março de 1856.

“(...) a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de quem a *Question d’Argent* é o tipo mais bem acabado e completo.

Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época.

Mas esses quadros eram sempre quadros; e o espectador vendo-os no teatro não se convencia da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade.

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral.”⁴⁷

Mesmo com um repertório formado em sua maioria por peças traduzidas, o Teatro Ginásio não deixou de receber laudatórios elogios. Enquanto a comédia realista fazia sucesso, outro gênero – o teatro cômico e musicado, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e “edificante”. No Teatro Alcazar Lírico, criado em 1859, o repertório vinha inteiramente da França, bem como os artistas⁴⁸ e o teatro como entretenimento foi minando aos poucos o trabalho realizado pelos autores ligados ao Teatro Ginásio. Vários autores, como Machado de Assis, Alencar e Macedo, por exemplo, manifestaram-se sobre a situação do teatro brasileiro nessa época, lamentando a guinada do teatro, que cada vez se afastava mais da literatura e se transformava em puro entretenimento, com a ausência de peças nacionais nos palcos e invasão das traduções:

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e da perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?⁴⁹

⁴⁷ *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1857. Reproduzido em ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. IV, pp. 42-6.

⁴⁸ Para saber mais sobre o teatro cômico e musicado ver FARIA, João Roberto, 2001. *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁹ Machado de Assis. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 29, pp. 150-1.

Destarte, ainda que o teatro cômico e musicado tenha conquistado o favor do público e tenha sido amplamente apresentado nos teatros da corte, muitos críticos continuaram a exigir que o teatro fosse uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização da sociedade.⁵⁰

A partir do momento que o teatro realista perde o fôlego na capital brasileira, e que a grande parte das peças voltam a representar um gênero ligeiro, do “baixo cômico”, como dizem os literatos à época, as peças traduzidas do francês receberão severas críticas. Neste caso, não existia mais o enfoque na dramaturgia brasileira, devido à enxurrada de peças traduzidas nos teatros da capital; e nem o teatro “edificante”, já que as peças remetiam aos gêneros ligeiros, como *vaudevilles*, operetas, paródias, farsas etc.

Quem nos dá um bom exemplo disso é Machado de Assis, pois se quando da inauguração do Teatro Ginásio ele teceu grandes elogios a esta empresa e ao teatro realista francês que, para ele, deveria servir de parâmetro para a criação da dramaturgia nacional. Alguns anos após a inauguração do Teatro Ginásio, a dramaturgia nacional ainda não tinha se desenvolvido como o esperado pelos folhetinistas e literatos e, dessa forma, Machado de Assis não poupou seu vocabulário ao criticar o teatro brasileiro:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos a altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias.

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões as vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?

(...)

A tradução é o elemento dominante, nesse caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse as turbas entusiasmadas delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua é tarefa que se incube qualquer bípede que entende letra redonda. O que provém daí? O que se está

⁵⁰ FARIA, João Roberto. *Op. cit.*, p.143.

vendo A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia⁵¹.

Como grande apologista da criação e consolidação de uma dramaturgia nacional que fosse baseada em conceitos como a moral, a inteligência e o bom gosto, Machado de Assis critica o grande volume de peças traduzidas que eram encenadas nos palcos da corte. E a fim de solucionar este problema, ele ainda continua:

(...)

Haverá remédio para esta situação? Cremos que sim. Uma reforma dramática não é difícil neste caso. Há um meio fácil e engenhoso; recorra-se às operações políticas. A questão é de pura diplomacia; e um golpe de estado literário não é mais difícil que uma parcela de orçamento. Em termos claros, um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas, vem muito a pêlo, e convêm perfeitamente as necessidades da situação.

Removido este obstáculo, o teatro nacional será uma realidade? Respondemos afirmativamente. A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar e um mundo caprichoso onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, um aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos as vocações da época!

(...)

Não divaguemos mais; a questão está toda neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chama-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de futuro tão grandioso⁵².

Machado de Assis propõe um “golpe de estado literário” para que o número de peças traduzidas nos teatros da capital diminuísse. Para ele, este é o obstáculo que impede que a dramaturgia nacional se desenvolva. E neste caso, o Estado tem que tomar parte e propor medidas legais que viabilizem o desenvolvimento do teatro genuinamente nacional.

