

“ALTAMENTE LITERÁRIO” E O “ALTAMENTE MORAL”: MACHADO DE ASSIS E O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (1859-1864)

Rodrigo Camargo de Godoi*

Resumo

A partir de artigos publicados na imprensa fluminense e de pareceres de censura emitidos por Machado de Assis, este artigo investiga a atuação do jovem literato junto ao Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral no Rio de Janeiro, entre 1859 e 1864.

Palavras-chave

Machado de Assis; Teatro; Censura teatral.

Abstract

From articles published in the press of Rio de Janeiro and censorship reports written by Machado de Assis, this article investigates the performance of the young writer in the “Conservatório Dramático Brasileiro”, an official agency of dramatic censorship in that city, between 1859 and 1864.

Keywords

Machado de Assis; Theater; Theater censorship.

* Mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História – IFCH – UNICAMP. E-mail: rodrigocamargo21@hotmail.com

1. Reflexões machadianas sobre o Conservatório

Machado de Assis atuou, entre março de 1862 e março de 1864, como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. O ingresso de Machado nessa associação relacionava-se estreitamente à sua militância, como cronista e crítico, em prol do desenvolvimento do teatro nacional brasileiro na imprensa fluminense, em periódicos como *O Espelho* e *A Marmota* e em jornais como *O Diário do Rio de Janeiro* (MASSA, 1971, p. 330). Porém, antes de seu ingresso no Conservatório, quando ainda colaborava no semanário *O Espelho*, Machado de Assis publicou, no natal de 1859, a terceira parte de seu artigo "Idéias sobre o teatro", onde se ocupava precisamente dessa instituição¹. Mas, em virtude do fim da circulação da revista de Francisco Eleutério de Sousa, em janeiro de 1860, esse texto não foi, a princípio, publicado na íntegra. Desse modo, foi n'*A Marmota* do bom e velho amigo Paula Brito que Machado republica, em março de 1860, com pouquíssimas alterações, o texto originalmente impresso n'*O Espelho*, bem como sua continuação, ainda inédita naquele momento, sob o título "*O Conservatório Dramático*"².

Neste artigo, Machado de Assis nos apresenta de maneira bem clara suas concepções sobre o Conservatório Dramático e, conseqüentemente, sobre a censura teatral, função que desempenharia em breve. Para Machado, o Conservatório deveria ter dois fins bem precisos: "o moral e o intelectual". Entretanto, passando a palavra ao cronista, observemos como, no que se refere tanto ao Conservatório como à censura, era a "literatura dramática" o que mais lhe preocupava e interessava:

A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo: é o Conservatório.

Dois são, ou devem ser os fins desta instituição; o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário – dessas mesmas concepções.

Com estes alvos um Conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo, sustentada pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas (*A Marmota*, n. 1142, 13/03/1860, p. 2).

Uma instituição como o Conservatório Dramático apenas se firmaria como "tribunal sem apelação, garantida pelo governo [e] sustentada pela opinião pública", caso, de acordo com Machado, preenchesse seu duplo fim, moral e intelectual. Por moral, como podemos observar, o autor entende a "correção das feições menos decentes das concepções dramáticas", e por intelectual, a análise e decisão sobre "o mérito literário" das mesmas concepções dramáticas. No entanto, o que Machado definia por "fins", tanto moral como intelectual, pode igualmente ser entendido por "meios", isto é, meios para o aperfeiçoamento da literatura dramática nacional. Nesse sentido, o autor afirma em seguida que "nulificar uma instituição como [o Conservatório]" seria "nulificar o teatro", privando-o da "feição civilizadora, que por ventura lhe assiste" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2). Assim, tendo concluído este primeiro feixe de ideias introdutórias de seu artigo, Machado dirige a seu leitor duas perguntas que norteariam o restante de sua exposição. A primeira delas questionava se o Conservatório Dramático Brasileiro, naquele momento, correspondia a sua definição de um verdadeiro "tribunal de censura",

1 "Idéias sobre o teatro III: o conservatório dramático". *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2. As duas primeiras partes do artigo foram publicadas na mesma revista a 25 de setembro e 2 de outubro de 1859, respectivamente.

2 Em relação à versão da primeira parte do artigo publicada n'*O Espelho* e a versão publicada três meses mais tarde n'*A Marmota* encontramos, como observado, pouquíssimas alterações. Machado apenas substituiu alguns vocábulos como, por exemplo, na primeira frase, "A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que serve de censura e pena: é o Conservatório", a palavra "pena" por "corretivo". Cf. *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2; *A Marmota*, n. 1.142, de 13/03/1860, p. 2-3. Já a segunda parte inédita do artigo, veio à luz no número seguinte da revista de Paula Brito. Cf. *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 2-3. No que se refere ao retorno de Machado de Assis à *Marmota*, Massa (1971, p. 272) nos mostra que "depois do fracasso do *Espelho*", os colaboradores dessa revista foram mais uma vez acolhidos, "como filhos pródigos", por Paula Brito. Assim sendo, além de Machado de Assis, também Moreira de Azevedo voltou a colaborar no bissemanário do editor e livreiro.

empenhado no aprimoramento moral e literário do teatro no Rio de Janeiro. E, em seguida, caso não correspondesse, onde estaria “a causa deste divórcio entre a idéia e o corpo”. Adianto que a resposta a primeira pergunta foi negativa:

Dando à primeira pergunta uma negativa, vejamos onde existe essa causa. É evidente que na base, na constituição interna, na lei de organização. As atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir, risca as ofensas feitas às leis do país, e a religião... do estado; mais nada (*A Marmota*, n. 1142, 13/03/1860, p. 2).

Para Machado a atuação do Conservatório Dramático limitava-se somente ao fim moral, restando “nem uma concessão, nem um direito” às suas atribuições literárias. O autor concluía ser “inútil reunir homens de literatura nesse tribunal”, uma vez que, ante esse quadro adverso à censura literária, “um grupo de vestais bastava” (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2).