⁵¹ ASSIS, Machado de. *O passado, o presente e o futuro da literatura* (1858). In.: _____. **Obra Completa**, vol. III. Editora Nova Aguillar, 1994, p. 213-14.

⁵² Ibid. p. 214-15.

Em outro artigo, intitulado “Idéias sobre teatro”, escrito em 1859, Assis discorre sobre a relação que guardam a imprensa, a tribuna e os teatros:

Consideramos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiveram um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e de sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.

Há porém uma diferença: 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 parece 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 de forma dramática.

É quase capital a diferença.

Não só o teatro é um meio de propaganda, como é também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante.

É justamente o que não temos.

As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, - e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas.

É uma grande perda; o sangue da civilização, que se inocula também nas veias do povo pelo teatro, não desce a animar o corpo social; ele se levantará dificilmente embora a geração presente enxergue o contrário com seus olhos de esperança.

Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático...

Dura verdade, com efeito! Como! pois imitamos as frivolidades estrangeiras e não aceitamos os seus dogmas de arte? É um problema talvez; as

sociedades infantis parecem balbuciar as verdades, que deviam proclamar para o próprio engrandecimento. Nós temos medo da luz, por isso a empanamos de fumo e vapor⁵³.

Para Machado de Assis a imprensa, a tribuna e os teatros seriam os meios de proclamação e educação pública. Dentre eles, o mais apropriado e eficaz seria o teatro, se caso ele contasse com uma dramaturgia nacional disposta a fazer valer a sua “verdadeira” função. Esta opinião era compartilhada por muitos literatos e folhetinistas da corte. Podia-se sim, apresentar peças traduzidas, mas peças que estivessem de acordo com a função que o teatro deveria desempenhar: uma “escola de costumes”.

⁵³ ASSIS, Machado de. 1994. *Op. cit.* p. 252-53

Conclusão

Com relação à cena teatral na corte brasileira em meados do século XIX, podemos dizer que nem sempre as idéias conduziram as práticas. O Conservatório Dramático Brasileiro, a imprensa e os folhetins veiculavam e defendiam a idéia de um teatro como um veículo pedagógico para a educação das platéias, mas apesar dos inúmeros esforços para se divulgar esta idéia, seja em folhetins, em artigos, em cartas ou em crônicas, o teatro não deixou de ser simples entretenimento. Como uma empresa lucrativa, as casas de espetáculos tinham que apresentar um repertório variado de peças e tinha minimamente que seguir o “gosto” do público. Diante de uma produção nacional incipiente, foram importadas e traduzidas peças estrangeiras para serem encenadas em seus palcos. Sem dúvidas, o fato das peças serem francesas era um grande chamariz para as platéias, já que o imaginário social era permeado pela déia da França como um símbolo de civilização e cultivo, ou seja, o adjetivo francês, na maioria dos casos, era tido como um elogio.

Porém, é difícil imaginarmos, assim como Machado de Assis, que foi essa invasão de peças estrangeiras que impediu a criação e consolidação de uma dramaturgia nacional. Se a nossa literatura conseguiu se desenvolver tendo um público leitor mínimo e que também não deixava de importar livros em outras línguas, porque a dramaturgia nacional não se desenvolveu, tento em vista que o público dos teatros era bem mais vasto, já que não precisava ser um letrado para freqüentar uma casa de espetáculos? Nossa resposta é simples. O teatro, a dramaturgia nacional se desenvolveu e se consolidou em meados do século XIX no Brasil, mas não como o esperado pelos literatos e folhetinistas da corte. A dramaturgia nacional não tomou para si a função pedagógica que em um momento foi pensada como primordial para o seu desenvolvimento no Brasil. A produção nacional se desenvolveu, porém os folhetinistas e literatos só enxergaram o que queriam ver.

ANEXO I

Peças apresentadas no Teatro São Pedro de Alcântara, em 1857*:

Título da peça	Tipo de peça	Autor
A corda sensível	Vaudeville em 1 ato	Clairville e Thiboust
A dama se S. Tropez	Drama em 5 atos	Dennery e Bourgeois
A dama dos cravos brancos	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Affonso Pietro	Drama em 5 atos	autor desconhecido
A graça de Deus	Drama em 5 atos	Dennery e Lemoine
A guerra das servas	Drama em 4 atos	autor desconhecido
Álvaro da Cunha ou O Cavaleiro de Alcácer Quibir	Drama em 5 atos	João Ferreira da Cruz
A nova Castro	Tragédia	Batista Gomes Jr.
Antônio José ou O Poeta e a Inquisição	Tragédia	Gonçalves de Magalhães
As aventuras de três calçãs	Comédia em 1 ato	Marc-Michel e Chivot
Aves de rapina	Drama em 5 atos	A. Dennery
As minas de Polônia	Melodrama	Guilbért de Pixérécourt
As mulheres de mármore	Drama em 5 atos	T. Barrière e L. Thiboust
A sonâmbula	-	autor desconhecido
A sonâmbula sem o ser	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
A torre de Londres	Drama em 5 atos	Eugene Nus, Affonso Brot e Carlos Lemaitre
A viscondessa Lolita	Comédia em 3 atos	autor desconhecido
Cosimo ou o príncipe caçador	Vaudeville em 2 atos	autor desconhecido
D. César de Bazan	Drama em 5 atos	Dennery e Dumanoir
Dois gênios iguais não fazem liga	Comédia	autor desconhecido
Ernesto ou O hábito da rosa	Drama em 3 atos	C. A. Cordeiro
Fouquet, o torreão de Vincennes	Drama em 5 atos	Dennery e Grangé
Gabriel e Lusbel	Drama em 3 atos	Bráz Martins
Graças a Deus! Está posta a mesa	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Hamleto	Tragédia em 5 atos	Ducis
Inocência ou O eclipse de 1821	Vaudeville em 2 atos	autor desconhecido
Jenny a bordadeira	Drama em 5 atos	A. Decourcelle e J. Barbier
Ketly ou A volta à Suíça	Vaudeville em 1 ato	autor desconhecido

- * Os referidos repertórios puderam ser reconstruídos a partir dos anúncios de espetáculos teatrais que diariamente eram publicados no Jornal do Commercio, que está disponível no Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional.

Título da peça	Tipo de peça	Autor
Margarida D'anjou	Melodrama em 3 atos	autor desconhecido
Maria de Rudens ou A freira sanguinária	Drama em 5 atos	Bourgeois e Maillan
Mariana ou A avivandeira	Drama em 5 atos	A. Bourgeois
Minha Sogra	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O anjo da paz	Comédia em 2 atos	José Carlos dos Santos
O cativo de Fez	Drama em 5 atos	A. J. S. Abranches
O celibatário	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O chapéu de um relojoeiro	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O chefe dos sebastianistas	Comédia em 4 atos	João Ferreira da Cruz
O cólera morbus ou O morto desembargador	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O conde de São Germano ou O diabo em Paris	Drama em 5 atos	Delacour e Thiboust
O desertor francês	Drama em 3 atos	autor desconhecido
O ditador Rosas e a Mas-horca	Drama	Joana de Noronha
O espião fidalgo	Drama em 5 atos	Theodore Anne
O fantasma branco	Comédia em 3 atos	J. M. Macedo
O holandês ou Pagar mal o que não fez	Farsa	autor desconhecido
O hóspede de seu criado	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Oh! que apuros ou O noivo em mangas de camisa	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O interior de uma repartição pública	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O marquês de Pombal ou O terremoto de 1755	-	Luiz José Bayardo
O moço loiro	Drama em 5 atos	Manuel Eustáquio Barbosa de Oliveira
O Noviço	Comédia em 3 atos	Martins Pena
O novo desertor francês	Drama em 3 atos	Antônio Xavier
O operário	Drama em 5 atos	Frederico Soulié
O pai Gonçalo ou A eleição de um juiz de paz	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
O pássaro azul	Comédia em 3 atos	autor desconhecido
O perdão d'acto em perspectiva	Comédia em 2 atos	J. Affonso de Lima
O recrutamento na Aldeia	Farsa	autor desconhecido
Os seis degraus do crime	Drama	T. Nézel e B. Antier
Os três amores	Drama em 4 atos	L. A. Burgain
Otelo ou O mouro de Veneza	Drama	Ducis