Criado no Rio de Janeiro em 1843, a partir de uma Comissão de Censura Teatral formada em 1839 para fiscalizar os trabalhos do principal teatro subvencionado da cidade, o São Pedro, e tendo por modelos o *Conservatoire*, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa, o Conservatório Dramático Brasileiro integrava, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza (2002, p. 144), uma de suas mais importantes estudiosas, “um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a ‘forjar’ uma nação mediante a mobilização de recursos culturais”. Souza inscreve a formação do Conservatório em um contexto histórico bem preciso, no qual, ao lado dessa instituição ligada às artes cênicas, pode-se igualmente situar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes que, embora fruto da missão francesa de 1816, também se encontrava a serviço deste projeto nacionalista em fins da década de 1830. Sob a proteção direta de dom Pedro II, enquanto o IHGB imbuía-se da tarefa de cunhar uma historiografia para a nação, a Academia Imperial empenhava-se em criar, segundo Souza (2002, p. 143), “um modelo pictórico-histórico grandiloqüente”. Nesse sentido, a historiadora identifica que muitos dos membros da Comissão de Censura Teatral de 1839 e, posteriormente, do Conservatório Dramático, como, por exemplo, o cônego Januário da Cunha Barbosa e Diogo de Bivar, que presidiu a instituição por quinze anos, também integravam o IHGB e/ou a Academia Imperial de Belas Artes. Contudo, diferentemente dessas duas importantes instituições, o Conservatório Dramático jamais teve à disposição subsídios governamentais estáveis e suficientes para seu custeio.

Originalmente concebido para atuar principalmente no plano literário, a instituição tinha por objetivos “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira” (SOUZA, 2002, p. 145). Porém, no afã de seus membros em compartilhar da implementação de políticas oficiais, previa-se no artigo 12 de seus primeiros estatutos que o Conservatório se colocaria a disposição do governo imperial para censurar as peças “que subirem à representação nos teatros públicos da Corte” (SOUZA, 2002, p. 145). Dito e feito, pois, poucos meses após sua criação, em novembro de 1843, o governo delegava ao Conservatório a tarefa de analisar previamente as composições dramáticas a serem encenadas no Teatro de São Pedro, e, por intermédio de um decreto de 19 de julho 1845, também nos demais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro. No entanto, diante de inúmeras dificuldades, sobretudo de ordem financeira, o projeto inicial do Conservatório Dramático, de colaborar para o aprimoramento do teatro e da literatura dramática nacional, foi gradativamente se restringindo à atividade da censura, o que o aproximava em demasia da Polícia do Rio de Janeiro, gerando, segundo Souza, um delicado convívio.

Seguramente, o episódio que melhor ilustra o descompasso entre o Conservatório Dramático e a Polícia da Corte ocorreu em 1858 com a peça *Asas de um anjo*, de José de Alencar, retirada de cartaz pela Polícia após a terceira representação, o que

deixa claro que foi previamente analisada e licenciada pelo Conservatório, sob alegação de imoralidade³. Esse episódio ilustra bem como, no interior do Conservatório, não encontrávamos pleno consenso entre seus membros. Para alguns deles, como, por exemplo, Luis Honório Vieira Souto, a comédia de Alencar, outro importante membro da instituição, bem como todo o repertório realista a qual ela se filiava, concorriam de fato para a "corrupção dos costumes" (SOUZA, 2002, p. 170). Nesse sentido, no campo da moral, do decoro e dos bons costumes, bem como no da ordem social e política, não era possível encontrar entre os censores critérios a definir uniformemente esses valores, o que suscitava impasses no momento de se decidir o que seria, ou não, impróprio para os tablados (SOUZA, 2002, p. 181).

Contudo, não obstante a falta de recursos, as tensões com a Polícia do Rio de Janeiro e as divergências internas, convergiam também para o crescente desprestígio do Conservatório a ação de atores, diretores e empresários teatrais. Deste modo, havia intérpretes que em inúmeras ocasiões ignoravam as emendas ou supressões realizadas pelos censores em textos dramáticos já licenciados, reproduzindo em cena trechos "indecorosos" suprimidos pela censura. Existiam também diretores e empresários teatrais que remetiam ao Conservatório Dramático peças cuja licença já havia sido negada apenas substituindo-se o título, em uma clara aposta na desorganização interna da instituição, ou ainda os que estabeleciam o que Souza (2002, p. 157) denomina por "censura teatral paralela", visto que selecionavam quais composições deveriam chegar às mãos dos censores.

Notemos, nesse sentido, que o procedimento "legal" para se submeter uma composição dramática a este órgão oficial de censura teatral dava-se da seguinte forma: primeiramente o autor, que poderia manter-se no anonimato, ou mesmo nomear um representante para esse fim, remetia, juntamente com os originais, um pedido de licença ao Conservatório. No passo seguinte, já na instituição, designava-se um censor para avaliar a composição e emitir um parecer. Caso o parecer fosse favorável, em até três dias o solicitante teria sua peça liberada para encenação em qualquer dos teatros do Rio de Janeiro. Caso contrário, indicava-se um segundo censor para avaliar a composição novamente. Deste modo, a licença seria negada caso os dois pareceres fossem unânimes em reprovar a composição. Em caso de pareceres divergentes, um reprovando e outro aprovando a peça, cabia ao presidente do Conservatório deliberar sobre o caso (SOUZA, 2008, p. 214).

Contudo, temos que o Conservatório Dramático, a princípio concebido tendo-se em vista o aperfeiçoamento da literatura dramática brasileira, apresentava-se, em fins da década de 1850, sob considerável desprestígio. Fica, portanto, mais fácil compreendermos, voltando ao artigo "O Conservatório Dramático", os motivos que levaram Machado de Assis a afirmar não saber "que razão se pode alegar em defesa da organização atual do nosso Conservatório" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2).

Machado considerava que "julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis, e à religião" não era suficiente, pois não colocava em pauta "o mérito puramente literário". E para julgar apropriadamente o mérito literário de uma composição – o que, de acordo com o autor, consistia em observá-la "no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua" – "há mister de conhecimentos mais amplos", ou seja, apenas "homens de literatura" seriam habilitados a desempenhar e "habilitar uma magistratura

3 Vendo-se obrigado a "quebrar o silêncio" sobre esse episódio, José de Alencar, em um artigo publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, a 23 de junho de 1858, que mais tarde serviu de prólogo a primeira edição da peça em 1859, assim registrou: "Ninguém ignora que uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte sem duas formalidades essenciais: a licença do Conservatório, e a permissão da Polícia. Ambas as formalidades foram preenchidas na comédia *As asas de um anjo*; o despacho do Conservatório é de 14 de janeiro, e o visto da Polícia é de 25 de maio do corrente ano. /A proibição da comédia depois de ter subido três vezes à cena e sem uma manifestação reprovadora da parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado a Polícia; como de uma contradição com o ato anterior; pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do conteúdo" (*apud* FARIA, 2001, p. 478).

intelectual". Deste modo, nosso autor, demonstrando mais uma vez comprometimento com a transformação social por meio dos palcos, defendia que "julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2). Porém, o Conservatório Dramático ao invés de um "tribunal de censura" convertera-se, para indignação de Machado de Assis, em "uma sacristia de igreja".

No número seguinte d'*A Marmota* o autor publicava a parte ainda inédita de seu artigo. No núcleo deste texto, no entanto, não mais orbitavam somente questões relativas às finalidades morais e intelectuais do Conservatório, fazendo-se também presentes problemas mais concretos, como a omissão do governo imperial em relação à instituição e ao teatro de modo geral, assim como a necessidade de se reformar o atual Conservatório. No que se referia ao governo, o recado era claro:

Ora, os governos que têm descido o olhar e a mão a tanta cousa fútil, não repararam ainda nesta nesga de força social, apeada de sua ação, arredada de seu caminho por caprichos mal entendidos, que a fortuna colocou por fatalidade à sombra da lei. Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma cousa a que tiveram a delicadeza ou mau gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 2).

Para Machado, o governo imperial era negligente ao desconhecer, ou desconsiderar, a envergadura da missão civilizadora do teatro e, por conseguinte, de seu principal "tribunal de censura", o Conservatório. Neste ponto, o autor mantinha-se coerente com a formulação de que o teatro ia para "além da rampa", influenciando diretamente na sociedade.

Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura, está claro, e claro a olhos nus, que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito a subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 2).

Antes de concluir que "os governos em matéria de arte e literatura olham muito de alto; não tomam o trabalho de descer à análise para dar a mão ao que o merece", Machado fazia menção a um projeto referente à literatura dramática apresentado "há tempos" na câmara dos deputados. Esse projeto, de acordo com o autor, "dando um caráter mais sério ao teatro, abria as suas portas às inteligências dramáticas por meio de um incentivo honroso". Mas, embora trazendo "em si um princípio de vida, lá foi para o barbante do esquecimento".

Naquele momento, no entanto, nem tudo estava perdido, pois ainda restava a possibilidade de se reformar o Conservatório Dramático:

Entretanto o que se pede não é uma vigilância exclusiva; ninguém pretende do poder emprego absoluto dos seus sentidos e faculdades. Nesta questão sobretudo é fácil o remédio: basta uma reforma pronta, inteiriça, radical, e o Conservatório dramático entrará na esfera dos deveres e direitos que fazem completar o pensamento de sua criação. Com o direito de reprovar e proibir por incapacidade intelectual, com a viseira levantada ao espírito na abolição do anônimo, o Conservatório, como disse acima, deixa de ser uma sacristia de igreja para ser um tribunal de censura (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 3).

Desse modo, após se ter definitivamente convertido a "sacristia de igreja" em "tribunal de censura", por meio do qual se poderia pôr um termo "às bacanais indecentes e parvas que ofendessem a dignidade do tablado", quem verdadeiramente se beneficiaria, segundo Machado, era a "literatura dramática":

Não podia o Conservatório tomar encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento

dramático na literatura? As vantagens são evidentes – além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõe uma larga parte dos nossos repertórios.

Mas, entendam bem! inculco encargo ao Conservatório, mas a um Conservatório que eu imagino, que além de possuir os direitos conferidos por uma reforma, deve possuir esses direitos de capacidade, conferidos pela inteligência e pelos conhecimentos. [...] Um Conservatório ilustrado em absoluto, é uma garantia para o teatro, para a platéia e para a literatura (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 3).

Machado de Assis conclui seu artigo afirmando que não seria satisfatório qualquer modelo de reforma, mas sim uma reforma esclarecida, arquitetada e realizada por “homens de literatura” que, no entender do autor, seriam os únicos sujeitos qualificados a pôr em prática um “Conservatório ilustrado em absoluto”, conseqüentemente favorável ao público e às letras.

2. Da reflexão à ação: Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro

O engajamento de Machado de Assis em favor do Conservatório Dramático, no entanto, não se restringiria à publicação deste artigo, sendo sua participação efetiva na instituição a partir de 1862, quando passa a fazer parte de seu corpo de censores. Por isso, antes de cuidarmos dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, cumpre-nos retomar a história do Conservatório, reconstituída por Silvia Cristina Martins de Souza, no intuito de verificarmos como se operou a aproximação do crítico teatral e jornalista do órgão de censura, principalmente entre os anos de 1859 e 1862.

Como observamos, o Conservatório Dramático Brasileiro foi aos poucos se afastando de seu projeto inicial, tornando-se ao termo de quinze anos de atividade, em 1858, apenas uma instituição auxiliar da censura policial. Neste ano, Diogo de Bivar, que presidia o Conservatório desde sua fundação, em 1843, demitia-se do cargo sob pesadas acusações de favorecimentos ilícitos e uso impróprio de recursos⁴. Deste modo, após o afastamento de Bivar, o cargo de presidente foi ocupado por Felix Martins. Já em 1860, Martins enviava a Ângelo Muniz da Silva Ferraz, ministro do Império na ocasião, a proposta de um novo programa para o Conservatório. Neste ponto, notemos como Machado de Assis parecia estar bem próximo dos anseios da instituição nesse momento, uma vez que o programa de Félix Martins, datado de 16 de janeiro de 1860, se aproximava bastante das ideias defendidas pelo crítico em seu texto publicado parcialmente n’*O Espelho*, em dezembro de 1859, e, posteriormente, na íntegra, n’*A Marmota*, em março de 1860. De acordo com Souza, a proposta enviada ao ministro Silva Ferraz nada mais era “do que uma tomada radical dos objetivos traçados em 1843 e abandonados ao longo daqueles 17 anos”:

Planejava-se, mais uma vez, criar um jornal para publicar os trabalhos da entidade, estabelecer a crítica literária das peças escritas por brasileiros, corrigir a parte lingüística de todas as composições enviadas à censura e elaborar e aprovar um projeto de lei sobre a propriedade literária (SOUZA, 2002, p. 195).