Título da peça	Tipo de peça	Autor
O vigário de Wakefield	Drama em 5 atos	E. Nus e Tisserant
Paris que chora Paris que ri	Drama em 5 atos	Laurencin e Bormon
Um fogo de chaminé	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Um leitão assado	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Veja mas não toque	Comédia em 3 atos	Bernardo Lopes

Peças apresentadas no Teatro Ginásio Dramático, em 1857:

Título da peça	Tipo de peça	Autor
Abençoada diabrura	Drama em 1 ato	Bráz Martins
A cigana de Paris	Drama em 5 atos	Lemoine e Paulo de Kock
A Dama das Camélias	Drama em 5 atos	Alexandre Dumas Filho
Adriana Lecouvreur	Comédia em 5 atos	Scribe e Legouvé
A filha bem guardada	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
A marquesa de Topilano	Comédia em 5 atos	autor desconhecido
A moleira de Maly	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
A mulher que engana seu marido	Comédia-Drama	Mme Girardin
A noiva de 64 anos	Comédia em 3 atos	Augusto Bon
A Rainha Papelita	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
As bodas de Merluchet	Comédia em 3 atos	Delacour e Jaime Filho
As chinelas de uma atriz	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
As mulheres de mármore	Drama em 5 atos	T. Barrière e L. Thiboust
Chiquinha presa	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Conta de três	Comédia em 2 atos	Denney e Decourcelle
Epitáfio e epitalâmio	Vaudeville de 1 ato	Mendes Leal
Mercadet	Comédia em 3 atos	H. Balzac
Não foi ao jardim?	Comédia em 2 atos	Bráz Martins
O Crédito	Comédia em 5 atos	José de Alencar
O Demônio Familiar	Comédia em 4 atos	José de Alencar
O filho do Sr. Godard	-	Bourgeois e Decourcelle
O moinho da herdade	Drama em 5 atos	Mme Regnaud de Prébois
O pai de uma atriz	Comédia em 5 atos	Thiaubon e Bayard
O qualquer e a dançarina	Comédia em 1 ato	Scribe
O Rio de Janeiro, verso e reverso	Comédia em 4 atos	José de Alencar
Os fanfarrões de vícios	Comédia em 3 atos	Dumanoir e Bielleilles

Título da peça	Tipo de peça	Autor
Os hipócritas	Comédia em 4 atos	Barrière e E. Capendu
Os homens de mármore	Drama	Mendes Leal
Os infernos de Paris	Drama em 5 atos	R. Beauvois e L. Thiboust
Os pobres de Paris	Drama em 7 atos	E. Brisebarre e E. Nus
O tio André que vem do Brasil	Comédia em 3 atos	Mendes Leal
O visconde de Letorières	Comédia em 3 atos	Bayard e Dumanoir
Recordações da Mocidade	Comédia em 4 atos	L. Thiboust e Delacour
Tabelião para casar	Comédia em 3 atos	Marc-Michel
Um episódio no reinado de Jacques I	Comédia em 3 atos	E. Sue e P. Diniaux
Um quarto do mundo equívoco	Comédia em 1 ato	autor desconhecido
Um testamento	Comédia em 1 ato	F. Palha de Lisboa
Uma viagem por mar e terra	Comédia em 4 atos	autor desconhecido

Referências

Fontes:

Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro:

- Coleção Conservatório Dramático Brasileiro.

Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro:

- Correio Mercantil
- Diário do Rio de Janeiro
- Jornal do Commercio
- O Cronista
- O Par de Tetas

Obras Gerais:

ALENCAR, José Martiniano de. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

_____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro, Jackson, 1951.

_____. **Obra Completa**, vol. III. Editora Nova Aguillar, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem. A elite política imperial**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. **Pontos e Bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: UFMG.

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

_____. **O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Faculdade de São Paulo, 1993.

HESSEL, Lothar e READERS, Georges, **O teatro no Brasil sob D. Pedro II**. Porto Alegre: IEL: 1979.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Imprensa: São Paulo, Comp. ed. Nacional, 1952.

MASSA, Jean-Michel. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.

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

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984.

SOUZA, J. Galante. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960. Tomo II.

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

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

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VIDAL, Laurent e LUCA, Tânia Regina de. **Os Franceses no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Editora UNESPE, 2009.