Nada disso se concretizaria, segundo o presidente do Conservatório, sem o auxílio, traduzido em recursos financeiros, substanciais e regulares, do governo Imperial. Todavia, Felix Martins, não obteve resposta alguma do ministério. Chegava, pois, a vez de Joaquim Manuel de Macedo, importante romancista, dramaturgo e também membro

4 O afastamento de Bivar da presidência do Conservatório está intimamente ligado ao favorecimento da licença, por parte do presidente, para uma tradução dramática realizada por seu filho Luiz Garcia de Bivar que também atuava como tesoureiro, procurador e secretário da instituição, em abril de 1858. Já as graves acusações de uso indevido de recursos foram proferidas por Luiz Honório Vieira Souto, o mesmo associado do Conservatório que defendeu a anulação dos despachos que licenciavam, indevidamente, a peça traduzida por Luiz Garcia de Bivar. Cumpre também lembrar que, por muitos anos, o Conservatório Dramático literalmente funcionou na casa de Diogo de Bivar, onde aconteciam as assembleias e os demais expedientes da censura (SOUZA, 2002, p. 186-195).

do Conservatório, ir a campo em defesa da reforma da instituição por intermédio de artigos publicados no *Jornal do Commercio* em 1861. Possivelmente sensibilizado por esses artigos, como defende Souza (2002, p. 195), o novo ministro do Império, José Ildefonso de Souza Ramos, nomeia uma comissão, composta pelo próprio Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza, cujo principal objetivo consistia em informar o governo sobre a atual situação do teatro dramático na capital do Império. Contudo, esses literatos aproveitaram o ensejo para, em seus respectivos relatórios, refletirem também sobre a situação do Conservatório Dramático⁵. Mais uma vez, no entanto, as ideias não saíram do papel.

Por fim, temos que, em assembléia realizada a 31 de janeiro de 1862, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro deliberaram pela criação de uma comissão, cuja finalidade seria a reformulação dos estatutos da entidade. E, entre os componentes dessa comissão, lá estava Machado de Assis (SOUZA, 2002, p. 197).

Sete meses mais tarde, em agosto de 1862, a comissão apresentava à diretoria do Conservatório seus novos estatutos, remetidos, em seguida, também ao ministro do Império da vez, o marquês de Olinda. Entre os temas apresentados na ocasião, alguns são fundamentais para entendermos os princípios que regiam os pareceres de Machado de Assis emitidos durante e depois de sua participação na elaboração do novo regulamento. Como podemos observar na Tabela 1, o período em que o jovem literato auxiliava na formulação dos novos estatutos do Conservatório Dramático, ou seja, no primeiro semestre de 1862, foi sem dúvida o mais produtivo de sua atividade como censor. Dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, nada menos que a metade se concentra nesse período.

Entre outras medidas, previa-se, nos novos estatutos, a redução do número de associados, estabelecendo-se regras mais rígidas quanto ao perfil dos novos membros. Nesse sentido, aos homens de letras deveriam ser destinadas as principais funções do Conservatório – demais sujeitos, como atores, atrizes e diretores teatrais poderiam participar na qualidade de sócios correspondentes – e a censura deveria voltar-se, para além das questões eminentemente literárias, vitais para o aprimoramento da literatura dramática nacional, às ligadas a manutenção da moral e dos bons costumes. Quanto à polícia, antiga pedra no sapato do Conservatório, esta deveria se preocupar somente com as questões políticas presentes nas composições a serem analisadas (SOUZA, 2002, p. 198-199). Interessante notarmos também o conteúdo expresso no parágrafo oitavo do documento, que estipulava, por intermédio de uma taxa imposta aos empresários teatrais, a remuneração dos membros da diretoria e do júri dramático do Conservatório. Nesse sentido, Machado poderia estar esperançoso quanto ao aumento de suas rendas tão logo o marquês de Olinda aprovasse o novo regulamento.

Contudo, o ministro dignou-se a liberar, apenas uma única vez, e em caráter emergencial, a magra quantia de 250\$000. Não obstante os apelos de Félix Martins junto ao ministério, a implementação dos novos estatutos teve de ser adiada. Assim sendo, o resultado de sete meses de trabalho daquele grupo de literatos, dentre os quais Machado de Assis, foi engavetado (SOUZA, 2002, p. 200). Talvez desenganado com os destinos do Conservatório, mas certamente muito ocupado com suas novas atribuições na revista *O Futuro*, observamos, a partir de então, um significativo decréscimo no número de pareceres emitidos por Machado de Assis. Depois de agosto de 1862, e da resposta negativa do marquês Olinda, temos apenas dois pareceres; em 1863, mais quatro; e em 1864, ano em que o Conservatório Dramático Brasileiro é finalmente dissolvido por seus membros, somente dois pareceres assinados por nosso censor (ver Tabela abaixo). Entretanto, passando a análise desses pareceres, observemos como

5 Resultou dos trabalhos dessa comissão dois relatórios, um assinado em conjunto por José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza e outro por Joaquim Manuel de Macedo. A respeito do Conservatório Dramático, Alencar e Meneses de Souza defendiam em seu texto que a instituição deveria atuar como uma comissão de censura de costumes presidida pelo inspetor de teatros, e que a indicação de seus membros seria feita diretamente pelo ministro do Império. Já Macedo se afastou substancialmente de Alencar e Meneses e Souza defendendo que o Conservatório deveria atuar na formação de atores e na proteção de direitos autorais (SOUZA, 2002, p. 196).

Machado de Assis, atendo às regras que ajudava a elaborar, almejava fazer da censura, assim como fazia da crítica, um instrumento para o desenvolvimento do teatro e da literatura dramática nacional.

PARECERES EMITIDOS POR MACHADO DE ASSIS PARA O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (1862-1864)*		
Nº	PARECER	DATA
1	Sobre o drama em três atos <i>Clermont ou A mulher do artista</i> .	16/03/1862
2	Sobre a comédia <i>Finalmente</i> , em um ato, de Antonio Moutinho de Souza.	20/03/1862
3	Sobre o drama <i>Um casamento da época</i> , em cinco atos, de Constantino do Amaral Tavares.	04/04/1862
4	Sobre a comédia <i>Os íntimos</i> , em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.	09/05/1862
5	Sobre a comédia <i>Os nossos íntimos</i> , em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.	11/06/1862
6	Sobre a comédia <i>Os descarados</i> , de E. Augier. Tradução.	15/06/1862
7	Sobre a comédia <i>As garatujas</i> , de Victorien Sardou. Tradução de A. E. Zaluar.	20/07/1862
8	Sobre o drama <i>Mistérios sociais</i> . Original português de César de Lacerda.	30/07/1862
9	Sobre a comédia <i>A mulher que o mundo respeita</i> , de Veridiano Henrique dos Santos Carvalho, em dois atos.	27/10/1862
10	Sobre a comédia <i>As leões pobres</i> , em cinco atos, de E. Augier e E. Fossier. Tradução.	24/11/1862
11	Sobre a farsa em um ato: <i>A caixa do marido e a charuteira de mulher</i> , por J. P. B.	12/01/1863
12	Sobre o drama <i>As conveniências</i> , em quatro atos, original brasileiro de Quintino Francisco da Costa.	03/1963
13	Sobre o drama <i>O anel de ferro</i> , em cinco atos, original brasileiro de Arcires.	20/06/1863
14	Sobre a comédia-drama em quatro atos, <i>As mulheres do palco</i> , original brasileiro.	14/09/1863
15	Sobre a comédia-drama em quatro atos, <i>O filho do erro</i> , e sobre o drama em cinco atos, <i>Os espinhos de uma flor</i> , original brasileiro de J. R. Pires de Almeida.	08/01/1864
16	Sobre a comédia <i>Ao entrar na sociedade</i> , em um ato, de Luís C. P. Guimarães Jr.	12/03/1864
Fonte: MACHADO DE ASSIS (2008), p. 264 - 275; 297 - 301; 317 - 320.		

3. Machado de Assis, censor dramático

Podemos identificar certa coerência interna nos dezesseis pareceres emitidos

por Machado de Assis⁶. Em alguns deles, seguramente tolhido pela resolução do Conservatório de 28 de agosto de 1849, que prescrevia que nos casos em que as composições dramáticas apenas pecassem “contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à ortografia, devia-se notar os defeitos, mas não negar a licença” (SOUZA, 2002, p. 182), o censor muitas vezes se viu na obrigação de liberar composições pouco ou nada conformes com suas preferências literárias. Nesse sentido, a primeira impressão que temos ao nos debruçarmos sobre os pareceres machadianos é que o espaço da censura era ao mesmo tempo espaço privilegiado para o exercício da crítica teatral (GRANJA, 1997, p. 213-218). Portanto, fica patente que Machado reprovava, caso lhe fosse permitido, em virtude do pouco ou nenhum mérito literário, composições como o drama em três atos, *Clermont ou A mulher do artista*, analisado em seu primeiro parecer, de 16 de março de 1862:

Sinto deveras ter de dar meu assenso a esta composição porque entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição de *Clermont ou A mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas suas custas autor e tradutor (ASSIS, 2008, p. 265).

O mesmo se deu com a farsa em um ato *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, em parecer datado de 13 de janeiro de 1863:

[...] Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma. Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se tivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro (ASSIS, 2008, p. 297).

Massa (1971, p. 331-332) definiu duas categorias de censores atuantes no Conservatório Dramático naquele momento: os “silenciosos”, com seus pareceres contidos e em “estilo telegráfico”, e os “espalhafatosos”, ou seja, “prolíficos e palavrosos”. Machado de Assis, segundo seu biógrafo, se inscrevia entre os últimos. Porém, seus pareceres “prolíficos e palavrosos”, se justificavam, de acordo com Massa (1971, p. 337), na medida em que Machado caracterizava-se como um censor comprometido, antes de mais nada, com o destino do teatro brasileiro. Esta disposição do censor pode ser visivelmente observada no caso do parecer sobre o drama *Clermont*, uma vez que Machado, mantendo-se coerente com sua crença no teatro como “força de civilização”, temia dar azo à “perversão do gosto do público”. Desse modo, como também defende Lúcia Granja (1997, p. 218), a censura machadiana pode muito bem ser entendida como um “meio crítico, através do qual pretendia impulsionar o teatro nacional e, em sentido mais amplo, a Literatura voltada para questões nacionais, procurando uma forma através da qual se expressar”.

Nesse sentido, as pesquisas de Márcia Abreu sobre a atuação de censores e órgãos da censura lusitana entre os séculos XVIII e XIX, são extremamente esclarecedoras. Abreu nos mostra como, no momento do aparecimento e difusão do romance, podemos observar nos discursos produzidos no interior dos tribunais de censura, incumbidos de avaliar o que deveria, ou não, ser impresso e circular nos domínios do Império português, um esforço de compreensão e definição do gênero então emergente. De acordo com esta autora os censores, homens letrados que além de discutirem o conteúdo das obras, redigiam pareceres sobre elas, ultrapassavam em muitos casos os limites impostos pela lei, visto que “examinando a adequação política, religiosa e moral das obras, [...]

⁶ Importante salientar que os pareceres manuscritos foram encontrados por Eugenio Gomes, em 1952, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e publicados pela primeira vez nos números 1 e 2 na *Revista do Livro*, em junho de 1956. Nesta análise, no entanto, serão utilizados os publicados em ASSIS, 2008, pp. 264 - 275; 297 - 301; 317 - 320.

também apresentavam o julgamento das qualidades internas dos textos e especulavam sobre seus possíveis efeitos sobre os leitores” (ABREU, 2008). Desse modo, também podemos, em alguns casos, entender o discurso censório como uma modalidade de discurso crítico.

Nesse caso, traduções consideradas de má qualidade como, por exemplo, a da comédia em quatro atos *Os nossos íntimos*, de Victorien Sardou, analisada a 11 de junho de 1862, causavam verdadeiros calafrios no censor:

Em geral a forma da expressão é toda francesa; o emprego dos pronomes que é da índole daquela língua foi usado e abusado pelo tradutor. Encontram-se a cada passo frases dessa ordem: - “... e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho”.
Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: *eficacidade*! Parece que o tradutor ignora que a palavra *efficacité* traduz-se por eficácia. E se ignora tal, lamento que se haja abalanchado a fazer uma tradução (ASSIS, 2008, p. 270, grifos do autor).

No entanto, se questões literárias não podiam impedir a licença de uma peça, o mesmo não ocorria às questões que tangiam à moral. Encontramos inclusive situações em que, talvez para alívio do censor-literato, podia-se reprovar uma composição tendo-se em vista tanto o critério moral como o literário. Este foi o caso da comédia em dois atos *A mulher que o mundo respeita*, de Verediano Henrique dos Santos Carvalho, sumariamente reprovada por Machado por ser considerada imoral e, digamos, iletrada, em 27 de outubro de 1862:

A comédia *A mulher que o mundo respeita* não está no caso de obter a licença pedida para subir à cena. É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita as condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação; é uma baboseira, passe o termo (ASSIS, 2008, p. 275).

Outro autor brasileiro, Quintino Francisco da Costa, teve sua composição, o drama em quatro atos *As conveniências*, reprovada por Machado de Assis em termos bem semelhantes:

Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama – *As conveniências*. – Tais doutrinas se proclamam nele, tal exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça.
E se o pudor da cena ganha com essa interdição, não menos ganha o bom gosto, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais.
Assim julgo e assim opino (ASSIS, 2008, p. 297 - 298).

Seguramente, os princípios morais defendidos por Machado de Assis em seus pareceres, encontravam-se previamente delineados na cartilha do teatro realista francês, presente no Rio de Janeiro desde meados da década de 1850, após a inauguração do Teatro Ginásio. Esse teatro almejava transformar os palcos em tribunas onde se debatiam e se tentava propagar valores eminentemente burgueses como o casamento, a família, o trabalho e o dinheiro. Paralelamente a história da consolidação da classe burguesa na França pós-1830, podemos observar, no plano teatral, a ascensão e queda do Romantismo, cujo expoente máximo era Victor Hugo, e, em seguida, o surgimento da denominada *École du bon sens*, em 1843, representada por autores como Ponsard e Augier. Não obstante o retrocesso formal, que resgatava versos alexandrinos e temas característicos da tragédia clássica francesa, os adeptos da *École* procuravam aproximar suas composições dos anseios de seu público composto pela burguesia parisiense. A Escola Realista, que sucedeu a *École du bon sens* em 1852, com a encenação da *Dama das camélias* de Dumas Filho, dispensou definitivamente os alexandrinos, bem como a temática inspirada na antiguidade, para, por meio de uma verdadeira revolução cênica, impor o princípio da realidade e da naturalidade nos palcos. Mantendo-se, contudo, os valores burgueses que inspiravam sua antecessora (FARIA, 1993, p. 1-65)⁷.

Fundamentando-se certamente nesses princípios, Machado de Assis negou a licença ao drama em cinco atos *Os espinhos de uma flor*, original brasileiro de José Ricardo Pires de Almeida, em parecer assinado a 8 de janeiro de 1864:

Ora, o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral. No ponto de vista em que, sem dúvida, se coloca o autor de *Espinhos de uma flor*, a sua peça não tem nenhum desses caracteres perniciosos. Mas eu não penso assim e creio que penso a verdade. O drama, apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeça uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração? A vingança tomada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha. Parece às vezes que o autor lhe quer supor um sentimento e uma desculpa. Mas tudo isso é vão; Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim; é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia. Acresce que a execução acompanha fielmente o pensamento, se o pensamento nos desgosta, não menos nos desgosta a execução; cito apenas o 2º ato, onde o autor nos faz assistir a uma orgia, para a qual todas as tintas carregadas, todas as descrições minuciosas, são dispostas de modo a tornar demasiado patentes o aspecto insalubre e as cenas aflitivas da devassidão.

[...]

É com pesar que nego o meu voto para a representação deste drama (ASSIS, 2008, p. 318 - 319).

A personagem Helena, de acordo com o breve resumo do enredo feito pelo censor, fora seduzida e entregara-se a Ernesto em um baile. Depois de ser repudiada pelo pai, Travassos, e tentar vingar-se de seu malfeitor por intermédio de um "amor criminoso", a anti-heroína corre "de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira". Desse modo, o que apoquentava Machado de Assis nesta composição, além das orgias pintadas com todas as tintas, relacionava-se ao fato de Helena ter comprometido a instituição familiar, logo se tornando, por não ter sido devidamente punida por seu criador, um mau exemplo para o público teatral fluminense.

Já o drama em cinco atos, também original brasileiro, *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares, analisado em um longo parecer datado de 8 de abril de 1862, mesmo tendo sido considerado por Machado como de "estilo fácil e corrente" e licenciado para se "representar em qualquer dos teatros desta corte", recebeu algumas restrições quanto a seu conteúdo. Uma delas referia-se ao divórcio, sugerido, no entender de Machado, indevidamente por uma personagem, a baronesa, a outra, Elvira:

[...] A baronesa exprobra a Elvira a sua tenacidade. Elvira cai-lhe nos braços debulhada em lágrimas, e declarando não poder mais conter-se, confia à madrinha os segredos da sua infelicidade.

A baronesa responde a Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada disso que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso.

A meu ver, de outro modo devia proceder a baronesa (ASSIS, 2008, p. 268).

Entretanto, Amaral Tavares ainda conseguiu resguardar a moral e os bons costumes em seu drama, colocando na boca de Elvira "belas palavras", com as quais mostrava à madrinha, e ao público presente à encenação, "com vivas cores a posição da mulher desquitada". Deste modo, ouvidas "as belas palavras" de Elvira, como nos conta Machado, a baronesa termina por lhe recomendar "toda a prudência". No entanto, para o censor, rígido em seus princípios morais, a simples enunciação da palavra divórcio bastava "para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza dos costumes" (ASSIS, 2008, p. 268). Quanto à comédia em um ato *Finalmente*, de Antonio Moutinho de Souza, Machado nos adverte sobre sua filiação a certo repertório pernicioso do Palais-Royal de Paris, "cuja base é o escândalo doméstico, sem fins moralizadores" (ASSIS, 2008, p. 265-266).

7 Interessante notarmos, como demonstra Valéria Augusti (2008, p. 393 - 414), que também o gênero romance em sua fase de consagração no Brasil, no período anterior à década de 1870, teve também de corresponder a certas finalidades instrutivas e moralizadoras.

Porém, a admiração de Machado de Assis pelo teatro francês fica patente em algumas peças licenciadas sem restrições. Este foi o caso da primeira tradução da comédia em quatro atos *Os Íntimos*, de Victorien Sardou, analisada por Machado a 9 de maio de 1862. Diferentemente da segunda tradução dessa mesma comédia, intitulada *Os nossos íntimos*, censurada pela péssima tradução, esta, ao contrário, foi considerada “altamente literária e altamente moral”:

A comédia dos *Íntimos* que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se há visto desde Molière, e por justo título aplaudida. Dando-lhe o meu assento e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome (ASSIS, 2008, p. 269).

Outra comédia de Sardou, desta vez traduzida por A. E. Zaluar e licenciada por Machado a 20 de julho de 1862, foi *As garatujas*. Mesmo não comprometida em desenvolver em cena nenhuma tese, essa comédia foi descrita por Machado de Assis como “três atos graciosos e vivíssimos, cheios de interesse e de lances, conduzidos com paciência e desenvolvidos com habilidade”. Machado também registrou neste parecer que costumava “acompanhar o movimento literário da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica” (ASSIS, 2008, p. 273).

No que se refere ao teatro realista, Machado foi igualmente favorável à licença da tradução da comédia em cinco atos *As leoas pobres*, de Augier e Fouscier, em seu último parecer de 1862, datado de 24 de novembro. A representação de *As leoas pobres* reflete um contexto em que a escola realista já demonstrava nítidos sinais de abatimento perante o público teatral fluminense. Machado, por sua vez, registrava e se opunha a esse movimento afirmando que “seria deplorável o caso em que o julgador por intolerância de escola fosse levado a pôr-lhe interdito”. Diante da possibilidade real de algum jurado censurar a comédia de Augier e Fouscier por “intolerância de escola”, pode-se concluir que a “escola realista” também encontrava sérias resistências entre os membros do Conservatório. Mas, Machado de Assis se esforçava por impedir o veto a essa comédia, afirmando que não encontrara “através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça suscetível de modificações” (ASSIS, 2008, p. 276). E completava essa manifesta defesa d’*As leoas pobres*, estabelecendo uma espécie de manual prático da moral em cena:

É simples a razão desta vitória do autor das *Leoas pobres*. Sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista da moral (ASSIS, 2008, p. 276).

Novamente Machado de Assis retoma a concepção do teatro como “escola de costumes” a influir sobre os “ouvidos castos e modestos” que o frequentam. Objetivava, no entanto, por meio desse procedimento, também salvar *As leoas pobres* de algum censor pouco tolerante com os dramas de casaca. Já outra comédia de Augier, intitulada *Os descarados*, também inscrita na plêiade realista, foi licenciada por Machado a 15 de junho de 1862. Esta tradução, “feita em português correto e elegante”, caracteriza-se não apenas como uma comédia, mas antes como um libelo:

A comédia de Emílio Augier *Os descarados* é um libelo contra a classe elevada pela revolução de julho. O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, d’Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora. A primeira é despeitosa, sarcástica, altiva e mordaz; trama contra o estado das coisas, afronta o triunfo dos adversários, remorde-se e zomba. A classe aspirante está definida sob dois aspectos: o primeiro, puro, sincero e legítimo, é Sergine; o segundo, gasto, descarado e imoral é Giboyer.

Aquele não afronta, protesta; este nem protesta nem afronta, transige (ASSIS, 2008, p. 271).

De acordo com o resumo do enredo de *Os descarados*, elaborado por Machado, o painel social pintado por Augier, nesta peça, é extenso. Podemos também inferir que a *question d'argent*, tópico frequente da escola realista, relacionado ao dinheiro, apresentava-se no cerne dessa comédia. No entanto, no que se relaciona às questões sociais em cena, foi no parecer redigido sobre a composição do dramaturgo português Cesar de Lacerda, intitulado, não de maneira despropositada, de *Mistérios sociais*, que Machado teve de lidar com o tema da escravidão.

Presença constante nas peças de Cesar de Lacerda, como *A Probidade* e *Os filhos do trabalho*, o "elemento democrático" outra vez surgia em os *Mistérios sociais*. O enredo, brevemente resumido pelo censor, narra a trajetória de Lucena, um escravo que fora vendido ainda menino, juntamente com sua mãe, por seu pai, no México. Anos mais tarde, após ter alcançado a liberdade, Lucena viaja à Portugal em busca de seu pai e ex-senhor. Lá, porém, conhece uma baronesa com quem acaba por se casar. Machado de Assis, cético em relação à verossimilhança deste enlace concluiu: "A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado" (ASSIS, 2008, p. 274). Em seguida, acabava por sugerir um novo fim.

Primeiramente, Machado aconselha a supressão do casamento entre a baronesa e o liberto, mas essa alteração exigiria muito trabalho, como a eliminação de cenas inteiras, culminando até com a inutilidade da baronesa para a ação do drama. Porém, na hipótese do visconde, pai do liberto, ter vendido o filho e a amante, na qualidade de pessoas livres, além de "Lucena [ter se considerado] sempre como legalmente escravo", teríamos aumentada a carga dramática da composição, uma vez que esta ganharia um vilão "mais repulsivo":

Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois de duas palavras: "Ainda não acabou"; diria: "Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai" (ASSIS, 2008, p. 274).

Parte da recepção crítica dos pareceres machadianos lançou mão precisamente desta passagem na tentativa de demonstrar como Machado, neste aparente deslize, se contradizia em relação a seus manifestos princípios liberais, que lhe proporcionaram, por exemplo, o ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*. Para Eugenio Gomes (1958, p. 14 - 15), o descobridor dos pareceres em 1952, Machado demonstrou "preconceito social" ao sugerir a mudança de status do personagem Lucena, de liberto a livre. Em suas palavras: "o que se infere desse parecer é que o censor decidiu francamente com a sociedade intolerante de sua época [...]. Lúcia Miguel-Pereira (1994, p. 28), em um artigo publicado originalmente em 1956 no "Suplemento literário" d'O *Estado de São Paulo*, afirma que nesse parecer Machado se afastava do combativo cronista liberal para apresentar-se como "timorado e conservador, atingindo a extremos de conservadorismo, de acatamento às instituições, fossem embora nefastas". Jean-Michel Massa (1971, p. 338), por seu turno, afirma que, enquanto cronista liberal, Machado portava-se como "advogado" e, enquanto censor, como "ministério público", assim, no seu entender, o autor "não endossava a aceitação legal da escravatura. Resignava-se somente". João Roberto Faria, ao que tudo indica, endossa as posições de Eugenio Gomes e Lúcia Miguel-Pereira, ao afirmar em nota, na edição por ele organizada dos escritos machadianos sobre o teatro, que este parecer é "desconcertante por revelar no jovem Machado um conservadorismo exagerado e uma visão da escravidão nada condizente com sua postura liberal nos jornais em que escrevia" (ASSIS, 2008, p. 274, nota 23).

No entanto, para além das questões políticas, o principal "defeito" do drama de

César de Lacerda, para um censor formado de acordo com os preceitos da estética teatral realista, como Machado de Assis, encontrava-se principalmente na falta de verossimilhança. Em nenhum momento o censor afirmava opor-se a “teoria filosófica” que reconhece a igualdade entre os indivíduos, considerava somente inverossímil, ou anti-realista, que um liberto, “em uma sociedade como a nossa”, ascendesse socialmente ao ponto de conseguir desposar uma baronesa. Desse modo, para Machado, esta questão, controversa para a crítica posterior, circunscrevia-se principalmente ao campo literário.

Como foi possível observar, ao desempenhar a função de censor de Conservatório Dramático, Machado de Assis, convicto em relação às possibilidades de transformação social por meio dos palcos, buscava contribuir para o aperfeiçoamento da literatura dramática e do teatro nacional brasileiros. Esta disposição do censor apresenta-se de forma mais evidente na apreciação de alguns originais brasileiros que chegaram às suas mãos. Este foi, por exemplo, o caso do drama em cinco atos *O anel de ferro*, definido por Machado como “mais um esforço da nossa nascente literatura dramática”. Neste caso, tendo “por fim indicar de passagem ao autor os escolhos a evitar no futuro”, o censor registrava, em seu parecer datado de 20 de junho de 1863, observações como: “a mão do autor não é firme, e vê-se bem que vacila muitas vezes em certas cenas mal trazidas e mal provadas” (ASSIS, 2008, p. 298). Assim sendo, para Machado de Assis, a função de censor revestia-se de tamanha responsabilidade em relação aos destinos da literatura dramática brasileira que autores nacionais requeriam procedimentos especiais de análise e censura:

Um casamento da Época, drama em 5 atos do Sr. Constantino do Amaral Tavares, é mais uma composição que vem tomar lugar entre as pouquíssimas que conta o teatro nacional.

Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada. Sou dos que pensam que a análise deve ser mais minuciosa, e porventura mais rigorosa com as composições nacionais. Só por este modo pode a reflexão instruir a inspiração (ASSIS, 2008, p. 266).

Por distração talvez, Machado acabou por atribuir-se a função de crítico teatral, não de censor, como deveria aparecer na sentença: “Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada”. Talvez, por isso, reprovar uma composição brasileira, como *Os espinhos de uma flor*, de J. R. Pires de Almeida, parecia uma tarefa custosa para Machado de Assis:

Apesar de toda a simpatia que me inspiram os moços laboriosos não posso conceder a licença que se pede para este drama cujo autor procura adquirir um nome na literatura dramática. Louvo-lhe os esforços, aplaudo-lhe os conseguimentos, mas não me é dado sacrificar os princípios e o dever (ASSIS, 2008, p. 318).

Em seu último parecer, emitido a 12 de março de 1864, aproximadamente dois meses antes da dissolução do Conservatório Dramático, referente à comédia em um ato *Ao entrar na sociedade*, de seu amigo Luís Carlos Pinheiro Guimarães Jr., Machado ainda se esmerava em animar um “moço de talento”.

Considerações finais

Como observamos, entretanto, não obstante as solicitações do novo presidente do Conservatório, Félix Martins, o projeto de reorganização da associação jamais foi colocado em pauta pelo ministério do Império. Em decorrência disso, decidiu-se finalmente, em assembléia realizada a 11 de maio de 1864 pela dissolução do Conservatório Dramático Brasileiro. A 15 de maio o *Diário do Rio de Janeiro* publicava uma nota dando conta aos seus leitores do fim da instituição (SOUZA, 2002, p. 200 - 201). Porém, para além da periodização estabelecida neste artigo, não terminava necessariamente aí a história do Conservatório Dramático, uma vez que o Decreto n. 4.666 de 4 de janeiro de 1871 o

reativaria. Os membros do novo Conservatório seriam praticamente todos egressos da antiga instituição, dentre os quais, Machado de Assis. Em um contexto teatral muito diverso daquele da primeira metade da década de 1860, marcado principalmente pela presença maciça de diversas modalidades de teatro musicado (MENCARELLI, 2003), o novo Conservatório sobreviveria até 1887, quando foi, por fim, oficialmente extinto (SOUZA, 2002, p. 201 - 213).

Não sabemos se a participação de Machado de Assis se estendeu até essa data. Contudo, nesta nova fase do Conservatório, Machado teve participação efetiva, por exemplo, no caso envolvendo a representação de *Os Lazaristas*, peça polêmica do dramaturgo português Antonio Enes que agitou a opinião pública do Rio de Janeiro em 1875 (MONTEIRO, 2006). Contudo, este já seria um novo Conservatório Dramático Brasileiro, e, conseqüentemente, uma outra história.

GODOI, R. C. The 'Highly Literary' and 'Highly Moral': Machado de Assis and the 'Conservatório Dramático Brasileiro' (1859 - 1864). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 109 - 124, 2009.

Referências

ABREU, M. Concepções sobre romance. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada** - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, ABRALIC, 2008, s/p.

AUGUSTI, V. Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, M. (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 393 - 413.

FARIA, J. R. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro realista no Brasil (1855 - 1865)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOMES, Eugenio. Machado de Assis: censor dramático. In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 14 - 15.

GRANJA, L. *À roda dos jornais (e teatros): Machado de Assis, escritor em formação*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - IEL, Unicamp, Campinas, 1997.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MASSA, J-M. *A juventude Machado de Assis (1839 - 1870): ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MENCARELLI, F. A. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 - 1908)*. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Unicamp, IFCH, Campinas, 2003.

MIGUEL-PEREIRA, L. Colcha de retalhos. In: _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

MONTEIRO, V. C. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os lazaristas*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - IEL, Unicamp, Campinas, 2006.

SOUZA, S. C. M. de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra: Revista de Letras*. Manaus, UAM, v. 11, n. 24, 2008. p. 205 - 219.

_____. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832 - 1868)*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2002.

Periódicos

O Espelho, Rio de Janeiro, 1859.

A Marmota, Rio de Janeiro, 1860.